

Die »Cur« des Abenteurers im Medium des komischen Spiels Zu Hugo von Hofmannsthals Lustspielen »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche«

»Wir sind nur Arlekin und Truffaldino / in einem tollen Stück«,¹ bemerkt Baron Weidenstamm zu seinem Diener Le Duc in Hofmannsthals Drama »Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens«. Und zu Lorenzo Venier gewandt, urteilt er über sich selbst:

Hätte dieser da
das Feur in seinem Blut so schön gebändigt
wie du, so stünde nun ein andrer hier,
ich bin ein Kartenkönig.²

Auch Hofmannsthals Entwurfsnotizen zu »Ad me ipsum« setzen die Figur des Abenteurers in Relation zu einer Variation des Typus komische Person, zum Harlekin.³ Hofmannsthal führt diese Verwandtschaft in »Ad me ipsum« nicht deutlich aus. Seine Stichworte und auch andere Stellen im Werk lassen jedoch darauf schließen, daß die Gestalt des Abenteurers oder Verführers (ich verwende beide Bezeichnungen im folgenden synonym) und die Gestalt des Harlekins strukturell mindestens in drei Qualitäten miteinander korrelieren: Sie sind beide ohne Schicksal, sie sind beide ohne Schuld und sie beherrschen beide die Kunst des Wechsels, des Maskenspiels. Sie stehen außerhalb der Gesellschaft und ihrer sozialen Forderungen. Sie sind Maske, das heißt ohne Gewissen und jenseits der Umfriedung durch eine konventionelle Moral. Sie flottieren frei, sie beginnen, sie beenden, sie tauschen aus, sie verführen und lassen wieder zurück. Die Zurückgelassenen – soweit sie das Wesen dieser Figuren erkannt haben und sich mit der Schönheit dieses Wesens versöhnen –

¹ GW GD I, S. 552.

² Ebd., S. 540.

³ Vgl. GW RA III, S. 599–608: »Werk und [...] Kind« als die ironische Lösung des Abenteurers, sich in dem ambivalenten Zwischenzustand zwischen »Praeexistenz« und sozialer Existenz, zwischen Schulpflichtigkeit und »Verschuldung« zu stabilisieren. Der Abenteurer als Vater und Autor ohne Schicksal: »Harlekin als Spiegelung dieser Figuren« (S. 603). Vgl. auch S. 608: »Der Abenteurer ist Andrea der Wechselnde, ist Harlekin«.

urteilen wie Cristina über Florindo: »Was tut der Mann mir Böses? Der hat mir nichts weggenommen. [...] Nie hat dem nichts gehört!«⁴

Die hier nur angedeutete Verwandtschaft zwischen der Abenteurer- bzw. Verführerfigur und dem Harlekin als Variante des Typus komische Person, die noch anhand weiterer Stellen in Hofmannsthals Werk auf eine Funktionsäquivalenz hin untersucht werden könnte, wird in Hofmannsthals Lustspielen »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« in gattungsspezifischer Weise variiert: Sie wird im Medium des komischen ›Spiels auf dem Spiel‹ zu einem ›guten Ende‹ geführt. Bei diesem sogenannten guten Ende gilt es jedoch genau hinzuschauen: Die »komischen Handlungen«, durch die das sogenannte gute Ende jeweils zu stande kommt, sowie das letzte Lachen, das dieses ›Spiel auf dem Spiel‹

⁴ SW XI Dramen 9, S. 261. Grundsätzlich kann die Frage nach der Abenteurer-, Verführerfigur und der Harlekinfigur immer nur eine Frage nach zwei Typen sein, die durch verschiedene Qualitäten und Funktionsmerkmale gekennzeichnet sind, welche selbst innerhalb von Hofmannsthals Werk zwei vielfältig variierte Figurenreihen bilden. Vgl. zur Gestalt des Abenteurers bei Hofmannsthal: Friedrich Schröder, Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a.M. 1988. Einige dieser Merkmale, die beide Typen kennzeichnen können, habe ich oben bereits genannt: Sie sind ohne Schicksal, ohne Schuld, ohne Gewissen, jenseits der Moral, Künstler im Wechsel der Masken, Formen und Bindungen, Künstler des Augenblicks – oder mit den Begriffen aus »Ad me ipsum«: Gestalten der »Praeexistenz«, denen »Auserlesenehit«, aber auch ein Zwang zur »Totalität[]« eignen (GW RA III, S. 599). Für die Figur des Abenteurers greift Hofmannsthal auch auf Gestalten des Mythos zurück. Die immer wieder auftauchende Gestalt des Bacchus ist ein Beispiel dafür. Ein spezifisches Vermögen, das die Figuren Florindo, Baron Weidenstamm, Hans Karl Bühl und Theodor miteinander verbindet und das sie als Variationen auf den Typus Abenteurer/Verführer ausweist, ist ihre Kunst, eine Sache mit Reinheit zu beenden und sich nicht am früheren Ich-festzukrampeln. Alle vier Figuren reflektieren über die Bedeutung dieses Vermögens. Vgl. Florindo in »Cristinas Heimreise«: GW D IV, S. 133; Vittoria über Baron Weidenstamm in »Der Abenteurer und die Sängerin«: GW GD I, S. 586; Hans Karl Bühl in »Der Schwierige«: SW XII Dramen 10, S. 85, und Theodor in »Der Unbestechliche«: SW XIII Dramen 11, S. 52. Der Name »Harlekin« wiederum steht für eine Variation des Typus der komischen Person. In der »Commedia dell'arte« gehört Arlechino zu den Masken der Zanni, der Diener. Er ist der tölpelhafte Diener, der gemeinsam mit dem pfiffigen Brighella das Spiel in Gang hält. Im Blick bleiben muß, daß Anleihen bei der »Commedia dell'arte«, die sich in Hofmannsthals Werk mehrfach finden, im Zusammenhang einer europaweiten Wiederbelebung der »Commedia dell'arte«-Tradition um 1900 stehen, an der Max Reinhardt großen Anteil hatte und die nur oberflächlich erklärt ist, wenn man sie als Gegenbewegung zu Naturalismus und Realismus auf der Bühne beschreibt. Wolgast ordnet die verschiedenen Zielrichtungen dieser Wiederbelebungsversuche, die nie bloßes historisches Zitat bleiben, sondern auf aktuelle ästhetische Herausforderungen der Jahrhundertwende reagieren, unter vier Gesichtspunkten: 1. Interesse an der Kunstfigur, statt am psychologischen Individuum, 2. Interesse am theatralen stilistischen Arsenal des schauspielerischen Könnens, 3. Interesse an Stilisierungen und Symbolisierungen (Spielqualität als Utopie einer Lebenskunst), 4. Interesse an der Performativität von Mimik, Gestik, Proxemik gegenüber der Semiotizität von Sprache. Vgl. Karin Wolgast, Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900. Frankfurt a.M. 1993.

heiter reflektiert, sublimieren die »anderweitige Komödienhandlung« und ihren glücklichen Schluß.⁵

Beide Lustspiele, »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche«, bringen auf jeweils eigene Weise die »Cur«⁶ oder Konversion einer Abenteurerfigur zur Darstellung. Das Telos der Komödienhandlung ist der Schritt des Abenteurers ins Leben, ins Soziale, in die Ehe, in die Vaterschaft. Die Rede von der »Cur« oder Konversion des Abenteurers meint nicht etwa seine Disziplinierung. Das dramatisch-szenische Konzept der Lustspiele verfolgt vielmehr das Ziel, den Verführer zu verführen, ihn zu bewegen oder, im wahrsten Sinne des Wortes, zu übertölpeln, daß er seiner Lebenskunst in der sozialen Relation zu anderen Menschen schöpferische Wirklichkeit gebe, anstatt mit ihr in einer in sich abgeschlossenen Unverbindlichkeit zu spielen. Der Abenteurer wird gleichsam mit den zu seinem Wesen spiegelbildlichen Mitteln der komischen Person transformiert oder er transformiert sich mit Hilfe dieser Mittel selbst. Das Wechselspiel zwischen der Kunst des Verführers und der Kunst des Komischen gewinnt im Medium des komischen ›Spiels auf dem Spiel‹ eine qualitativ neue Dimension: Es ist kein Spiel mehr um der Schönheit des Augenblicks willen; es wird zu einer schöpferischen Lebenskunst. Dieser Funktionswandel kommt jedoch erst zur Anschauung, wenn man die Ebene des Dargestellten und die Formen oder Mittel der Darstellung gegeneinanderhält, wenn man den Inhalt der Figurenrede in Relation setzt zur performativen Qualität der Handlung und des dramaturgischen Konzepts. Die höhere Botschaft dieser Lustspiele findet sich nicht etwa in dem dargestellten ›guten Ende‹, also der Zusammenführung der Liebenden in der Ehe. Die ganz und gar unmystische Verheißung der Lustspiele verbirgt sich vielmehr in der Form des Zustandekommens dieses ›guten Endes‹: in der Komik des Schritts, den der Abenteurer ins

⁵ Vgl. zur strukturellen Interaktion von »anderweitiger Handlung« und »komischer Handlung« in der Komödie als Gattung: Rainer Warning, Theorie der Komödie. Eine Skizze. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hg. von Ralf Simon. Bielefeld 2001, S. 31–46, hier S. 40ff. Die »anderweitige Handlung« organisiert nach Warning das Episodische der eigentlich »komischen Handlungen« oder auch die Wiederholungsstruktur der komischen Paradigmata auf syntagmatischer Ebene »zu einer Einheit, zu einer übergreifenden Handlung mit Anfang, Mitte und Ende«. Vgl. auch Warnings grundlegende Abhandlung, auf der diese Skizze beruht: Rainer Warning, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, S. 279–333.

⁶ SW XII Dramen 10, S. 223. Am 13. Januar 1910 notiert sich Hofmannsthal zum »Schwierigen«: »Im Laufe des Stückes erfolgt seine Cur: sie ist freilich so sonderbar wie die Rettung Münchhausens aus dem Sumpf.«

Leben tut. Die Dramaturgie dieser komischen »Cur« nimmt die Ironisierung der Ehe in Kauf. Hofmannsthals Lustspiele können nicht nur – sie müssen die Ironisierung der Ehe sogar in Kauf nehmen, denn ihr Ziel ist weder eine Morallehre noch eine Metaphysik der Ehe, sondern eine Gewinnung und Fruchtbarmachung der spezifischen Lebenskunst des Abenteurer (und des Kindes, des Harlekins in ihm) für die Realität des sozialen Lebens.⁷

Besonderes Augenmerk ist hierbei auf die komödiantischen Formen der Darstellung und die Performanz des spielerischen Handelns zu legen. Im Medium der komischen Gattung scheint es vor allem die Kunst des Spiels zu sein, die die Verwandtschaft des Abenteurer mit der komischen Person begründet. Im komischen ›Spiel auf dem Spiel‹ liegt der Schlüssel für eine Lebenskunst, die sich eine eigene Welt erschafft, über deren Scheinhaftigkeit sie sich im klaren ist, die aber dennoch an diese Scheinwelt und ihre schöpferische Freiheit glaubt und ihr gerade dadurch soziale Realität zu geben vermag.

Diese Thesen sollen im folgenden in vier Argumentationsschritten ausgeführt und anhand der Dramentexte überprüft werden. Erstens gilt es zu fragen, welche Figur in den beiden Lustspielen Abenteurer/Verführer, welche Harlekin/komische Person ist und wie ihre strukturelle Wechselbeziehung dramaturgisch gefaßt wird (I). Zweitens möchte ich fragen, in welcher Verfassung sich der Abenteurer jeweils befindet und wie dramatisch motiviert wird, daß er aus diesem Modus hinaus und in den Modus des Sozialen hinein muß (II). Drittens stellt sich die Frage, mit welchen Formen und Mitteln des Komischen diese »Cur« vollzogen wird. In diesem Zusammenhang wird ein Blick auf Hofmannsthals im Werk verstreute Notizen zur Komödie notwendig sein, die um drei Begriffe kreisen: die Ironie, das Soziale und die Lebenskunst. Ich möchte

⁷ Als entscheidender Katalysator für meine These erwies sich Peter Szondis Lektüre von Hofmannsthals Drama »Der weiße Fächer«. In: Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt a.M. 1975. Das Drama »Der weiße Fächer« nehme vorweg, was Hofmannsthal nach 1907 in den großen Lustspielen geglückt sei: die Kunst der Ironisierung, das Gebärdenspiel und die Sublimierung der Komödienhandlung. Thema in »Der weiße Fächer« ist nach Szondi »die Versuchung des jungen Menschen, in dem Schatten, den das leuchtende Bild der Kindheit auf die ersten Erfahrungen der Wirklichkeit wirft, dieser auszuweichen und in einer Traumwelt die verlorene Kindheit als unverlierbare zu behaupten« (S. 300). Telos dieses Dramas sei der »Schritt ins Leben« als »Realisierung« und »Erfüllung« der einst entworfenen »kindlichen Traumwelt« (S. 301). Dafür nehme Hofmannsthal – dem es nie um eine »Kasuistik der Treue« gegangen sei, sondern um den »Weg zum Sozialen«, der im Zeichen der Treue stehe – die Ironisierung der Treue in Kauf.

hier außerdem mit Plessner das Augenmerk auf das Spiel als Quelle des Lachens legen. Es wird sich zeigen, daß alle vier Grundformen des Spiels, die Cailliois unterschied (*Agôn*, *Alea*, *Mimicry*, *Ilinx*) und die Warning für seine Theorie der Komödie fruchtbar gemacht hat, in Hofmannsthals Lustspielen aktualisiert werden. Diese Spielformen prägen die Wechselbeziehung zwischen der »anderweitigen« und der »komischen Handlung« in entscheidendem Maße. Die schwierige Frage nach dem Komischen in Hofmannsthals Lustspielen lässt sich meines Erachtens nur mit Blick auf dieses ›Spielen im Spiel‹ strukturell fassen (III). Abschließend werde ich fragen, von welcher Qualität das Lachen ist, das das ›Spielen auf dem Spiel‹ evoziert. Außerdem soll geklärt werden, inwiefern sich im performativen Zustandekommen des ›guten Endes‹ und nicht im dargestellten Komödienschluß das eigentlich gute Ende oder die utopische Verheißung dieser lustspielhaften Variation auf die Wechselbeziehung zwischen Abenteurer und Harlekin verbirgt (IV).

I

Die Verwandtschaft des Schwierigen Hans Karl Bühl mit der Figurenreihe der Abenteurer und Verführer in Hofmannsthals Werk ist von den Interpreten des Lustspiels bisher kaum beachtet worden und falls doch, so wurden selten Konsequenzen daraus gezogen.⁸ Die Hinweise, die der Text gibt, sind gleichwohl zahlreich.

Der ihn bewundernde Neffe Stani erfaßt Hans Karls Zustand mit Hilfe der Interpretation, die ihm Antoinette einflüstert, als den schwierigen Modus eines heimgekehrten Abenteurers, der sich auf halbem

⁸ Emil Staiger stellte 1941 fast erschrocken diese Nähe fest und entschärfe sie gleich wieder mit dem Argument, Hans Karl scheine eher »ein Übermaß von Gewissen zur Unbeweglichkeit zu verdammen«, während Baron Weidenstamm, Claudio, der Tor und Florindo allesamt kein Gewissen hätten. Vgl. Emil Staiger, Hugo von Hofmannsthal »Der Schwierige«. In: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung. Hg. von Sibylle Bauer. Darmstadt 1968, S. 402–433, hier S. 418. Jürgen Rothenberg arbeitet den Sonderstatus Hans Karls unter Bezugnahme auf den Abenteurer heraus, der heimkehren und zur Seßhaftigkeit bekehrt werden soll, legt den Schwerpunkt dabei aber auf die Frage nach der Komik der Sprache: Jürgen Rothenberg, »Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande«. Zum Aspekt des Komischen in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 393–417. Ausführlicher auf Hans Karl als Verführer geht Schröder ein, der sich allerdings nicht mit dem Aspekt des Komischen befaßt: Schröder, Die Gestalt des Verführers (wie Anm. 4), bes. S. 116–147.

Wege verlorengegangen und nun nicht mehr Abenteurer, aber auch noch nicht Biedermann ist. Er verstehe nicht, wieso er nicht heirate, gesteht Stani seinem Onkel Kari: Er mit »dieser Reife und konserviert« wie er sei; denn »der Mann, der kleine Abenteuer sucht«, sei er »doch nicht mehr«, gleichwohl »sich jede Frau heut' noch« für ihn interessieren würde (SW XII Dramen 10, I.8, S. 34f).⁹ Aber die Antoinette habe es ihm erklärt, warum daraus nie etwas Seriöses werde: Ihm fehle »das Eigentliche«, er habe »nicht genug Herz«, um zu fixieren, er habe »das Handgelenk immer geschmeidig, um loszulassen« und das verhindere die »Kristallisation« (S. 35). Auch Helene bemerkt in dem Augenblick, in dem sie Kari ihre Liebe gesteht, daß sie nicht wisse, ob er »jemand wahrhaft liebhaben« könne (III.8, S. 131), aber er könne »verführt werden und verführen« (S. 132). Seine Natur sei »Begehren«. Und hierin ist kein »Wiegel-Wagel« (I.3, S. 12), hierin ist er absolut: Begehren, »nicht: das – oder das – sondern von einem Wesen: alles – für immer!«, diagnostiziert Helene (III.8, S. 133). »Wie du mich kennst!«, antwortet Hans Karl darauf nur lakonisch (ebd.).

Das Abenteurer-Wesen Hans Karls erhellt sich aus der Perspektive der anderen Figuren, deren individuell psychologisch motivierte Rede mindestens fünf charakteristische Merkmale dieses Wesens herausstreckt. Neben der genuinen Kunst zu Verführen im Gestus des Verführt-Werdens, die vor allem Antoinette und Helene betonen und die Stani zu kopieren versucht,¹⁰ ist es eben jenes »Begehren«, von dem Helene spricht. Ein drittes Merkmal ist »[e]twas von Kindlichkeit« (I.12, S. 44), die nicht nur nach Ansicht Neuhofts in Kari steckt. Auch Helene sagt zu Kari, er sei »wie ein Kind« (II.14, S. 98), in seiner charmanten Art mit den Frauen zu spielen, ohne auf ewig sein Herz an sie zu verschenken. Das, was Neuhoff, der sich selber erfolglos im Genre ›Verführer‹ versucht, »Würde« nennt und was nach Helenes Auslegung eher ›Hingabe an das Spiel‹ genannt werde müßte, trifft sich im vierten Merkmal, das Hans Karls Abenteurer-Wesen kennzeichnet: »er gehört nur sich selber« (II.13, S. 95), wie Helene betont. Alles andere, die liebenswürdige Ungeschick-

⁹ Ich zitiere die Dramen »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« im folgenden im laufenden Text unter Angabe von Akt, Auftritt und Seitenzahl nach der Ausgabe SW XII Dramen 10 und SW XIII Dramen 11.

¹⁰ Vgl. SW XII Dramen 10, I.8, S. 33f., Stani: »Oh, ich studier dich. In ein paar Jahren hab ich das. Jetzt hab ich noch zuviel Passion in mir. Du gehst nie auf die Sache aus und hast so gar keine Suada, das ist gerade das Elegante an dir.«

lichkeit, »der timide Hochmut, seine Herablassung« (ebd.), oder auch die »Einsamkeit des superioren Menschen« (III.13, S. 140), von der Hechingen spricht, – alles dies ist laut Helene nur »ein Versteckspiel« (II.13, S. 95). Mit diesem letzten Stichwort ist ein fünftes Merkmal genannt: die Kunst der verbindlichen Unverbindlichkeit, eine Beweglichkeit oder Geschmeidigkeit nicht nur im Handgelenk, sondern im Wechseln der Maske. Hier, in dieser Kunst des Maskenspiels – auch der Abenteurer Baron von Weidenstamm beherrscht sie so gut, daß seine ehemalige Geliebte, die Sängerin Vittoria, rhetorisch fragend konstatiert: »Daß dus bist, ob ichs fühlle? Ja und nein. / Ich bin bei dir und doch mit mir allein.«¹¹ –, in dieser Kunst des Maskenwechsels zeigt sich eine strukturelle Verwandtschaft des Abenteurers Hans Karl zu Harlekin und komischer Person. Die Verbindung Karis mit dem Komischen wird aber noch auf andere Weise akzentuiert: durch die Begeisterung Hans Karls für die Kunst des Clowns Furlani und durch sein lustvolles Interesse an dem, was er als bizarr und burlesk bezeichnet.

Die Interpreten haben immer wieder betont, daß der Clown Furlani ein Spiegelbild Hans Karls, eine Allegorie dieses Schwierigen sei. Übersehen werden sollte dabei nicht, daß es Kari selbst ist, der die Apotheose des Clowns formuliert. Hans Karl geht in den Zirkus, um sich an der Kunst Furlanis abzuschauen, wie das »Programm«, das ihm Crescence für die Soiree auferlegt, mit dem Anschein des Absichtslosen absolviert werden könnte.¹² Hinterher, auf der Soiree, formuliert er gegenüber Helene seine Analyse des Clowns, um sich mit ihr in der Maske des kindlich begeisterten Zirkusbesuchers über sein eigenes Wesen zu verständigen:

Er outriert nie, er karikiert auch nie. Er spielt seine Rolle [...]. Er macht die dümmsten »lazzi« [...] und dabei behält er eine Elegance, eine Diskretion, man merkt, daß er sich selbst und alles, was auf der Welt ist, respektiert, [...] wo er hingeht, geht alles drunter und drüber, und dabei möchte man rufen: »Er hat ja recht!« (II.1, S. 67)

¹¹ GW GD I, S. 543.

¹² Vgl. SW XII Dramen 10, I.18, S. 61, Hans Karl: »Da hab' ich also ein richtiges Programm. Sieht Sie, wie Sie mich reformiert? Aber weiß Sie, vorher – ich hab' eine Idee – vorher geh' ich für eine Stunde in den Zirkus, da haben sie jetzt einen Clown – eine Art von dummem August. [...] Ich find' ihn delizios [...]. Ich freu' mich rasend. Ich gehe in den Zirkus, dann esse ich einen Bissen in einem Restaurant, und dann komm' ich sehr munter in die Soiree und absolviere mein Programm.«

Das, was der Furlani mache, sei mehr als »angespannter Wille« oder »Geist«, es sei »eine ganze Stufe höher«. Er tue »scheinbar nichts mit Absicht«, er gehe »immer nur auf die Absicht der andern ein« (S. 68). Darin sei er »förmlich schön vor lauter Nonchalance« (S. 69). Die Schönheit liegt in der Hingabe an den Augenblick. Alles – seine Kunst und Schönheit liege darin, wie er den Blumentopf herunterwerfe »aus purer Begeisterung und Seligkeit darüber, daß er ihn so schön balancieren kann!« (S. 68) Helene versteht. Für sich selbst registriert sie, daß ein Blumentopf so ein Kunststück »gewöhnlich nicht« aushalte, hinunterfallen und möglicherweise daran zerbreche (ebd.). Hans Karl gesteht ihr gegenüber ein, daß diese schöne Nonchalance Furlanis natürlich einen doppelten Boden habe, so wie die Tricks der Seiltänzer und Jongleure ja auch nicht ohne die »Anspannung« des Willens funktionierten. Aber trotz oder vielleicht gerade deswegen sei diese Kunst der Nonchalance eben nicht vulgär. Als Helene darauf eingeht und zugibt, daß sie auch »alles, wo man eine Absicht merkt«, ein »bißl vulgär« (S. 69) finde, kann das Kunststück Hans Karls losgehen. Die Spielregeln sind geklärt: Er trägt in der Maske des Absichtslosen die Absichten der anderen vor, verfolgt, gleichsam mit doppeltem ironischen Boden, seine eigenen sich auf Helene beziehenden Absichten und spielt mit seinem »Wiegel-Wagel« wie der Clown Furlani eine confuse Ordnung zusammen, von der dann alle sagen können »Er hat ja recht!« (S. 67) Hans Karls Dialog mit Helene über den Clown Furlani wird mittels einer gleichzeitigen Dialogführung zweier anderer Figuren gespiegelt und ironisch kommentiert. In diesem anderen Dialog zwischen Altenwyl und Edine dreht sich alles um die Kunst der Konversation. Edine konstatiert: Das »Zielbewußte in der Unterhaltung« sei ihr »auch eine horreur«, man wolle »doch ein bißl eine schöne Art, ein Versteckenspielen« (S. 68f.). Dieses Versteckenspielen bietet Hans Karl dann dem Zuschauer in den nächsten Auftritten bis zum Schluß: Er flieht, bevor der Brautvater Altenwyl den Segen sprechen kann oder die Schwester das Eheversprechen pantomimisch-performativ und stellvertretend vollzieht, indem sie Altenwyl umarmt.

Vor diesem Hintergrund läßt sich die Korrelation zwischen dem abenteuermüden Verführer Hans Karl und dem Typus der komischen Person noch präziser fassen: Es handelt sich in gewissem Sinne um eine Wechselseitlichkeit mit funktionaler Äquivalenz. Eine der typischen Funktio-

nen der komischen Person in der europäischen Tradition der Komödie ist die Usurpation der Herrschaft (im weitesten Sinne) mit dem Ziel, die alte Ordnung wiederherzustellen oder eine neue, bessere Ordnung zu schaffen. Hans Karl ergreift mit seinem »Wiegel-Wagel« die Herrschaft über die Gesellschaft, er ergreift auch die Herrschaft über sein Ich. Die Machtausübung über die Gesellschaft ist deshalb usurpatorisch, weil sie in der Maske des Absichtslosen die Absichten der anderen hintertreibt und eigene Absichten verfolgt. »Es war verfehlt, mein lieber Stani, meiner Suada etwas anzuvertrauen« (III.13, S. 143), gesteht Hans Karl am Ende und bittet beinahe im gleichen Atemzug seine Schwester, ihm zu verzeihen, daß er »in allem und jedem unrecht und irrig gehandelt« (S. 140) habe. Die Machtergreifung über das andere Ich in ihm, über den Abenteurer, könnte man deshalb als usurpatorisch bezeichnen, weil es keine aufrichtige Machtergreifung ist, sondern nur eine psychologisch-sittliche Maskierung der mit dem Status des Abenteurers einhergehenden Schuldfreiheit: Hans Karl verkehrt sein Abenteuerum zur Maske eines timiden, unbewußt sich versprechenden, liebenswürdigen Ungeschickten und gehört genau darin nach wie vor und bis zum Schluß nur sich selbst. Antoinette gegenüber konstatiert er, er habe kein Gewissen und schiebt rasch nach: nicht in Bezug auf sie beide (vgl. II.10, S. 85). Helene gegenüber gibt er noch im Moment des scheinbar unbewußtesten Sich-Versprechens zu, daß er »nichts als Mißverständnisse auf dem Gewissen« (III.8, S. 132) habe, was Helene mit einem lächelnd lakonischen »Ja, das scheint« quittiert.

Hans Karls komische Usurpation der Herrschaft ist jedoch nicht nur eine Machtausübung über die Gesellschaft der Soiree und über sein Ich, sondern auch eine über den fatalen Mechanismus »Zufall« und über das nicht mehr zu übersehene Moment seines Alterns als eines Moments der Zeit. Bei dieser Variante des Machtspiels wird »Herrschaft« nicht so sehr anmaßend ergriffen, als vielmehr ironisiert. In diesem Zusammenhang kommt auch das bereits erwähnte lustvolle Interesse Hans Karls am Bizarren und Burlesken zur Sprache. Die Funktion dieser Affinität zum Komischen soll im Zuge der Frage nach der dramaturgischen Motivation des Schritts des Abenteurers in den Modus des Sozialen geklärt werden (vgl. Abschnitt II). An dieser Stelle gilt es zunächst noch zu fragen, wie sich die Wechselseitlichkeit von Abenteurer und komischer Person im Lustspiel »Der Unbestechliche« darstellt.

In Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche« ist die Figur Theodor eine Variation auf den Typus komische Person, eine Variation des pfiffigen Brighella: ein Diener, »in dem alle paar Monate lang der Machtkitzel erwacht«, dem jungen Herrn Jaromir zu zeigen, »daß er der Stärkere« von beiden ist. Jaromir nennt ihn darum auch einen »Erzengel« (SW XIII Dramen 11, I.5, S. 41). Das Lustspiel stellt die von der Baronin erhoffte und ihm zugestandene Machtergreifung Theodors dar. Theodors Usurpation der Herrschaft geht »auf das Große und Ganze«; sie will zeigen, »wo Gott eigentlich Wohnung hat!« (I.12, S. 54) Die Machtergreifung des Dieners zielt in einem doppelten Sinne auf eine Wiederherstellung der Ordnung bzw. auf die Einrichtung einer neuen besseren Ordnung – auf eine »Anordnung«: Ihr doppeltes Telos ist die »Cur« des erbärmlichen und degenerierten Abenteurers Jaromir einerseits und die »Genugtuung« des wahrhaftigen Abenteurers Theodor andererseits.

»Ich bin kein Heiliger!«, gibt Theodor der Baronin gegenüber zu.

Aber wenn ich eine liebende Handlung begehe, so begehe ich sie [...] mit meiner ganzen Seele. Bei ihm aber ist das Gegenteil der Fall und das kann ich nicht mehr vertragen mit meinen Augen zu sehen! (I.12, S. 52)

Jaromirs mangelnde Begabung zum Abenteurer und Verführer, seine »männliche Erbärmlichkeit« und die »kaltherzige[] Niederträchtigkeit« (S. 52f.), mit der er die Frauen um ihre Seele betrügt, empfindet Theodor als »Mißachtung« (S. 50), Kränkung und »fortgesetzte Beleidigung« seiner Person (S. 51). Theodors Wut über Jaromir liegt in seinem eigenen Verführer-Ethos begründet: Bei Jaromir sei nie etwas »vorüber«, konstatiert Theodor. Um »etwas aufzugeben«, dazu gehöre nämlich »eine innerliche Reinlichkeit« (S. 52). Jaromirs »Meineide«, seine »Manöver« – das spräche ja »Hohn allen göttlichen und menschlichen Gesetzlichkeiten« (S. 53). Jaromir sei »von einer beispiellosen Frivolität und eiskalten Selbstsucht« (S. 51). Er sauge wie eine »boa constrictor« (S. 53) den Mädeln die Seele aus dem Leib. Er sei zu keiner »wirklichen Liebe« und »Hingebung« fähig (ebd). Theodors Monolog im vierten Auftritt des IV. Aktes, in dem er sich, mit Hermine die Sachen Melanies zusammenpackend, in eine grotesk dämonische Wut auf Jaromir hineinstiegt, verdeutlicht noch einmal, daß diese Wut nicht etwa durch eine konventionell bürgerliche Moralvorstellung motiviert ist. Es ist vielmehr

eine Wut über die erbärmliche Männlichkeit Jaromirs, der Theodor seine eigene »Männlichkeit« (IV.4, S. 97) gegenüberstellt:

Auch noch so eine Melanie, wenn ich sie in meinen [...] Armen in die Höhe gehoben mir denke, er hat eines von Melanies leichten Abendkleidern in der Hand und zieht flüchtig das Parfum ein, das davon ausgeht die ist ja noch zehntausendmal besser, als wie der Gebrauch, den er von ihr macht! [...] Was kann er denn an einem menschlichen Geschöpf wahrnehmen, als das da – diese Seiden – diese Pelze, diese Battiste, dies Chiffons – [...] das ist ja sein Um und Auf! bis dahin reichen seine fünf Sinne [...] – und Brieferl werden geschrieben und Büchel werden gelesen und englisch wird parliert und französisch und italienisch – und in diese frivole Sprache schließt er hinein, wie in seidene Pyjama, mit denen er ausgeht auf nächtliche Niederträchtigkeiten. Aber hat er denn eine Seele im Leib, die aus ihm hervorbricht? Ja? Nein? Ja? [...] Das ist gaunerische Sprache, auf die er eingelernt [...]. Dafür ist Welt geschaffen von unserem Herrgott, damit auf oberstem Spitzel er mit seinem von irgend-einem Franz geputzten Lackschuh kann fußeln mit dem Ding da, was ich da in Händen halte. (S. 96)

Daß sich dieser Jaromir

jetzt seine Maitrassen paarweise herbestellt ins Haus, jetzt wo er verheiratet ist, jetzt wo er eine Aufgabe hätte im Leben, wo *sie* ihm zwei Kinder gespendet hat, dieser gesegnete Engel (I.12, S. 52),

die Anna, das bringt für Theodor das Faß zum Überlaufen: Er will seinen Dienst quittieren, läßt sich dann aber von der Baronin dazu überreden, die Aufsicht über das Ganze zu übernehmen und seine Anordnungen zu machen.

Bereits dieser erste Analyseschritt hat gezeigt, daß die Wechselbildlichkeit von Abenteurer/Verführer und Harlekin/komischer Person keine statische, sondern eine dynamische Konstellation ist. Dramaturgisch ist die Interaktion und Verwandtschaft der beiden Gestalten über die Funktion »Usurpation der Herrschaft« gelöst. In der Komödie »Der Schwierige« spielt sich Hans Karl Bühl in die Verlobung mit Helene hinein, indem er mit komischen Mitteln die Herrschaft über die Gesellschaft und sein Abenteurer-Ich ergreift. Im Lustspiel »Der Unbestechliche« spielt der komische Diener Theodor den Abenteurer Jaromir in die Ehe und Vaterschaft zurück und sich selbst in die Rolle des Verführers von Hermine hinein, indem der Aufsicht über das Ganze erhält und seine »Anordnungen« macht.

Wie aber wird dramatisch motiviert, daß die Abenteurer den Schritt in den sozialen Modus der Ehe tun müssen? Und wie wird dieser Schritt dramaturgisch umgesetzt? In den Notizen zu seinem Lustspiel »Silvia im »Stern« betont Hofmannsthal, daß dramatische Handlung »symbolisches Geschehen«¹³ sei. Das »symbolische Geschehen« werde den Figuren, so Hofmannsthal, »nicht von außen aufgedrängt«, es »intrigiert« sie nicht.¹⁴ Kurz: Die Komödie braucht eigentlich keine Intrige. Vielmehr scheint Hofmannsthal die Komödienhandlung als ein Geschehen zu interessieren, in dem die Figuren die in ihnen angelegte Potenz gleichsam aus sich heraus realisieren, damit die Handlung vorantreiben und zugleich auch ihr »Dasein«¹⁵ in Relation zu den anderen Figuren aktualisieren.

In »Der Schwierige« gesteht Hans Karl seinem Neffen Stani, ihn interessiere »nichts auf der Welt so sehr, als wie man von einer Sache zur andern« komme (SW XII Dramen 10, I.8, S. 37). Was Kari umtreibt, ist die Kunst des zwanglosen Übergangs.¹⁶ In dieser Kunst liegt zugleich seine größte Potenz. Diese realisierend treibt er die Komödienhandlung voran, bis er am Schluß zufrieden Helene gegenüber feststellen kann: sein Fortgehen von ihr und sein Wiederkommen – das eine motiviere ja das andere (vgl. III.8, S. 129). Karis heiter umständliches Interesse an der Kunst des zwanglosen Übergangs hat einen ernsten Kern. Es ist die Reaktion auf eine doppelte existentielle Erschütterung: Das Erlebnis der Verschüttung im Krieg und die immer wieder von ihm betonte Einsicht, nicht mehr jung zu sein. Diese beiden Erschütterungen rütteln an zwei typischen Wesenszügen des Abenteurers: an der Schicksalslosigkeit und an der Schuldlosigkeit.

Daß Helene in den »dreißig Sekunden« vor seinem Bewußtseinsverlust als Verschütteter – 30 Sekunden, die für ihn die subjektive Dauer einer ganzen Lebenszeit gehabt hätten – seine Frau war, habe »eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges« (II.14, S. 102), betont Hans

¹³ GW D IV, S. 105.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. SW XII Dramen 10, I.3, S. 20, Hans Karl über Crescences Bitte, ihr zu versprechen, daß er dem Stani die Antoinette ausreden wird: »Ja, weißt du – wenn sich ein zwangloser Übergang findet –«.

Karl. Die Vision von Helene als seiner Frau – sei das »nicht spaßig?« – gibt ihm also eine Geschichte, ein Schicksal, Vergangenheit und Erinnerung.¹⁷ Die Einsicht wiederum, »kein junger Herr mehr« (I.8, S. 34) zu sein, die sich sein Neffe Stani noch als sehr unangenehmen Augenblick der Zukunft ausmalt, hat Hans Karl längst ereilt.¹⁸ Was ihn aber daran immer noch frappt, ist die Tatsache, daß man als Alter nun »nicht mehr glaubt, daß es Leute gibt, die einem alles erklären könnten« (ebd.). Mit anderen Worten: Ihn frappt die Einsicht, daß mit dem Verlust der Jugend auch Kindlichkeit, Naivität und Schuldlosigkeit verlustig gehen. Auf diese beiden subtilen Lektionen des Lebens (vgl. II.14, S. 102) muß reagiert werden. Durch den Verlust der Schicksalslosigkeit und den Verlust der Schuldlosigkeit ist der Abenteurer Hans Karl in ein ambivalentes Zwischenstadium geraten, aus dem er nun einen zwanglosen Übergang in einen anderen Modus hinein finden möchte.

Er ist nicht »zynisch« (II.10, S. 84) geworden »draußen«, wie ihm die Abenteurerin Antoinette unterstellt. Allerdings »ist draußen viel« für ihn »anders geworden« (ebd.). Die Erfahrung der Verschüttung hat ihm die fatalistische Einsicht in die schicksalsgestaltende Macht des Zufalls¹⁹ beschert – eine Einsicht, die ihm »ein Grausen« (ebd., S. 86) verursacht. Aus dieser Furcht müsse sich der Mensch, so formuliert es Hans Karl, wie ein Münchhausen am eigenen Schopf herausziehen und also habe er im »Institut« »Ehe« »das Notwendige« gefunden (ebd.). Mit dem Münchhausentrück der Ehe hält er der »Stumpfheit und Todesangst« (ebd., S. 87), die den Menschen angesichts der Macht des Zufalls ergreift, den Glauben an die Notwendigkeit entgegen und erhält so dem tierischen »Dahintauemeln« (ebd.) die Qualität des humanen, sozialen Lebens. Was er da rede, hieße ja gar nichts anderes, als daß er »demnächst die Helen heiraten« (ebd.) werde, antwortet ihm Antoinette hellsichtig. Genau das

¹⁷ Vgl. 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. Mülder-Bach analysiert diesen Aspekt als Dramatisierung einer ernsten Schwelensituation: die »Passage« eines traumatisierten Kriegsteilnehmers von der Kriegs- in die Nachkriegszeit.

¹⁸ Vgl. auch: SW XII Dramen 10, II.14, S. 98, Hans Karl zu Helene, die ihn mit einem Kind vergleicht: »Wie ein Kind? Und dabei bin ich nahezu ein alter Mensch. Das ist doch eine Horreur. Mit neununddreißig Jahren nicht wissen, woran man mit sich selber ist, das ist doch eine Schand!« Vgl. auch III.8, S. 129.

¹⁹ Vgl. ebd., Hans Karl: »Alles was geschieht, das macht der Zufall. Es ist nicht zum Ausdenken, wie zufällig wir alle sind, und wie uns der Zufall zueinander jagt und auseinander jagt, und wie jeder mit jedem hausen könnte, wenn der Zufall es wollte.« Vgl. auch S. 87.

wird Hans Karl gelingen. Aber nicht auf die Verwirklichung dieses Telos kommt es an, sondern darauf, wie man's macht, »darin liegt's!« (II.1, S. 68). Dies hat ihm der Clown Furlani performativ vor Augen geführt.

Sein Versuch einer Machtergreifung hat es in diesem Fall jedoch mit zwei Mächten zu tun, die von anderer Qualität sind als die Wiener Gesellschaft und sein Abenteurer-Ich: Zufall und Zeit. Auf diese Mächte – sie schließen eine wirkliche Usurpation der Herrschaft aus – muß mit anderen Mitteln reagiert werden. Die Kunst der absichtlosen Verfolgung eigener Absichten im Medium des Maskenspiels oder der *Lazzi* mit der Sprache, die Hans Karl sich bei Furlani abgeschaut hat, muß durch eine weitere Kunst des Komischen ergänzt werden. Ihr Ziel ist nicht die Errichtung einer guten Ordnung im Durchgang durch die Konfusion. Ihr Ziel ist es, das »Doppelte«, das jedes Handeln – selbst das Handeln Furlanis oder das Sprachhandeln – grundiert, durchsichtig zu machen. Das Ziel dieser Kunst des Komischen ist das Mitlachen, das Lachen über sich selbst. Ihr Katalysator ist der Mechanismus ›Ironie‹, der als »Macht des Geschehens«²⁰ das individuelle Leben in seinem Anspruch auf Absolutheit relativiert. Ihre Form ist die Reflektion auf das Bizarre und Burleske des Dilemmas zwischen dem menschlichen Streben nach Formgebung einerseits und der ironischen Relativität aller Dinge, Begriffe, Funktionen und Formen andererseits. »Bizzarr« nennt Hans Karl sowohl den Gedanken, daß er nach Ansicht aller Anderen zu Helene gehöre,²¹ als auch den Begriff von der »höheren Notwendigkeit«,²² den er gegenüber Stanis resoluter Handlungswut zu bedenken gibt. Und weil nach seinen eigenen Worten in Helene »das Notwendige« liegt (II.14, S. 99), gibt es nichts Bizarres als seine Verlobung mit Helene, was Stanis Schlußworte ja auch bestätigen, indem sie die Verlobten als bizarres Paar charakterisieren.²³ Zu dieser Lust am Bizarren gehört außerdem, daß Hans Karl seine Helene die »Enormität« (III.8, S. 131) begehen

²⁰ GW RA II, S. 138–140.

²¹ Vgl. SW XII Dramen 10, I.3, S. 16f., Hans Karl zu Crescence: »Aber ich weiß nicht, wie du nur auf den Gedanken kommst, daß ich es nötig gehabt hätt', mich zu desinteressieren. Haben denn andere Personen auch diese bizarren Gedanken?« Auf Crescences Versicherung, das sei »sehr wahrscheinlich« reagiert er mit der Aussage, das mache ihm nun »direkt Lust« hinzugehen zu der Soiree.

²² Vgl. ebd., I.8, S. 38, Hans Karl: »Zeitweise ist man aber halt doch versucht, bei solchen Entscheidungen einen bizarren Begriff einzuschieben: den der höheren Notwendigkeit.«

²³ Vgl. ebd., III.14, S. 144, Stani: »In unserm Fall ist das verlobte Paar zu bizar, um sich an diese Formen zu halten.«

läßt, selbst den Heiratsantrag zu machen. Als burlesk wiederum bezeichnet Hans Karl die Idee, »daß gar nichts Neues auf der Welt passiert«, »[d]aß alles schon längst irgendwo fertig dasteht und nur auf einmal erst sichtbar wird« (I.18, S. 60). Er skizziert diese Burleske des Schicksals mit Hilfe des Bildes vom Schloßteich, in den er als Kind einmal gefallen war und aus dem man nur das Wasser abzulassen brauche, um den Karpfen ohne Mühe in das Netz zu kriegen, das schon immer für ihn bestimmt war.

Den Spielleiter Theodor in Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige« motivieren drei miteinander korrelierende Gründe, den degenerierten Abenteurer Jaromir in den Modus des Sozialen hineinzutreiben: Erstens hat Jaromir durch seine Ehe und seine Kinder einerseits bereits den Schritt ins soziale Leben getan, andererseits aber sind ihm sein Wille, sein Herz oder seine Seele dorthin nicht gefolgt. Zweitens ist Jaromirs Ethos als Abenteurer verkommen. Für den wahren Abenteurer Theodor liegt darin eine persönliche Beleidigung, die nach Genugtuung und »Heilung« seiner gekränkten Seele verlangt (SW XIII Dramen 11, I.12, S. 53). Drittens erkannte Jaromirs Vater die vielen großen und kleinen Schwächen seines Sohnes und verlangte deshalb auf dem Sterbebett seinem Diener Theodor »den heiligen Eid« ab, »dem jungen Herrn« sein »Mannesalter« aufzuopfern (ebd., S. 51). Hinter Theodors Anordnungen steht also auch das Motiv Rache: Rache an einem erbärmlichen Verführer, dem er, der wahrhaftig Liebende, sein »Mannesalter« aufopfern muß.

Auch Theodor braucht keine Intrige, die er seinen Spielfiguren von außen aufzwingt. Er bringt das Spiel in Gang, indem er ihrer Mimik, Gestik und Rede jeweils seine nächsten Spielzüge abschaut und ablauscht. Mit seinen Blicken katalysiert er nur ihre Handlungen und läßt sie somit die Potenz ihres Daseins selbst realisieren.²⁴ Sein Ziel ist die Wiederherstellung der Ordnung bzw. die Einrichtung einer neuen Ordnung – die Anordnung eines Ganzen, das unter seiner Aufsicht »in schönster Ord-

²⁴ Vgl. GW D IV, S. 105 und zuletzt hierzu: Thorsten Unger, Die Bestechung des ›Unbestechlichen‹. Zu Art und Funktion der Komik in Hugo von Hofmannsthals Komödie. In: HJb 18 (2010), S. 187–213, hier bes. S. 202. Unger begreift Theodors Blicke als einen Fall von »Zulänglichkeitskomik«, »die sich wiederholbar auf paradigmatischer Ebene« ereigne. Mit einem bloßen Blick, der als Handlung betrachtet eigentlich ganz unzulänglich sei, erreiche Theodor stets das von ihm intendierte Zulängliche. Im Anschluß an Horst Turk definiert Unger »Zulänglichkeitskomik« als eine (komische) Handlungsweise, die vor dem Hintergrund allgemeingültiger Anforderungen unangemessen erscheint, jedoch »sich am Ende überraschend als zulänglich erweist« (S. 204).

nung« bliebe (V. 5, S. 112). Nur dieses Große und Ganze, das weit über die »Dienstbotenatmosphäre« hinausginge, würde Theodor eine Genugtuung verschaffen, die ihn bewegen könnte, der Baronin auch weiter die »Krücke« zu sein, an der sie mit einem letzten Rest an Dezenz altern kann. Der doppelt ironische Boden seiner Anordnung zeigt sich darin, daß das Ganze, welches Theodor mit seiner Aufsicht »in schönster Ordnung« halten möchte, mit patriarchalischen und metaphysischen Attributen belegt wird (Vater, Gott, Ewigkeit, Liebe). Sie verweisen letztlich alle in ironischer Inversion auf den Diener Theodor als einen wendigen Impressario, welcher »[m]it einem Atemzug« Jaromirs »zweischneidige[s] Techtelmechtel« vor sich hinjagt »wie Stäubchen« (I.12, S. 54). Theodor nimmt die vakante Stelle des Vaters und Herrschers ein. Er spielt Schicksal und Zufall. Er will Jaromir nicht etwa »in offener Opposition« »entgegentreten«, wie die Baronin befürchtet, sondern dafür sorgen, »daß die Damen selbst in zartfühlender Weise den Herrn Baron über die Gründe ihres Verschwindens anlügen werden« (I.12, S. 55). Er will, »daß das ganze Gebäude von Eitelkeit und Lüge« wie durch eine »unbegreifliche Wirkung« seiner [!] »höheren Kräfte« einstürzt (I.14, S. 56). Auch hier kommt offenbar alles darauf an, *wie* man's macht.

Festhalten lässt sich, daß die dramatische Motivation des Schritts des Abenteurers in den Modus der Verlobung oder der treuen Ehe die »anderweitige Handlung« ausmacht. Hans Karl Bühl treibt die doppelte existentielle Erschütterung von Verschüttungserlebnis einerseits und Altern andererseits, die den Verlust von Schicksalslosigkeit und Schuldlosigkeit impliziert und also seinen Abenteurermodus destabilisiert, in die Verlobung mit Helene. Jaromir treibt die Kränkung und die Rache Theodors, die sich aus Jaromirs verkommenen Abenteurer-Ethos speisen, in die Treue zu seiner Frau Anna. Dramaturgisch entwickelt sich diese »anderweitige Handlung« jeweils ganz im Sinne von Hofmannsthals Reflektion über die dramatische Handlung als symbolischem Geschehen nicht etwa dadurch, daß den Figuren eine Intrige von außen aufgedrängt wird, sondern als zwangloser Übergang, gleichsam aus der inneren Psychologie der Figuren heraus. Hierbei ist es jedoch entscheidend zu erkennen, daß sowohl die Figur Hans Karl Bühl als auch die Figur Theodor den Weg des zwanglosen Übergangs selbst reflektieren und als »Spiel auf dem Spiel mitspielen. Theodor katalysiert den zwanglosen

Übergang in der Maske des Zufalls, des Herrschers, als Handlungen aus den Ängsten und Begierden der anderen Figuren, seiner Spielfiguren heraus. Hans Karl findet einen zwanglosen Übergang, indem er den doppelten Boden, der alles grundiert, in der Reflektion auf das Burleske und Bizarre durchsichtig macht, um dennoch – sich der Ironie des Schicksals lustvoll hingebend – auf diesem doppelten Boden zu leben. Hinsichtlich dieses Spielens eines ›Spiels auf dem Spiel‹, welches die »komische Handlung« ausmacht und den glücklichen Schluß der »anderweitigen Handlung« letztlich sublimiert, soll im folgenden noch einmal präziser nach den Formen komischer Performanz gefragt werden.

III

In der Frage nach den Formen und Mitteln des Komischen in Hofmannsthals Lustspielen sind die Interpreten oft merkwürdig hilflos geblieben. Hofmannsthals eigene im Werk verstreute Äußerungen zur Komödie umkreisen drei miteinander korrelierende Begriffe: die Ironie, das Soziale und die Lebenskunst. »Das Element der Komödie« sei »die Ironie«,²⁵ schreibt Hofmannsthal in der kurzen Betrachtung über »Die Ironie der Dinge«. Ironie ist für ihn ein Verhältnisbegriff. Das Prinzip der Ironie, die alles in ein Verhältnis zu allem setze, sei auch das Prinzip der Komödie. Die »wirkliche Komödie« setze »ihre Individuen in ein tausendfach verhakeltes Verhältnis zur Welt«.²⁶ Hofmannsthal rekurriert in diesem Zusammenhang zwar auf die Rede von der romantischen Ironie, legt aber den Akzent hier anders als die Romantiker nicht auf die Ironie »als ein Prinzip des Selbst-Bewußtseins der künstlerischen Tätigkeit als solcher« oder auf die Ironie als »philosophisches Vermögen, das Bedingung und Ermöglichung einer unendlich fortgehenden geistigen Bewegung ist«.²⁷ Hofmannsthal deutet die Ironie vielmehr als Mechanismus, als »Macht des Geschehens«²⁸ – eine Macht, die alles Absolute, jede gesetzte Bedeutung und jede festgelegte Funktion eines Dinges, einer Form, eines Begriffs oder eines Menschen aufhebt, indem sie alles zu allem in Relation

²⁵ GW RA II, S. 138.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ingrid Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960, S. 223.

²⁸ GW RA II, S. 140.

setzt. Erst mit der Einsicht in diesen alles relativierenden Mechanismus der Relationierung kann der Mensch sich über ihn erheben. Die »Ironie der Dinge« ist hier also nicht die Lebens- oder Freiheitskunst selbst, sondern vielmehr deren Ursache und Auslöser. So gesehen kann die Ironie also nicht das Thema der Komödie sein oder gar als Haltung der Freiheit ihr ›gutes Ende‹ darstellen. Sie kann höchstens als dramaturgisches Element in Erscheinung treten; als ein Mechanismus, der die Figuren in Situationen und zu Handlungen treibt, über die sie zwar glauben Herr zu sein, in denen sie aber tatsächlich nur das Werkzeug sind – und über die sie sich nur in einem Spiel *mit* der Ironie erheben können.²⁹ Das zweite Attribut, das Hofmannsthal der Komödie zuschreibt, das »Soziale«, steht zur Macht der Ironie in einer wechselseitigen Spannung. Nur das »relative Menschliche«³⁰ sei komisch, betont Hofmannsthal in einer nachgelassenen Aufzeichnung aus dem Jahr 1912. Die Komödie habe das »Zusammensein – das Koexistieren der Menschen zum Gegenstand«,³¹ notiert er 1909. Im Streben nach dem Sozialen als geselligem Koexistieren von Menschen haben die Figuren immer wieder mit dem widerständigen Relativismus der Ironie zu ringen, die alles in ein Verhältnis zu allem setzt und damit eigentlich jede Formgebung unmöglich werden lässt. Das Soziale aber ist immer Form: seine Naturform ist das Gesellige, seine Kunstform ist das Gesellschaftliche, seine idealistische Form ist das Sittliche, die höhere Existenz in der Liebe oder Treue.³² »Formen machen die chaotische Relation zwischen 2 Individuen erst wesentlich, verhelfen ihr zur Genesis«,³³ heißt es in einer Aufzeichnung Hofmannsthals mit dem Titel »Manieren«. Aus dem Dilemma der ironischen Relativität aller Dinge, Funktionen und Formen einerseits und dem Streben nach Formgebung, nach Gestaltung im Sozialen andererseits, muß es ei-

²⁹ Vgl. Peter-André Alt, Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim. In: DVS 68 (1994), S. 278–306, hier S. 292f. Alt analysiert ausgehend von einem Briefzitat Hofmannsthals die »doppelte Ironie«, die dem Schwierigen innerwonne, als »Ironie der Form« einerseits und »Ironie des Stoffs« andererseits. Das ästhetische Verfahren der Komödie gleiche insofern dem der romantischen Ironie, als es der Bewegung der »Inversion« folge und Hans Karl – den, der alles durcheinanderbringt – zum Stifter von Ordnung und Wahrheit mache in einer Wirklichkeit, die ihre verbindliche Gliederung längst verloren habe.

³⁰ GW RA III, S. 512.

³¹ Ebd., S. 502.

³² Vgl. Richard Alewyn, Hofmannsthals erste Komödie (1936). In: Richard Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen⁴1958, S. 96–119, hier bes. S. 99.

³³ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 184.

nen Ausweg geben; andernfalls wäre das Komische destruktiv und nicht schöpferisch. Der Ausweg aus diesem Dilemma führt nach Hofmannsthal über eine spezifische »Lebenskunst«. »In der Komödie handelt es sich um *Lebenskunst* im tiefsten Sinn«,³⁴ schreibt er in den Notizen zu seinem Lustspielentwurf »Silvia im ›Stern‹«. Das sei folgendermaßen zu verstehen: Jeder Mensch wirke sowohl durch Sein als auch durch Scheinen im Dasein. Beide Wirkformen des Menschen bedingten und unterstützten einander. Jedes Individuum, welches entweder instinktiv oder bewußt mit seinem Schein wie auch mit seinem Sein spiele, treibe das Leben als Kunst und sei mithin ein schöpferisches Individuum. In seiner sozialen Bedingtheit sei das Individuum darauf angewiesen, sich – was das Gegenüber betrifft – an den Schein zu halten, denn nur in dieser Form könne das fremde Sein überhaupt aufgenommen werden. Das »Geben« und »Nehmen« »von Seele zu Seele«³⁵ – das Soziale, das Idee und Gegenstand der Komödie ist – kann immer nur Form sein, d.h. als Geben und Nehmen in der Maske realisiert werden, denn »Form ist Maske«.³⁶ Die Kunst des Lebens liegt nach Hofmannsthal nicht etwa darin, hinter der Larve das Wahre zu entdecken, sondern »Lebenskunst« heißt: die Form immer wieder neu realisieren; schöpferisch sein; lernen, in der Maske und mit der Maske zu leben. Das »Schöpferische« sei eine »dämonische Kraft«,³⁷ notiert Hofmannsthal 1909. Jeder besitze diese Kraft und könne mit ihrer Hilfe die »Formen des [...] erstarrten Denkens«: »Besitz – Freunde – Feinde – Zeitgeist«³⁸ auflösen und in seiner Atmosphäre »das Ich ohne Schranken«³⁹ realisieren. »Der Wechsel, die Unstätigkeit, der Widerspruch«⁴⁰ gehörten zum Schöpferischen immer dazu.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen Hofmannsthals ist meine These, daß sich die spezifisch komische Struktur seiner Lustspiele in den Formen des ›Spielens auf dem Spiel‹ verbirgt, zu sehen. Ein Spielen, das eben jene schöpferische Lebenskunst, von der Hofmannsthal träumt, auf der Bühne realisiert, performativ zur Anschauung bringt und im Lachen der Spieler und Zuschauer sozial erfahrbar werden läßt. Ich fas-

³⁴ GW D IV, S. 104.

³⁵ Ebd., S. 105.

³⁶ Ebd.

³⁷ GW RA III, S. 498.

³⁸ Ebd., S. 499.

³⁹ Ebd., S. 498.

⁴⁰ Ebd., S. 499.

se den Begriff des Spiels hier nicht transzental-ästhetisch, sondern philosophisch-anthropologisch. Helmuth Plessner bezeichnet in seiner Schrift »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens« (1941) das Spielen des Menschen als »ein Sich-Halten im Zwischen«,⁴¹ als ein »Sich-Halten« in der ambivalenten Sphäre der Übergängigkeit von Sein (gegenwärtige Wirklichkeit) und Schein (umgrenzter Raum des ›Als ob‹), von Binden und Gebundensein. Diese Definition deckt sich mit dem letzten Aspekt der Definition des Spiels, die Roger Caillois im Anschluß an Jan Huizinga gibt: Das Spiel ist

eine fiktive Betätigung, die von einem spezifischen Bewußtsein einer zweiten Wirklichkeit oder einer in bezug auf das gewöhnliche Leben freien Unwirklichkeit begleitet wird.⁴²

Caillois unterscheidet vier Spielformen, »je nachdem, ob innerhalb des jeweiligen Spiels das Moment des Wettstreits, des Zufalls, der Maskierung oder des Rausches vorherrscht«:⁴³ 1. *Agôn*: spielerischer Wettstreit, Rivalität; 2. *Alea*: Spiele mit dem Zufall, die auf einer Entscheidung basieren, die nicht vom Spieler abhängig ist und auf die er weder Einfluß hat noch haben will; 3. *Mimicry*: Spiele, die auf der Annahme eines geschlossenen, in gewisser Hinsicht fiktiven Universums beruhen, und bei denen der Spieler darauf zielt, zu einer illusionären Figur zu werden (Verkleidungen, Verwandlungen, Verkörperungen bis hin zur Identifikation, Maskierungen); 4. *Ilinx*: Spiele, die auf dem Begehr nach Rausch beruhen und deren Reiz darin besteht, für einen Augenblick Bewußtsein und Wahrnehmung zu destabilisieren. Die Lust am Schwindel kann sich zum Ausdruck der Selbstbehauptung steigern. Rainer Warning hat Caillois' Klassifikation für seine Theorie der Komödie fruchtbar gemacht. Er hat gezeigt, daß die performativen Strukturmerkmale der *Commedia dell'arte* im Grunde alle vier von Caillois unterschiedenen Spielformen aktualisieren: *Agôn* im Konflikt zwischen den Alten und den jungen Verliebten oder zwischen Herr und Diener, *Alea* in den das komische Handlungsschema rhythmisierenden Zufällen, *Ilinx* in den *Lazzi* der

⁴¹ Helmuth Plessner, Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: Ders., Philosophische Anthropologie. Hg. von Günter Dux. Frankfurt a.M. 1970, S. 11–171, hier S. 87.

⁴² Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. München 1959, S. 16 (Original: Les jeux et les hommes. Paris 1958).

⁴³ Vgl. ebd., bes. S. 21–36, hier S. 19.

Dienerfiguren und *Mimicry* mit den Masken, in der Improvisation sowie in den Verkleidungs- und Verwechslungsspielen.⁴⁴ Sowohl Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige« als auch das Lustspiel »Der Unbestechliche« aktualisieren alle dieser vier Spielformen. Der Spieltrieb tritt im gestischen, mimischen und sprachlichen Handeln sowohl Hans Karls als auch Theodors performativ in Erscheinung. Die Spiele prägen als szenische Struktur die Interaktion zwischen der dargestellten Thematik und ihrem dramaturgischen Arrangement. Als komische ›Spiele auf dem Spiel‹ sublimieren sie die »anderweitige Handlung« und sie sind, etwa in der Rede Hans Karls über die Kunst des Clowns Furlani oder in Theodors Bezugnahmen auf das Billardspiel, auch Reflektionsgegenstand der Figurenrede. Diese These soll im folgenden mit Blick auf »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« kurz belegt werden.

1. *Agôn*: Der Wettstreit, der Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige« grundiert, ist die Rivalität der einzelnen Figuren untereinander, Hans Karl für ihre Absichten zu gewinnen. Die Spielform dieses Wettstreits bildet das Handlungsschema des Lustspiels und rhythmisiert die Abfolge der Auf- und Abritte der Figuren. Die erzwungenen, beabsichtigten oder absichtlich vermiedenen Begegnungen, deren Zustandekommen oder Nichtzustandekommen jeweils wortreich kommentiert wird, machen den größten Teil der szenisch-dramaturgischen Dynamik aus. Kulminationspunkt des allseitigen Strebens nach Begegnung ist Hans Karl. Ausgerechnet das Ziel aber, auf das alle zurennend, verändert immer wieder seine Position oder versucht sich zu entziehen. Hans Karl ist darin nicht etwa Spielverderber. Er spielt mit, aber in der Form der Gegensinnigkeit. Wenn er tatsächlich angetroffen wird, gibt er sich zerstreut, rückt Bilder gerade, sucht Schubladenschlüssel, raucht, schweigt oder bittet um Aufschub. Die Figuren übertreffen sich gegenseitig in ihrem Ehrgeiz, Kari ›sprechen zu dürfen‹. Die einzige, die sich ihm entzieht, Helene, zieht ihn damit an sich. Somit prägt das Spiel des *Agôn* die Dramaturgie, über welche der Wettstreit zwischen alt und jung, die Rivalität im Genre ›Verführung‹ (zwischen Stani, Neuhoff, Hans Karl, Hechingen) und der

⁴⁴ Warning, Theorie der Komödie (wie Anm. 5), S. 37: »In der *Commedia dell'arte* würde dann so etwas wie ein anthropologisches Substrat der Komödie greifbar. Dieses Substrat wäre indes nicht ein sich durchhaltendes Ritual, wie das die archetypische Literaturkritik propagiert hat, sondern ein Spieltrieb, der elementare Struktur- und Rollenvorgaben in Dienst nimmt für ein ›Spielen des Spiels‹, für eine sich in der Darstellung mit einbringende Performanz.«

Wettstreit zwischen Frau und Mann zur Darstellung kommen. Zumindest in der *Maske* des Verlobten geht Hans Karl als Sieger aus diesem Wettstreit hervor. Ihm als einzigm gelingt es im gegensinnigen Modus der Absichtslosigkeit, seine Absichten durchzusetzen.

2. *Alea*: Das Spiel mit dem Zufall ist das Spiel, das Hans Karl in der stillen Hoffnung spielt, das »Glück«, das er sich einst »verscherzt« (SW XII Dramen 10, II.14, S. 102) hat, wieder erlangen zu können. Er spielt im Grunde mit dem Zufall gegen die Macht des Zufalls. Auch hier ist die Gegensinnigkeit wieder das Strukturmerkmal seines Handelns. Hans Karl weiß um die Macht der Notwendigkeit, die in der Institution ›Ehe‹ liegt, aber er weiß auch, daß die Macht des Zufalls jeden Willen beugt. Also gibt Hans Karl dem Zufall Raum zu wirken, indem er seine individuellen Absichten im Modus der Negation verfolgt. Im Modus der Verneinung macht er Helene seinen Antrag:

[...] sogar das Ja-Wort hab' ich gehört, ganz klar und rein, von Ihrer klaren, reinen Stimme – ganz von weitem, denn ich war doch natürlich nicht dabei, ich war doch nicht dabei! – Wie käm' ich als ein Außenstehender zu der Zeremonie. – Aber es hat mich gefreut, Ihnen einmal zu sagen, wie ich's Ihnen mein. – (S. 103)

3. *Mimicry*: Bei der Betrachtung des Lustspiels »Der Schwierige« liegt das Augenmerk der Interpreten oft auf der Komik der Sprache. In Hans Karl richte ein absichtsloser Sprachskeptiker unbewußt komische Konfusionen an. Übersehen wird bei dieser Lesart häufig, daß es sich bei Karls Sprachhandeln um eine Maske handelt, die zur Dramaturgie seines ›Spiels auf dem Spiel‹ gehört. Das Versteckspiel, der geschmeidige Wechsel der Form und des Tons, die Zumutungen in der Maske der Dezenz, das Geraderücken von Bildern, das Suchen der Schubladenschlüssel, das Rauchen, das Schweigen, das Fliehen und Wiederkommen – Hans Karls *Mimicry*-Kunst spielt sich auf der Ebene der Rede, der Gestik und Proxemik ab. Ein Versteck- und Maskenspiel ist diese Kunst, weil all die Strategien der Anpassung, der bemühten Hilfsbereitschaft, der timiden Hilflosigkeit und der Rücksichtnahme »ein beständiges Impromptu« (III.2, S. 112) seines tatsächlichen Egoismus sind. Hans Karl gehört nur sich selbst und kann möglicherweise nie jemanden wirklich liebhaben, wie Helene erkennt.

4. *Ilinx*: Genau mit diesen *Lazzi*, mit diesem »Wiegel-Wagel«, aus dem man mit ihm nicht herauskommt, wie seine Schwester Crescence fest-

stellt (III.12, S. 138), treibt Kari sich selbst und andere zu Tränen, seine Schwester in die Verlobungsstimmung hinein, wieder hinaus und doch wieder hinein (ebd.). Mit diesem »Wiegel-Wagel« treibt er Helene beinahe in eine Ohnmacht (II.14, S. 103) und im III. Akt die halbe Soiree treppauf, treppab durch den Wintergarten, über die Galerie zur Tür hinaus und wieder ins Haus hinein wie ein Karussell in einen Schwindel, auf dessen Wirkmacht Hechingens Bitte: »Jetzt brauche ich deinen Beistand, mein guter Kari, wenn mir nicht die ganze Welt ins Wanken kommen soll« (III.12, S. 138) ironisch verweist.

Auch im Lustspiel »Der Unbestechliche« vollzieht sich die »Cur« des Abenteurers Jaromir im Medium des Spiels. Spielleiter des »Spiels auf dem Spiel« ist Theodor. Wieder lassen sich alle vier Spielformen unterscheiden.

1. *Agón*: Die Rivalen Jaromir und Theodor kämpfen den Wettstreit zwischen jung und alt, zwischen schlechter und wahrhaftiger Verführungskunst. Theodor, seine »Anordnungen« projektierend, verwendet Ausdrücke, die er dem »Billardspiel entlehnt«: Melanie will er »von der Bande anspielen«, Marie will er »direkt anspielen« (SW XIII Dramen 11, I.14, S. 57). Der Wettbewerb ist ein ungleicher Wettbewerb. Die Beteiligten spielen nicht unter gleichen Bedingungen, da der stärkste und aggressivste Spieler, Theodor, in der Maske des Zufalls auftritt.

2. *Alea*: Theodor spielt Zufall bzw. Schicksal. Er schaut den Figuren, ihrer Mimik, Gestik und Rede, jeweils seine nächsten Spielzüge ab. Er braucht keine Intrige, die er seinen Spielfiguren von außen aufzwingt. Er katalysiert nur deren Handlungen, indem er ihre unausgesprochenen Konflikte oder Bestrebungen zu lesen und mit Blicken zu lenken vermag.

3. *Mimicry*: Den raschen Maskenwechsel beherrscht Theodor wie kein anderer. Dem Personal gibt er knappe Anweisungen im militärischen Ton. Vor der Baronin gibt er in Mimik und Gestik ganz den gekränkten langjährigen Dienstboten. Marie gegenüber schlägt er einen empfindsamen Ton an, der sie an ihre Tochterpflichten erinnern soll. Melanie gegenüber schlägt er einen vertraulichen Ton an. Er rät ihr, wie die Affäre sauber zu lösen sei. Hermine gegenüber gibt er den Chef und den Verliebten. Theodor verkleidet auch andere: Den Gärtner z.B. steckt er in eine Livree. Sich selbst setzt er ein seidentes Käppchen auf, legt sich

ins Bett oder bügelt die Dienstgarderobe und zieht sich dann seine private schwarze Tracht an, um zu signalisieren, daß er tief gekränkt und im Begriff ist, den Dienst zu quittieren. Sein schillernder Charakter und seine vielen verschiedenen Gesichter werden – noch bevor er überhaupt selbst das erste Mal auftritt – über die Rede der anderen Figuren dem Zuschauer in raschem Wechsel vorgestellt. Theodor ist: Anordnender, Durchführender, Bössartiger, Ahnungsloser in Sachen Stalldienst, kein Dienstbote, sondern eben der Theodor, verläßlich umsichtig, Sohn eines Lumpen von Vater und einer gescheiten Mutter, verhinderter Geistlicher, ehemaliger Ulan, einfach nur ein »Subjekt« oder aber »eine Perle in seiner Klasse«, krankhaft empfindlich, ein Liebhaber der Einsamkeit, ein Erzengel oder in den Augen des Kindes: ein Zauberer (vgl. I., S. 37–60).

4. *Ilinx*: Der rasche Maskenwechsel, Theodors undurchschaubare Spielzüge, die wie eine unsichtbare Hand über die Figuren kommen, seine Rede, Gestik, Mimik und Proxemik – all dies changiert zwischen Schwindelspielen und den komischen *Lazzi* des Clowns. Zu den *Lazzi* gehören z.B. der große Satz, mit dem er aus seinem Bett springt und den das Kind nachahmt, indem es drei Treppenstufen auf einmal nimmt (vgl. I.9, S. 47), aber auch seine Pantomimen eines »Seiltänzer[s]« (V. 1, S. 99) oder eines »Kater[s]« (V. 5, S. 111), mit denen er Hermine andeutet, wie er des Nachts zu ihr in die Dachkammer geklettert kommen wird. Besonders sein Spiel mit Melanie, die er über Bande anspielt, ist ein Schwindelspiel: »Dich schmeiß ich doch um mit dem ersten Anblasen«, über »dich komm ich ja wie ein Wirbelwind!«, prophezeit er bei sich und »Tanzt ab« (III.6, S. 83f.). Sein devot-indiskretes Zusammenraffen und Packen der Sachen Melanies hat das Ziel, Jaromir und Melanie schwindlig zu machen und ihre Unterredung zu stören (vgl. IV.3, S. 93–95). Mit Melanies Schuhen auf den Händen agiert er vor Hermine wie mit Puppen. Dabei versetzt er sich, sich in seinen Haß auf Jaromir hineinsteigernd, selbst in einen veritablen Schwindel, der auch Hermine ergreift, und schließlich in Kuß und Umarmung der beiden Dienerfiguren endet (vgl. IV.4, S. 95–97).

IV

Inwiefern aber gibt nun dieses ‚Spielen auf dem Spiel‘, das beide Lustspiele strukturiert, Anlaß zum Lachen? Läßt sich die Qualität dieses Lachens genauer fassen?⁴⁵ Mit Plessner habe ich das Spiel anthropologisch als »Sich-Halten im Zwischen« von Sein und Schein gefaßt. Wir empfinden die Spielsituation nach Plessner als schwebend, »weil sie von unserer schöpferischen Bereitschaft und Gestaltung abhängt und diese zugleich in eigenwilliger Selbstständigkeit bindet.«⁴⁶ »Wir sind in Einem frei und nicht frei, wir binden und sind gebunden«, wir sind »Herr und doch nicht Herr«⁴⁷ des Dings, mit dem wir spielen. »Spielen ist immer ein Spielen mit etwas, das auch mit dem Spieler spielt«,⁴⁸ schreibt Plessner. Spielen ist »eine gegensinnige Beziehung, die zur Bindung verlockt, ohne doch so weit sich zu verfestigen, daß die Willkür des einzelnen ganz verlorengingeht.«⁴⁹ Die »Gefahr des Umschlags«⁵⁰ bestehe dabei in jedem Augenblick. Auf diese Ambivalenz reagiert der Mensch nach Plessners Analyse mit Lachen. Spielen macht natürlich auch Freude, es erleichtert, es verschafft Nervenkitzel. Zum Lachen aber reize das Spiel nicht nur, weil es uns komisch oder lächerlich vorkomme, sondern auch aus dem elementaren Grund, »weil wir damit eigentlich nicht fertig werden.«⁵¹ Es verschafft uns durch sein labiles Gleichgewicht eine mehrdeutige Lust, die uns kitzelt, erregt, irritiert, anspannt, an die Grenzen führt. Der Ausdruck dieses ambivalenten Empfindungszustands ist das Lachen. Vor diesem Hintergrund lassen sich in bezug auf Hofmannsthals Lustspiele

⁴⁵ Vgl. Juliane Vogel, *Commedia con sordino. Das Verschwinden des Lachens aus den Lustspielen Hugo von Hofmannsthals*. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler u. a. Berlin 1996, S. 166–178, hier bes. S. 166f. Vogel betont, daß Hofmannsthal die leibliche Dimension allen Gelächters dementiere und das Gelächter im Zuge einer »Ästhetik der Dämpfung« zähme und sublimiere, so daß es allerhöchstens noch als »ein Lachen im Geist«, nicht aber als Lachen »im Bauch« auftrete. Das deckt sich im Grunde mit meinen Beobachtungen, denn auch ich frage im folgenden nicht nach einem grotesken, karnevalistischen Lachen bei Hofmannsthal, sondern deute das Lachen seiner Komödien vor dem Hintergrund von Plessners Spielbegriff als Ausdruck der »exzentrischen Positionalität« des Menschen und als Lebenskunst im Hofmannsthalschen Sinne.

⁴⁶ Plessner, Lachen und Weinen (wie Anm. 41), S. 85.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 88.

»Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« mindestens drei verschiedene Qualitäten des Lachens unterscheiden, die einander immer überlagern und ihre Quelle in der komischen Gegensinnigkeit des Spiels und des Spielens haben: das Verlachen (1.), das Mitlachen (2.) und ein letztes Lachen (3.).

1. Das Lachen, das die Qualität eines Lachens über jemanden hat, ist das Verlachen. Dieses Lachen wird durch die komische Gegensinnigkeit ausgelöst, die z.B. Hans Karls Handeln und Sprachhandeln zur Erscheinung bringt: Jene Gegensinnigkeit nämlich, die aus Absichtslosigkeit einerseits und Hingabe an die Absicht andererseits besteht. Auch Theodor kennzeichnet eine charakterliche Gegensinnigkeit, welche nicht nur über Mimik und Gestik, sondern auch über seinen Sprachduktus erfahrbar wird: Theodor ist teuflisch honorig, anmaßend dezent, hochmütig devot. Sein K.u.K.-Militärjargon, sein Böhmakeln, gespickt mit Fremdworten, bringt diese Gegensinnigkeit komisch zum Ausdruck. Hier verlachen wir den Diener Theodor. Den Begriff der »Gegensinnigkeit« entnehme ich Plessners kritischer Revision von Bergsons Essay »Über das Lachen« (1900). Bergsons Analyse des Komischen stößt immer wieder auf den Moment, in welchem sich etwas Mechanisches wie eine Kruste über das Lebendige legt. Seine Formel vom ›Automatismus des Natürlichen‹ lässt sich in unserem Zusammenhang eigentlich nur auf Hans Karls Zerstreutheit überzeugend anwenden. Plessner sieht den Akzent bei Bergson jedoch weniger auf »dem Konflikt zwischen Lebendigkeit und Steifheit«, »als vielmehr auf der Gegensinnigkeit, die gleichwohl als *Einheit* sich vorstellt und hingenommen werden will.«⁵² Der komische Konflikt der Gegensinnigkeit, so Plessner, könne überall dort hervorbrechen, »wo eine Norm durch die Erscheinung, die ihr *gleichwohl offensichtlich gehorcht*, verletzt wird.«⁵³ Auch Theodors Erscheinung in »Der Unbestechliche« ist eine Normübertretung, die der Norm gleichwohl offenbar gehorcht: Theodor macht sich zum Herrn über das Ganze, zum Herrgott. Dabei werden aber seine Anordnungen einerseits durch die Baronin legitimiert und andererseits von den anderen Figuren tatsächlich auch als Anordnungen einer höheren Macht, als Fingerzeig des Herrgotts erlebt.

⁵² Ebd., S. 92.

⁵³ Ebd., S. 95.

Anna treiben diese Anordnungen sogar in einen Zustand »zwischen Lachen und Weinen«.⁵⁴ Die spezifische Komik des Spiels, das der Diener Theodor treibt, liegt darin, daß er sich selbst mit der fixen Idee von seiner »Genugtuung« an die Stelle der Naturgesetze setzt. Die »Idee einer menschlichen Regelung, die an die Stelle der Naturgesetze tritt«,⁵⁵ ist nach Bergson ein belustigender Effekt. Mit Theodor verlachen wir hier Jaromir. Er wird Opfer von Theodors fixer Idee und deutet diese als höhere Macht.⁵⁶ Mit Plessners Variation auf Bergsons Formel vom ›Automatismus des Natürlichen‹ bekommen wir nun auch jene komische Gegensinnigkeit in den Blick, die etwa darin zur Erscheinung kommt, daß der Schwierige Hans Karl Bühl seine Zumutungen in der Maske der Dezenz und Rücksichtnahme vorbringt: eine Normverletzung, die gleichwohl keine ist und die ein Lachen auslöst, das von anderer Qualität ist als das Verlachen.

2. Dieses Lachen ist kein Verlachen, sondern ein Mitlachen. Der Zuschauer selbst spielt *Mimicry*. Er versetzt sich in den Schwebezustand des ›Spiels auf dem Spiel‹ und spielt das Spiel des komischen Helden Hans Karl Bühls mit. In unserem Mitlachen, das auch Theodors ›Spiel auf dem Spiel‹ durchschaut, klingt die Erkenntnis an, daß für die Dauer des spielerischen »Sich Haltens im Zwischen« das »Ganze« in unseren Händen liegen und unserer Gestaltung unterliegen könnte, auch wenn wir auf die Dauer damit nicht fertig werden.⁵⁷

3. Darüber hinaus gibt es ein letztes Lachen. Es schwebt noch über dem Amusement, welches der Komödienschluß evoziert. Es geht nicht in dem Verlachen des zusammengeführten Paars auf. Das letzte Lachen ist das Lachen Hans Karls, der abtritt, bevor seine Verlobung durch den Segen Altenwyls performativ vollzogen werden kann. Das letzte Lachen ist das Lachen Theodors, der seine Spielfiguren zugleich liebt und haßt, wie die

⁵⁴ SW XIII Dramen 11, V. 4, S. 107.

⁵⁵ Henri Bergson, *Das Lachen*, Jena 1921, S. 35.

⁵⁶ Vgl. SW XIII Dramen 11, V. 4, S. 109f.

⁵⁷ Vgl. ebd., V. 5, S. 112, Theodors letzte Worte – es sind die Schlußworte des Lustspiels – formulieren diese Erkenntnis indirekt: »Es sind Euer Gnaden die irdischen Dinge sehr gebrechlich«, sagt er zu Anna gewandt. »Es kann auch eine sehr starke Hand keine Schutzmauer aufbauen für ewige Zeiten um ihre anbefohlenen Schützlinge. Aber ich hoffe, so lange ich hier die Aufsicht über das Ganze in Händen behalte, wird demgemäß alles in schönster Ordnung sein!«

Baronin erkennt,⁵⁸ und darin den »Auserwählten« gleicht, die Nietzsche in den Aphorismen aus »Die fröhliche Wissenschaft« sprechen läßt: den Künstlern und Narren.⁵⁹

Das letzte Lachen reflektiert das komische Zustandekommen des ›guten Endes‹, es reagiert auf die Spielkunst des Harlekins im Abenteurer, es sublimiert als letzte komische Handlung der Spieler Hans Karl und Theodor sowie als letzte komische Handlung der Zuschauer die »anderweitige Handlung« und ihr sentimentales Ende.

Die spezifische Kunst des ›Spielens auf dem Spiel‹, die das dramaturgische Konzept von Hofmannsthals Lustspielen prägt und die den jeweiligen glücklichen Komödienschluß erst erspielt, ist »Lebenskunst« im Hofmannsthalschen Sinne. Hier zeigt sich ein Spiel, das nicht Selbstzweck ist. Dieses Spiel mündet nicht dort, von wo es ausgegangen war, um wiederholt zu beginnen. Es endet nicht in einer Situation, die identisch ist mit der zu Beginn des Spiels. Es ist ein schöpferisches, ein produktives Spiel mit Schein und Sein. Der ambivalente Modus des Ungebunden-Seins im ›Zwischen‹, mit dem die Spielenden (oder diejenigen Figuren, mit denen gespielt wird) eigentlich nicht fertig werden, evoziert dabei ebenso Lachen, wie die gegensinnig komischen Formen des Spielens, mit denen man sich oder die anderen in die soziale Gebundenheit hinausspielt, um dann doch wieder nur im ›Zwischen‹ zu landen. Im Lustspiel »Der Schwierige« gelingt Hans Karl mit Hilfe dieser spielerischen Lebenskunst die Realisierung seiner Heiratsvision und seines sozialen Ichs, ohne sein Abenteurer-Sein dabei aufgeben zu müssen. Im Lustspiel »Der Unbestechliche« liegt die Kunst des Dieners Theodors darin, im performativen Spiel mit Rivalität, Zufall, Maske und Schwindel die einzelnen Figuren durch den Schein hindurch zu sich selbst – zu ihrem Sein – zu führen, sie unwissend zu naiv Wissenden werden zu lassen. Dabei realisiert die komische Person Theodor selbst ihr wahres Ich als Abenteurer/Verführer.

So bleibt im Grunde alles beim alten und doch ist etwas anders geworden. Die utopische Vision dieser Lustspiele ist nicht die Statuierung der Ehe als Institution. Die utopische Vision dieser Lustspiele verbirgt sich vielmehr in der Wirkmacht einer schöpferischen Lebenskunst, die

⁵⁸ Vgl. SW XIII, Dramen 11, I.8, S. 47.

⁵⁹ Vgl. Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. 2. Buch, § 59 und 5. Buch § 379.

erstarrtes Denken auflöst, »das Ich ohne Schranken«⁶⁰ realisiert und dabei doch Form, also sozial werden kann, denn »Form ist Maske«⁶¹ und bleibt Maske.

⁶⁰ GW RA III, S. 498.

⁶¹ GW D IV, S. 105. Vgl. Vogel, *Commedia con sordino* (wie Anm. 45), S. 178. Vogel unterstreicht, daß man das – vor dem Hintergrund der europäischen Avantgarde – Unzeitgemäße an Hofmannsthals Zähmung des wilden Lachens nicht unterschätzen dürfe. Dieses Unzeitgemäße sei letztlich die bewußte Wahl einer Form, die die Gattungstradition der Komödie sublimiere, so daß die Wirkungen und Elemente des Komischen indirekt, gebrochen, nur noch als Simulakren erscheinen. »Wenn die Avantgarde in einem romantischen Gestus« die Wiederkunft des lachenden Leibs erwartete, »so wußte Hofmannthal, daß nur noch seine Spiegelungen auf die Bühne zu bringen waren.« Gegenüber Vogel möchte ich noch stärker betonen, daß gerade in dem Wissen um diese Spiegelungen und in der Affirmation der Simulakren Hofmannsthals Vision einer schöpferischen Lebenskunst gründet.

