

THE GERMAN QUARTERLY

Published by the American Association of Teachers of German

24
mof

Editor: HENRY J. SCHMIDT

Associate Editor in charge of book reviews: MICHAEL T. JONES

Editorial Assistant: AUSMA WEISEND

Office: German Department, 314 Cunz Hall, Ohio State University,
Columbus, OH 43210

"Notes In Brief" Editor: ERIC RENTSCHLER

German Department, University of California, Irvine, CA 92717

Editorial Board:

GISELA BAHR, Miami University (Ohio)

HELEN FEHERVARY, Ohio State University

PATRICIA B. HERMINGHOUSE, University of Rochester

PETER UWE HOHENDAHL, Cornell University

ANTON J. KAES, University of California, Berkeley

RAINER NÄGELE, Johns Hopkins University

ERIC RENTSCHLER, University of California, Irvine

JUDITH RYAN, Harvard University

FRANK J. TOBIN, University of Nevada, Reno

FRANK TROMMLER, University of Pennsylvania

Business and Advertising Manager: HELENE ZIMMER-LOEW

(all correspondence relating to advertising should be sent to the address below)

AATG ADMINISTRATIVE OFFICE: 523 Building, Suite 201, Route 38, Cherry Hill, NJ 08034. The following services and offices are based at this address: Executive Director, Treasurer, Business Manager of THE GERMAN QUARTERLY, AATG Newsletter, Placement Service

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

All
Z
Gen 7

The German Quarterly is supported in part by a grant from the Ohio State University German Department and College of Humanities.

Manuscripts of articles should be sent to the Editor, books for review should be sent to the Associate Editor. Articles must conform to the *MLA Style Manual* (1985). The manuscript should be prepared so that it can be read anonymously. Please submit the manuscript in duplicate and enclose a self-addressed envelope and return postage. Manuscripts should not exceed 25 pages, excluding footnotes. Unsolicited book reviews are not accepted. (See also "Information about *The German Quarterly*" in the Fall 1985 issue.)

Chapter reports, subscriptions, payments, address changes, and requests for back issues should be addressed to the Administrative Office. Requests for reservation of advertising space should be addressed to the Advertising Manager. The AATG reserves the right to restrict advertising to that which it considers appropriate for its journals. The acceptance of advertising does not constitute an endorsement of its contents.

Dues in the AATG are graduated depending upon members' annual salaries. Please write to the AATG Administrative Office for your Membership Application form. Membership includes subscriptions to THE GERMAN QUARTERLY, DIE UNTERRICHTSPRAXIS and AATG Newsletter. Annual subscription to THE GERMAN QUARTERLY is \$22.00 (back issues: \$6.00 apiece). THE GERMAN QUARTERLY is listed in The Education Index.

Typography by Intercontinental Service, 1568 N. North Street, Washington C.H., OH 43160.

Printed at Port City Press, 1323 Greenwood Road, Baltimore, MD 21208.

Copyright © 1984 by the AMERICAN ASSOCIATION OF TEACHERS OF GERMAN.

ISSN 0016-8831

SECOND CLASS POSTAGE PAID AT CHERRY HILL, NEW JERSEY,
AND AT ADDITIONAL MAILING OFFICES

601

BERNHARD GREINER
Universität Freiburg

Die Rede des Unbewußten als Komödie: Hofmannsthals Lustspiel "Der Schwierige"

Meinen Kollegen von der University of Virginia zum Dank für die Zusammenarbeit während meines Aufenthalts als Visiting Professor, 1985.

"Das erreichte Soziale: die Komödien" (A 226)¹ — der Satz Hofmannsthals steht über fast allen Auseinandersetzungen mit seinen Lustspielen.² In der Regel wird dies "Soziale" inhaltlich bestimmt und hieraus ein Begriff der Komödien gewonnen. Im "Schwierigen"³ z.B. werde eine Lebensart vergewärtigt und der erfahrbaren empirischen Gesellschaft als Ideal entgegengestellt, die das Gefällige und Schickliche akzentuiert, entsprechend dem Ästhetischen den Primat zuerkennt, Partikularismus und übergreifenden Zusammenhang, Individualität und Gesamtheit im Gleichgewicht halte. Wolfram Mauser hat auf diesem Wege das implizite gesellschaftliche Ideal des "Schwierigen" überzeugend bestimmt und weiter dessen Grundlage in der zeitgenössischen Lebensphilosophie aufgewiesen.⁴ Was bleibt, ist eine Leerstelle, die Hofmannthal in der passivischen Formulierung seines Notats verbirgt. Wer ist das Subjekt des Vorgangs? Wer hat im Medium der Komödien das Soziale erreicht? Ist hier nur das Ich des Textes, in dem die Notiz steht ("Ad me ipsum") zu supponieren? "Der Weg zum Sozialen" ist für Hofmannsthals ein Übergang, zu dem er (mit Blick auf den Elektra-Stoff) festhält:

Gehalt: Übergang von der Prae-existenz zur Existenz; dies ist in jedem Übergang jedem Tun. Das Tun setzt den Übergang aus dem Bewußten zum Unbewußten voraus. (A 226)

Nach diesem Chiasmus verlangt die Bewegung von der Prae-existenz zur Existenz jene vom Bewußten zum Unbewußten. Offenbar ist das letztere in den Raum der Existenz zu überführen, womit die Leerstelle des Komödien-

Notats bestimmt wäre. Es ist, von der zweiten Aufzeichnung her gesehen, das Unbewußte, das im Medium der Komödie das Soziale erreichen soll. Die Komödie als Hofmannsthals Weise, das Unbewußte in den Raum des gesellschaftlichen Handelns einzubringen, ihm zur Sprache zu verhelfen und hierin zugleich eine Neuorientierung der Gattung Komödie zu leisten: diese These soll am "Schwierigen" erprobt werden. Zur Debatte steht, ob hierin ein Ansatz der Interpretation gegeben ist, der die auseinanderstrebenden Deutungen des Stücks zu integrieren vermag.

In der Komödie, so die Leitthese der Interpretation, entwickelt Hofmannsthals seinen eigenen Weg — Freud nahe und doch eine eigene Richtung einschlagend —, dem Unbewußten Anerkennung, Artikulation: Sprache zu verschaffen. Dies wird (I.) auf dem Feld der Handlung (der Figuren wie des Autors) untersucht, wo sich die Fehlleistung als Handlungs-Sprache des Unbewußten erweisen wird, dann (II.) auf dem Feld der Sprache selbst, wo sich die schon immer diskutierte Sprachproblematik aus der Frage nach der *Sprache* des Unbewußten erschließen wird; zuletzt wird (III.) die Konsequenz der These für Geschichte und Theorie der Komödie erörtert, insbesondere gefragt, inwiefern Hofmannsthals mit diesem Ansatz an eine verschüttete Tradition des Komischen und der Komödie wiederanknüpft.

Die Interpretationsthese suggeriert, daß sich Hofmannsthals Komödien schaffen und speziell seine Arbeit am "Schwierigen" in enger Nachbarschaft zu Fragen und Interessen Freuds vollzogen habe.⁵ Neuere Materialsammlungen zu Hofmannsthals Kenntnisnahme der Freud'schen Psychoanalyse⁶ unterstützen diese Fragerichtung. Und wie Freuds Untersuchungen darauf zielen, in immer neuen Feldern die *Sprache* des Unbewußten, das Unbewußte als strukturiert wie eine Sprache zu bestimmen — etwa auf dem Felde des Traumes (1900),⁷ der Fehlleistungen (1904)⁸ oder der Figuren des Witzes (1905)⁹ —, so arbeitet Hofmannthal auf seinem Feld der Dichtung an der Frage, wie das Unbewußte sich Rede verschaffe, das Soziale erreiche als Rede. Raum hierfür ist ihm die Komödie.

I

"Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche" (A 47). Folgt man diesem Satz aus dem "Buch der Freunde" und fragt, was für ein Geschehen — vordergründig betrachtet — das Lustspiel "Der Schwierige" denn entfalte, so schält sich ein Komödieschema der konventionellsten Art heraus. Widerstände gegen eine Heirat werden im Helden selbst wie von seinen Mitfiguren mobilisiert und zu guter letzt überwunden. Auf der Ebene der Handlung, damit der Figuren und des dramatischen Konflikts, ist die Komik, die wir finden, zuerst und in die Augen springend Komik des Mißverhältnisses von Erwartung und Verwirklichung, von Absicht und Ergebnis, von Vorstellung (über andere und sich selbst) und Wesen: die allzu Absichtsvollen und Selbst-Bewußten scheitern gerade durch ihre Präntentionen, die

Absichtslosen und Dezenten dagegen, die das zupackend Definitive scheuen, errichten das gesellschaftlich Gültige und Dauernde.

Der erste Akt ist ein großes Defilé vor Hans Karl, dem "Mann ohne Absicht" — so ein früher Titelentwurf (vgl. D IV, 564). Bei ihm, der sich am liebsten von allen und allem fernhalten möchte, dringen alle Mitspieler ein. Alle haben Absichten auf ihn, wollen ihn berechnen und als Beförderer ihrer Zwecke in Dienst nehmen. Crescence trägt ihm auf, ihrem Sohn das Liebesverhältnis mit Antoinette auszureden, später dann, nach Stanis schnellem Entschluß, soll er Helene auch noch die Ehe mit Stani einreden. Antoinette will ihr Liebesverhältnis mit ihm erneuern, Hechingen will ihn als Vermittler seiner gestörten Ehe, Neuhoff will erkunden, ob Hans Karl ihm bei Helene im Weg steht, Altenwyl will ihn zur Rede im Herrenhaus verpflichten, der neue Diener will ihn zum Fundament seiner gesicherten Altersversorgung machen. Hans Karl erscheint als Person, die nicht nein sagen kann (so Stani III,2; 412). Das rückt ihn in ein komisches Licht. Er, der das Absichtslose liebt, das Dezente statt des packend Zugreifenden, steht da über und über mit den Absichten der Mitspieler beladen. Indem er diese aber in sich eindringen läßt, ihnen zu willfahren sucht oder doch vermeidet, sie ausdrücklich zurückzuweisen, richtet er lauter Konfusionen an, werden die Absichten zuschanden. So gibt Hans Karl als komisch gemachte Figur die Komisierung an die Mitspieler zurück. Die Ehe Hechingens wird durch Hans Karls Unterredung mit Antoinette keineswegs gefestigt, Antoinette macht sich sogar wieder Hoffnungen auf ihn. Stanis Werbung um Helene wird nicht befördert, stattdessen verlobt sich Hans Karl mit Helene, Neuhoff hat seinen Nebenbuhler nicht aus dem Feld schlagen können, Altenwyl hat Hans Karl wieder nicht als politischen Redner gewonnen und der neue Diener wird endgültig hinausgeworfen. Hans Karl, komisch geworden als einer, der die Absichten der anderen ganz in sich eindringen ließ, beleuchtet seine Situation am Clown Furlani: "Hans Karl: Ich find ihn delizios. Mich unterhält er viel mehr als die gescheiteste Konversation von Gott weiß wem" (I,18; 373). Nur Helene vermag Hans Karls Identifikation mit dem Clown nachzuvollziehen, weiß entsprechend an diesem, was der selbst absichtslos aber den Absichten der anderen so offene Hans Karl anrichten wird:

Hans Karl: . . . Aber das, was der Furlani macht, ist noch um eine ganze Stufe höher, als was alle andern tun. Alle andern lassen sich von einer Absicht leiten und schauen nicht rechts und links, ja, sie atmen kaum, bis sie ihre Absicht erreicht haben: darin besteht eben ihr Trick. Er aber tut scheinbar nichts mit Absicht — er geht immer auf die Absicht der andern ein. Er möchte alles mittun, was die andern tun, soviel guten Willen hat er, so fasziniert ist er von jedem einzelnen Stückl, das irgendeiner vormacht: wenn er einen Blumentopf auf der Nase balanciert, so balanciert er ihn auch, sozusagen aus Höflichkeit.

Helene: Aber er wirft ihn hinunter? (II,1; 379)

Die Welt, auf die die Figur Hans Karl trifft, in der sie agieren muß, ist charakterisiert durch die Züge instrumenteller Vernunft: Berechnung, Zwecke, Absichten, entschiedenes, zupackendes Handeln — Stani: "Dadurch eben behalte ich immer die Führung in der Hand. . . im Augenblick, wo ich es denke, bring ich es auch zu Ende. . . ich liebe das Vernünftige und Definitive" (I,13; 369-70) —, ebenso entschiedenes, zupackendes Wollen und Denken — Neuhoff: "weil Sie meinen Willen spüren in einer willenlosen Welt" (II,13; 399); Antoinette zu Neuhoff: "Ihr kalter wollender Verstand hebt ja den Kopf aus jedem Wort, das Sie reden" (III,4; 418). Auch der verführerische, sinnliche Zauber des glücklichen, bewußtlosen Augenblicks ist als stabilisierender Fluchtraum in diese Welt des Berechnens und zielbewußten Denkens integrierbar und integriert — Antoinette: "Der Moment ist ja alles. Ich kann nur im Moment leben" (II,11; 397). Von dieser Welt aus gesehen erscheint Hans Karl notwendig beschränkt, in komischem Mißverhältnis. Stani deutet ihn als Idealisten: "Du, Onkel Kari, bist au fond, verzeih, daß ich es heraussage, ein Idealist: deine Gedanken gehen auf das Absolute, auf das Vollkommene. Das ist ja sehr elegant gedacht, aber unrealisierbar" (I,16; 370). Für Neuhoff, der Bewältigen der Wirklichkeit durch angespannten Willen und Verstand repräsentiert, ist der absichtlose Hans Karl ein Nichts und zugleich die irritierende Herausforderung, die er immer neu abwerten muß:

Sehen Sie doch um sich: eine Erscheinung wie die Figur dort im nächsten Zimmer, vom Scheitel bis zur Sohle sich balancierend in der Selbstsicherheit der unbegrenzten Trivialität . . . Kari Bühl . . . absolutes, anmaßendes Nichts. (II,2; 385)

Hans Karls Wesen ist aber nicht nur negativ bestimmt (als Mann ohne Absicht) und nicht nur passiv (als Clown Furlani, der mit den Absichten der andern völlig beladen ist), es werden auch positiv die Instanzen genannt, die ihn zum Schwierigen machen.

Mehrfach (z. B. I,8; II,10) bezeichnet er die Welt der Berechnung, der entschieden Denkenden und Handelnden als Welt des Zufalls und stellt ihr den, wie er selbst sagt, "bizarren Begriff" der "höheren Notwendigkeit" entgegen (I,8; 356). Inbegriff dieser höheren Notwendigkeit, ihre Konkretisierung in der sozialen Wirklichkeit, ist ihm die Ehe. Als "Mann ohne Absicht" scheint Hans Karl vor unserer Welt des Berechnens und der Zwecke situiert. Darum kann er von Helene (II,14) wie von Neuhoff (I,12) als Kind, d. h. als naiv bezeichnet werden. Hinter Hans Karls Absichtslosigkeit steht allerdings eine Hoffnung: in der Welt einander nivellierender Absichten und Zweck-Berechnungen (des "Hierhin- und Dorthingeworfenwerdens" II,10; 395) doch eines Tages höhere Notwendigkeit, das Bleibende und Gültige zu finden. Da dies aber unserer Wirklichkeit der Berechnungen mangelt, wird man seiner nur teilhaftig, indem man dieser Wirklichkeit abstirbt. Entsprechend hat Hans Karl sie in zwei Situationen des Verschüttet-Seins berührt. Als

Kind, da er in den Hohenbühler Schloßteich fiel und "halbtot" aus ihm herausgezogen wurde. Die Figuren dieses Teichs werden ihm zum Gleichnis dafür, daß alles schon fertig ist, nichts Neues in der Welt geschieht, sondern das Gültige, Dauernde sich nur zeigen muß (I, 18; 372). Die Kindheitsszene erscheint als Initiation in einen Raum, in dem alle Zukunft schon Vergangenheit, mithin die linear fortschreitende, teleologische Struktur des bewußten, geschichtlichen Daseins aufgehoben ist. Nach dieser Initiation ist die Grenzerfahrung des Erwachsenen die persönlich konkrete Aneignung der vorausgewiesenen Teilhabe am Raum des zeitlos Gültigen. Es sind die Sekunden des Verschüttet-Seins als Soldat, in denen Hans Karl das Ganze seiner Lebenszeit überblickt, als Leben, in dem Helene ganz selbstverständlich seine Frau war: "Das Ganze hat eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges" (II, 14; 406). Der Weg, der Hans Karl aufgetragen ist und den die Komödie vollzieht, ist damit als exemplarischer deutlich. Hans Karl geht durch seine Initiation in den Raum der Allgegenwart, durch seine mystische Teilhabe am zeitlos Gültigen, in der Welt des Berechnens, der teleologischen Zeit nicht vollständig auf. So verkörpert er die Chance und die Aufgabe, in dieser Welt, deren je partielle Vernünftigkeit sich doch nur zu einem Zufallsganzen zusammenschließt, eine höhere Ordnung des Bleibenden zu errichten, die dem Zufalls-Dasein Halt und Orientierung zu geben vermöchte. Das "erreichte Soziale" wäre Sozial-Werden dieses Zeitlos-Gültigen, hieße, mit diesem die geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit durchdringen.

Inhaltlich bleibt dies Zeitlos-Gültige weitgehend noch unbestimmt. Wolf-ram Mauser hat die leitenden Begriffe, die Hans Karl und Helene auf der einen und den übrigen Figuren auf der anderen Seite zugeordnet werden, gegenübergestellt und dabei zeigen können, daß Hofmannsthal dies Bleibende gegenüber der teleologisch gespannten, geschichtlichen Zeit von der zeitgenössischen Lebensphilosophie her denkt.¹⁰ Mehr als um diese inhaltliche Bestimmung ist es dem Stück aber um die *Struktur* des Übergangs zu tun, d.h. um die Frage, *wie* das Zeitlos-Gültige in der Zufallswelt der Berechnungen und Absichten überhaupt eindringen und Geltung gewinnen kann. Das führt die Frage herauf, mit welchen Momenten seines Selbst der Held bzw. die Helden denn an der "höheren Notwendigkeit" teilhaben. Helene sagt dies Hans Karl, der vor ihr geflüchtet und zu ihr zurückgekehrt ist, auf den Kopf zu: "Was Sie hier hinausgetrieben hat, das war Ihr Mißtrauen, Ihre Furcht vor Ihrem eigenen Selbst . . . Vor Ihrem eigentlichen tieferen Willen. Ja, der ist unbequem, der führt einen nicht den angenehmsten Weg" (III, 8; 428). Das "eigene Selbst" als "eigentlicher tieferer Wille," der jenseits des kontrollierten, bewußten Wollens und Berechnens liegt, das ist der Ort der "höheren Notwendigkeit" in uns. Hofmannsthal verwendet hierfür, wie das eingangs zitierte Notat der "Aufzeichnungen" belegt, Freuds Begriff des Unbewußten. Entsprechend berufen die Augenblicke mystischer Teilhabe des Helden Symbole des Unbewußten: Versinken im Wasser und Verschüttet-Sein im Berg.¹¹ Hans Karl folgt dem "Ruf" seines Unbewußten.

Allerdings nicht als Somnambuler. Daher muß das Stück exponieren, wie sich dies Unbewußte als Stimme zu artikulieren, wie es zur Stimme werden kann, damit diese gehört und ihr Folge geleistet werde. Hier ist die Komik des Helden angesiedelt als Komik des Clowns Furlani. Stimme wird das Unbewußte Hans Karls negativ, am ihm Fremden. Hans Karl läßt die Zwecke und Berechnungen der anderen, das aber sind solche des Bewußtseins, vollständig in sich eindringen. Er sieht vom eigenen Selbst ab, öffnet sich den Absichten der andern. Das ruft in ihm etwas wach, was sein bewußtes Handeln zu stören beginnt, es in komisches Licht rückt, Komik des Mißverhältnisses von Vorhaben und Ergebnis. Antoinette erkennt, daß Hans Karl mit seiner Rede über den hohen Wert der Ehe nicht ihre Ehe rettet:

Antoinette (steht auf): Alles was du redst, das heißt ja gar nichts anderes, als daß du heiraten willst, daß du demnächst die Helen heiraten wirst.

Hans Karl (bleibt sitzen, hält sie): Aber ich denk doch nicht an die Helen! Ich red doch von dir. Ich schwör dir, daß ich von dir red. (II, 10; 395)

Zwei Intentionen wirken gegeneinander. Die bewußte, Werber und Helfer zu sein für das Begehren von andern und die unbewußte des eigenen Begehrens. Die letztere ist zurückgedrängt; scheinbar geht es nur darum, Antoinette aus ihren Affären in die Ehe zurückzuleiten. Dann aber setzt sich die zurückgedrängte Tendenz gegen den Willen des Sprechers doch in Äußerung um. Sie verändert den Ausdruck der von ihm zugelassenen Intention, vermischt sich mit ihm. Hans Karl redet sich in einen Preis der Ehe hinein, der immer entschiedener die zukünftige eigene meint. Als solches Gegeneinanderwirken zweier verschiedener Intentionen beschreibt Freud die Fehlleistung, deren Strukturen er — seinem unausgesprochenen linguistischen Interesse gemäß — am Ver-Sprechen entwickelt. Wie Hans Karl seinen "tieferen Willen" völlig zurückdrängt, indem er sich ganz mit den Absichten der anderen belädt, so betont Freud den Akt der Unterdrückung als unerläßliche Voraussetzung für das Zustandekommen einer Fehlleistung:

. . . die Unterdrückung der vorhandenen Absicht, etwas zu sagen, (ist) die unerläßliche Bedingung dafür, daß ein Versprechen zustandekommt. . . Wir wissen . . . , daß sie (d.i. die Fehlleistungen) durch die Interferenz von zwei verschiedenen Intentionen entstehen, . . . außerdem noch, daß die eine dieser Intentionen eine gewisse Zurückdrängung von der Ausführung erfahren haben muß, um sich durch die Störung der andern äußern zu können. Sie muß selbst erst gestört worden sein, ehe sie zur störenden werden kann.¹²

Um zu exponieren, wie das dem Helden Unbewußte Sprache *in* der Welt des Bewußtseins, d.i. des Berechnens und der Absichten zu werden vermag, bedient sich Hofmannsthal der Struktur der Fehlleistung, sei es als Rede im wörtlichen Sinn, sei es — mit Blick auf Fehlleistungen über das Ver-Sprechen

hinaus — übertragen als "Handlungs-Rede" des Unbewußten. Hofmannsthal verwendet die Struktur der Fehlleistung nicht als erster literarisch. Freud selbst gibt literarische Beispiele für Fehlleistungen bei Shakespeare, Lichtenberg und Schiller.¹³ Hofmannsthal aber hört der Fehlleistung den komischen Effekt ab, macht sie zur Grundlage seiner Komödie, die damit über die Komik des Ver-Lachens, der Inkongruenz, die immer ein Bewußtsein voraussetzt, das der Mißverhältnisse inne wird, hinausdrängt: zu einer Komik, die Unbewußtes, Verdrängtes freisetzt, ihm zur Sprache verhilft, mehr noch, zu einer Komik als Sprache des Unbewußten, Rede des Unbewußten als Komödie.

Hans Karl, der nicht nein sagen kann, wird komisch durch seine Fehlleistungen. "Ich komm leicht von meiner Linie ab, das muß ich schon gestehen" (II,12; 398), weiß er gegenüber Crescence. Wenn er fortfährt:

. . . ich hab jetzt grad während dem Reden mit der Antoinette Hechingen so die Hauptlinien gesehen für meine Konversation mit der Helen. . . Weißt du, das ist ja meine Schwäche, daß ich so selten das Definitive vor mir sehe: aber diesmal seh ichs (II,12; 398),

so bleibt diese Selbsteinschätzung zwar gültig, erhält aber einen gegenüber den Erwartungen von Sprecher wie Hörer entgegengesetzten Sinn. Denn was Abschied von Helene werden soll und Brautwerbung für einen andern, führt zu dem Geständnis, das sie beide vereint. Hans Karl flieht danach das Haus Helenes und wird doch dorthin zurückgetrieben — Widerstreit der Intentionen —; zurückgekehrt begrüßt er Helene mit einem Ver-Sprechen, das ganz der unbewußten Vision ihrer beider als Paar verpflichtet ist, die er für seine Lebenswirklichkeit unterdrückt hat und der Helene eben im Begriff war zu folgen:

Hans Karl (betroffen): Helen, Sie sind noch hier?

Helene: . . . Ich bin hier zu Haus. (III,8; 426)

Hans Karl läßt sich die Instanz Bewußtsein, die Instanz der Absichten und Berechnungen der anderen, stören durch die Forderungen des Unbewußten. Wirklich aber, anerkannte und lebendige Wirklichkeit, werden diese Forderungen erst durch Helene, die sie nicht nur erspürt (das leistet auch Antoinette), sondern ihnen auch unbedingt zu folgen bereit ist, die das "Unmögliche" (III,8; 429) vollbringt, ihren Teil an dem Begehren zu fordern, das aus dem Unbewußten hervorgehoben ist. In den Fehlleistungen des Helden wird sein Unbewußtes Rede und damit die *Möglichkeit* der Komödie geschaffen. Gesellschaftlich *wirklich* — im Sinne des "erreichten Sozialen" — wird solche Rede des Unbewußten und damit die Komödie aber erst, wenn sie in einem Gegenüber Antwort und Bestätigung findet, wie Helene dies leistet. "Erreicht" ist die Komödie erst, wenn aus den Fehlleistungen des Ver-Sprechens als Rede des Unbewußten gelungene Sprechakte¹⁴ geworden sind. Das ist der Ursprung und zugleich der spezifische Akzent der Sprach-

problematik, die die Komödie thematisiert. Es ist dies ja keine Sprachproblematik auf der mimetischen Ebene (der Relation von Zeichen und Bezeichnetem), sondern auf der pragmatischen Ebene (der Relation der Handlung zwischen den Zeichenbenutzern). Um diese Sprachproblematik nicht nur auf der Ebene der Figuren-Rede, sondern auch der Kommunikation zwischen Autor und Lesern bzw. Spielern und Zuschauern erörtern zu können, ist der Blick nochmals zurückzuwenden. Denn den Entwurf der Komödie aus der Struktur der Fehlleistung, die zum gelingenden Sprechakt fortgebildet werden muß, finden wir nicht nur auf dem Feld der Handlung der Figuren, sondern auch des Autors.

Nicht nur der Held der Komödie verspricht sich, sondern auch der Autor. Allerdings handelt es sich bei ihm um ein, wenn je unbewußt erfolgtes, dann doch bewußt beibehaltenes, d.h. um ein gestaltetes, ein inszeniertes Versprechen. Gemeint sind die Unstimmigkeiten, die Anachronismen im Stück, um deren Problematik Hofmannsthal offenbar wußte, die er aber dennoch bestehen ließ. So werden sie zu Sinn- und Wirkungsträgern auf einer neuen Ebene. Zur Debatte steht hier ein *bewußtes* Gestalten nach der *Struktur* der Fehlleistung, dessen Ergebnis dann "fiktive Fehlleistungen" sind. Nichts anderes aber sind ja auch schon — vom Autor aus gesehen — die entsprechenden Handlungen Hans Karls. Einen produktiven Zugang zum Stück eröffnete schon immer die Frage, wann es entstanden sei und wann es spiele.¹⁵ Der erste und zweite Akt entstanden im Jahre 1917, also mitten im Krieg. Dann folgte eine große Unterbrechung. Am dritten Akt arbeitete Hofmannsthal erst 1919, sein Hauptteil entstand im Herbst 1919. Einige Szenen wurden aber erst im August 1920 geschrieben, d.h. als der Vorabdruck in der *Neuen Freien Presse* schon begonnen hatte. Interessant werden diese Daten, wenn man fragt, wann das Stück denn spielt. Nach den Zeitangaben in I,8 spielt es 1917.¹⁶ Auf den ersten Weltkrieg als Erfahrung und Herausforderung zur Neubewusung wird wesentlich Bezug genommen. Das Stück spielt 1917, aber es suggeriert, daß in diesem Jahr der erste Weltkrieg schon zu Ende sei.¹⁷ Entsprechend berichtet Hofmannsthal das Urteil Max Reinhardts, dem er im November 1917 die fertigen Akte I and II vorgelesen hatte: "Reinhardt meint (ganz mein Gefühl), daß man es wegen der Art, wie der Krieg behandelt ist, bestimmt erst nach dem Krieg spielen kann."¹⁸ Dies Urteil Reinhardts dürfte die lange Unterbrechung der Arbeit am Stück mit verursacht haben. 1917 den Krieg als vergangen zu behandeln, schien Reinhardt und dann auch Hofmannsthal einem Publikum unzumutbar, das gleichzeitig unter dem Krieg immer schwerer zu leiden hatte. Hofmannsthal hat den Anachronismus aber auch 1920/21 nicht aufgehoben, als er das Stück vollendete. Es spielt weiter 1917 und suggeriert, daß der Krieg zu Ende sei, während Leser wie Zuschauer wissen, daß dies erst ein Jahr später der Fall war, weiter, daß auf diesen Krieg der Zusammenbruch des Habsburger Reiches folgte, Monarchie wie Adel abgeschafft wurden. Es gab zu der Zeit, da das Stück erschien — offiziell — in Österreich als Folge des Krieges keine Grafen mehr

und kein Herrenhaus, in dem man durch Geburt Mitglied hätte sein und Reden hätte halten können. Leser und Zuschauer wußten 1921 um die einschneidenden politischen und sozialen Umwälzungen, die das reale Kriegsgeschehen gebracht hatte und wurden in diesem Spiel mit einem ganz anderen sozialen Dasein nach dem Kriegsende konfrontiert. Hofmannsthal bringt nach dem Krieg die Vorkriegsgesellschaft zur Darstellung, *als ob* sie nach dem Krieg weiterhin bestünde und Einfluß habe. Wenn man diesen Anachronismus weder als Kunstfehler abtun, noch (wie Frühwald versucht) seine Existenz bestreiten kann, ist nach seinem Sinn zu fragen. Ein möglicher Sinn ergibt sich, wenn man ihm die *Struktur* der Fehlleistung unterlegt, d. h. den Anachronismus als Kompromißergebnis aus dem Gegeneinanderwirken zweier verschiedener Intentionen erkennt, wobei die eine, verdrängte, sich an der bewußten, verdrängenden überraschend und entstellend Artikulation verschafft. Hofmannsthal siedelt sein Stück nicht in einer grundsätzlich fiktiven Welt an, womit die Rede von einem Anachronismus hinfällig wäre. Das Stück ist vielmehr den Zeitverhältnissen offen, erinnert an aktuelle politische Fragen der Nachkriegswirklichkeit (die von Hans Karl geforderte Rede über Völkerverständigung spielt z. B. auf den Völkerbund an, der 1920 seine Arbeit aufgenommen hatte). Diese Öffnung zu den Zeitfragen, zu den Geboten der Stunde, erhebt sich über einer ambivalenten gegenläufigen Intention, die sich keiner Anerkennung durch das Realitätsprinzip erfreuen kann: entweder die Umwälzungen nicht anzuerkennen, die aus dem verlorenen Krieg entstanden sind und entsprechend eine intakte Vorkriegsgesellschaft auf die Bühne zu bringen, als ob sie nach dem Krieg weiterhin bestünde, oder aber der Nachkriegswirklichkeit sich gegenseitig nivellierender Interessen und Absichten Repräsentanten des Bleibenden und Gültigen entgegenzustellen, die aber keinen Ort in der Wirklichkeit haben. Hofmannsthal läßt beide gegenläufigen Intentionen zum Zuge kommen, wodurch die Öffnung zur Zeit, die sein Stück beansprucht, nach dem linearen Zeitmaß, das für das Realitätsprinzip steht, zu einem falschen Umgang mit der Zeit entstellt wird. Hierin ist die *Struktur* der Fehlleistung erfüllt, ist diese als Prinzip der Gestaltung — bewußt — ergriffen oder doch belassen worden. Der Wiener Stadtadel, der sich auf der Soiree selbst darstellt, ist einerseits gespensterhaft unwirklich, ein Revenant in der geschichtlichen Zeit, andererseits ist er als Träger von Werten "höherer Notwendigkeit" vorgestellt, was diese notwendig nur noch als "bizar" (I, 8; 356) aussprechbar werden läßt. Neuhoff, der Repräsentant der neuen Zeit, wird lächerlich gerade dadurch, daß er sich ganz in diesen Widerspruch stellt. Er sucht verzweifelt Anerkennung und Integration in diese Gesellschaft, obwohl er weiß:

Geist und diese Menschen! Das Leben und diese Menschen! Alle diese Menschen, die Ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind ja alles nur mehr Schatten. Niemand, der sich in diesen Salons bewegt, gehört zu der wirklichen Welt, in der die

geistigen Krisen des Jahrhunderts sich entscheiden. (II, 2; 384-85)

Die Frage, die das Stück auf der Ebene der Figuren exponiert — wie wird das Unbewußte Rede? —, stellt das Stück auch als ganzes in seinem Bezug zur geschichtlichen Wirklichkeit: wie kann eine schattenhaft unwirkliche, geschichtslose Sinn-Repräsentanz *im* Raum der geschichtlichen Wirklichkeit Stimme gewinnen, damit ihr Folge geleistet werde? "Das Gesellschaftliche kann und darf man nur allegorisch nehmen" (A 27), notiert sich Hofmannsthal im "Buch der Freunde." Von der Fragestellung des "Schwierigen" her verweist dies auf Benjamins Allegorie-Begriff. Nicht eine abstrakte Gesellschaftsdarstellung steht zur Debatte, sondern bei völliger Offenheit für alles gesellschaftlich Konkrete der "Abgrund zwischen Sein und Bedeutung" und aus ihm die Frage, wie die Sinn-Repräsentanz, die in einem radikalen Jenseits situiert, mithin ohne Sein ist, im Raum des geschichtlichen Seins sich artikulieren kann. Gefragt ist nicht, wie das konkret Gesellschaftliche auf einen Sinn hin durchsichtig werde, sondern entgegengesetzt, wie dieser den "Abgrund" zu überwinden und in jenes einzudringen vermöge. Die Lösung wird im "Schwierigen" auf der Ebene der Figuren wie des dramatischen Schaffens nach der *Struktur* der Fehlleistung vorgestellt. Die Unterdrückung einer Intention, ihre Verweisung ins Unbewußte, läßt sie als störende und entstellende an der unterdrückenden wiederkehren. Der beibehaltene Anachronismus wiederholt auf der Ebene des Gestaltens die bewußte Orientierung an der Struktur der Fehlleistung, die schon auf der Ebene der gestalteten Figuren (im Entwurf der Hauptfigur) gegeben ist. So spricht für diese Interpretation des Anachronismus, daß sie vieles aus einem Ansatz zu erhellen vermag: die Figur, das dramatische Schaffen und sogar die Orientierung des Autors selbst. Denn mit dem Feststellen der gleichen Struktur auf der Ebene des Gestalteten wie des Gestaltens ist ein *tertium comparationis* gegeben, das die Spiegelung des Autors in der Hauptfigur, die man schon immer *vage* — aufgrund stofflicher Indizien — empfunden hat, durch die Form abdeckt.

Das Lustspiel ist auch autobiographisch. Es gestaltet eine wesentliche Umorientierung Hofmannsthals selbst. In den ersten Kriegsjahren entfaltete er eine hektische Herausgeber-, Reise- und Vortragstätigkeit.¹⁹ Er versuchte, politisch zu wirken, einzugreifen. D. h. er hat sich die Auffassungen, Absichten und Pläne seiner Umwelt — der Nation, patriotisch verstanden — ganz zu eigen gemacht wie der Schwierige, wenn es auch um Politisches und nicht um Liebesverhältnisse und Ehe geht. Im Verlauf des Jahres 1917 aber wird Hofmannsthals Verhältnis zum Zeitgeschehen distanzierter (worin auch ein Gespür für die sich abzeichnende militärische Niederlage der Mittelmächte erkannt werden kann). Der Glaube an die eigenen geistig-ethischen Möglichkeiten des Einwirkens auf die deutsch-österreichische Politik nimmt ab. Mit der politischen Resignation gewinnt jedoch das poetische Schaffen neuen Auftrieb. Der Krieg wurde zum Fatalen, das seinen Gang gehen wird. Es

ist von einer Position des Bleibenden und Gültigen her zu durchdringen, die nicht selbst wieder aus dem Raum einander nivellierender Zwecke und Forderungen des Tages kommen kann. Die Poesie ist für Hofmannsthal dieser Raum. Wie aber kann sie—als radikal transzendent Situierte—in der fatalen geschichtlichen Zeit zu einer Stimme werden? Wieder in der Struktur der Fehlleistung, indem sie sich entstellend an der sie unterdrückenden geschichtlichen Zeit artikuliert, konkret: indem sie einer Zeit geistiger wie politischer Zusammenbrüche und zugleich sich verschärfender sozialer Not als eine den Zeitverhältnissen offene Poesie—nicht expressionistisches Erneuerungspathos, sondern—die Komödie als Verstehensmodell anbietet. Umgekehrt stellt die Struktur der Fehlleistung, wie sie im "Schwierigen" als bewußt ergriffene Orientierung entfaltet wird, auch ein Muster bereit, die im Nachhinein eher peinlich berührende politisch-patriotische Tätigkeit zu rechtfertigen. Sie wird zum rückhaltlosen Beladen mit fremden Absichten und Zwecken, zur Unterdrückung des eigenen tieferen Wollens, damit dieses provoziert werde, sich zu artikulieren. Die patriotische Verbindlichkeit war dann Entäußerung, die der Poesie zu neuer Stimme verholfen hat, wenn dies auch eine irritierend komische ist, weshalb erste Entwürfe der Komödie unvollendet liegen blieben.

In seinem Essay "Die Ironie der Dinge" (entstanden 1921, d.h. in der Zeit der Buchveröffentlichung des "Schwierigen") zitiert Hofmannsthal das Novaliswort: "Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden" (P IV,40). Die Zeit "nach einem unglücklichen Krieg" ist für ihn eine Zeit, da alle Werte hinfällig, jede Position durch eine andere ironisiert und aufgehoben werde. Solche allseitige Ironie sei das Medium der Komödie. Aber dies ist nicht zynisch zu verstehen, daß die Komödie eine Wirklichkeit totalen Wertverlusts zu bestätigen, sondern so, daß sie gegenüber solch einer Welt gerade frei zu machen habe. In der geschichtlichen Wirklichkeit wechselseitig sich ironisierender Zwecke, Absichten und Berechnungen eine Stimmer "höherer Notwendigkeit" zu schaffen, die Halt und Ordnung zu geben vermag: das ist Forderung wie Chance der Komödie, die Hofmannsthal nun aus den komischen Effekten der Fehlleistung entwickelt. Wirklich aber, sozial im Sinne des "erreichten Sozialen," wird diese in Fehlleistungen sich artikulierende Stimme erst, wenn sie eine Antwort findet, die sie zu gelingenden Sprechakten fortbildet. Im Stück ist dies Helene, für das Stück als ganzes wird dies zur Forderung an einen antwortenden Zuschauer, in dem sich die Komödie erst verwirklicht, wenn er—anlog der vorgestellten antwortenden Figur—seinen Teil an der Stimme gewordenen "höheren Notwendigkeit" einfordert. Dem Spiel solcher Verbindung wird die Ehe zum Urbild und Maß. So wird es verständlich, daß das Spiel sie verherrlicht. Aber gerade von dieser Anlage her bleibt die Ehe in diesem Stück Zeichen, eignet sich das Stück entsprechend weder zur Eheberatung noch zur Rettung gefährdeter Partnerschaft. Es verherrlicht, es preist den Augenblick, da das Rede gewordene Unbewußte sozial wird, indem es aus dem Raum des

Sozialen eine bestätigende Antwort erhält. Darum ist die Komödie—praktisch und zugleich theoretisch—auf die Exposition und Lösung einer Sprachproblematik als *Rede*-problematik zugespitzt.

II

Hans Karl hat größtes Mißtrauen gegenüber dem Reden. Er weicht in Gebärden und Schweigen aus und doch redet gerade er sich zugleich in alles hinein. Er ist der Feind aller definitiven und hohen Worte und doch gebraucht er solche gegenüber Antoinette und Helene ausgiebig. Auch auf dieser Ebene entfaltet sich die Komödie. Immer neu reproduziert sich ein Mißverhältnis zwischen Geäußertem und Äußerung, nicht nur in der Handlung, sondern auch soweit das Reden selbst thematisch wird.²⁰ Die Schlüsselszene der Komödie, die Aussprache zwischen Hans Karl und Helene, wird mit einer skeptischen Reflexion über das Reden eingeleitet:

Hans Karl: Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande. Allerdings, es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf das Letzte, Unaussprechliche ankommt. Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung. (II,14; 403)

Man hat festgestellt,²¹ daß Hofmannsthals Sprachreflexion in seiner Entwicklung Analogien zur Sprachphilosophie Wittgensteins habe. Für Wittgenstein ist die Sprache ein Bild (oder Modell) der Wirklichkeit, wie wir sie uns denken. Die Sprache kann die gesamte Wirklichkeit darstellen, aber nicht, was außerhalb der Wirklichkeit liegt, deren Sinn oder Wert. Die Ethik (als Sätze über den Wert dessen, was in der Welt ist) läßt sich daher für Wittgenstein nicht aussprechen. Aber er räumt ein: "Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische."²² So mündet die Sprachphilosophie des "Tractatus" in den Satz: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen."²³ Den Satz könnte auch Hans Karl sagen, aber er würde zur Komödie, weil sein Handeln ihn widerruft. Der Ansatz der Sprachskepsis ist im "Tractatus" und im "Schwierigen" vergleichbar. Es ist die Frage, wie Aussagen über Sinn oder Wert der Wirklichkeit in dieser möglich sind bzw.—in Hofmannsthals Akzentuierung—wie eine Position des Dauernden, der "höheren Notwendigkeit" in der Welt einander nivellierender Berechnungen errichtet werden kann. Die Komödie findet auch zu Lösungen, die dem "Ausweg" des "Tractatus" analog sind (daß es das "Unaussprechliche" als ein sich zeigendes gebe): in Hans Karls mystischen Visionen des "ganzen Lebens" und darin, daß einer Gebärde die Wendung des Stücks anvertraut wird—Helenes Geste des Mantelabwurfs, die, wie Paul Requadt gezeigt hat, der individuellen Symbolik Hofmannsthals angehört, die ihre eigene, mit der Sprachskepsis des Autors verbundene Geschichte

hat (radikale Entäußerung, Selbstpreisgabe als Voraussetzung unbedingten Handelns, dem dann auch ein "eigentliches," direktes Sprechen zukommt, jenseits der Sprachskepsis).²⁴

Auch in diskursiven Äußerungen kommt Hofmannsthal der Haltung des "Tractatus" nahe, wenn er z.B. in seinem Essay über das Kino (wieder 1921, d.h. im zeitlichen Umkreis des "Schwierigen" entstanden) Bild, Traum und Vision der Sprache, dem Wissen und den Ziffern entgegenstellt:

. . . diese Leute . . . fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft. . . Die Macht, die ihnen durch das Wissen vermittelt wird, — irgend etwas ist ihnen unvertraut an dieser Macht, nicht ganz überzeugend; beinahe verdächtig. Sie fühlen, das führt nur tiefer hinein in die Maschinerie und immer weiter vom eigentlichen Leben weg, von dem, wovon ihre Sinne und ein tieferes Geheimnis, das unter den Sinnen schwingt, ihnen sagt, daß es das eigentliche Leben ist. . . Diese Sprache der Gebildeten und Halbgebildeten, ob gesprochen oder geschrieben, sie ist etwas Fremdes. . . All dies läßt eher eine Verzagttheit zurück, und wieder das Gefühl, der ohnmächtige Teil einer Maschine zu sein, und sie kennen alle eine andere Macht, eine wirkliche, die einzig wirkliche: die der Träume. . . Ja dieser dunkle Wurzelgrund des Lebens, er, die Region wo das Individuum aufhört Individuum zu sein, er, den so selten ein Wort erreicht, kaum das Wort des Gebetes oder das Gestammel der Liebe, er bebt mit. Von ihm aber geht das geheimste und tiefste aller Lebensgefühle aus: die Ahnung der Unzerstörbarkeit, der Glaube der Notwendigkeit und die Verachtung des bloß Wirklichen, das nur zufällig da ist. Von ihm, wenn er einmal in Schwingung gerät, geht das aus, was wir die Gewalt der Mythenbildung nennen. Vor diesem dunklen Blick aus der Tiefe des Wesens entsteht blitzartig das Symbol: das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist. (P IV 46-47 u. 49)

Wenn Hofmannsthal in seiner Komödie Visionen und Gesten von sinnbildlicher Kraft—in seinem Sinne: Symbole—beruft, so sind diese aber, im Unterschied zur radikalen Transzendenz der Sprache, in der Wittgenstein im "Tractatus" das "Mystische" situiert, mit Rede verbunden. Hans Karl *redet* über seine mystischen Visionen und bringt gerade dadurch die Handlung entscheidend voran, Helene entwickelt aus ihrer Geste der rückhaltlosen Selbstpreisgabe das Recht und die Möglichkeit einer neuen anderen Rede, des "direkten" Sprechens. Bei gemeinsamer Leitfrage des "Tractatus" und des "Schwierigen" nimmt die Sprachskepsis der Komödie derart eine andere Entwicklung. Das spezifisch Neue wird kenntlich, wenn wir nach verschiedenen Aspekten der Sprachskepsis fragen. Systematisch können wir unterscheiden:

1. einen *mimetischen* Aspekt: Skepsis, ob das Wort/Zeichen die Sache (das Bezeichnete) treffe;

2. einen *pragmatischen* Aspekt: Skepsis, ob das Wort/Zeichen auch die Beziehung zwischen den Zeichenbenutzern herstellt, die es intendiert;

3. einen *psychoanalytischen* Aspekt: Skepsis, ob das Wort/Zeichen den Ort zu fassen, ihm Wirklichkeit zu geben, das Soziale erreichen zu lassen vermag, von dem her gesprochen wird: das Unbewußte.²⁵

Die Unterscheidung ist zugleich eine Stufung. Der Problematisierung der Sprache auf der einen Ebene bietet sich jeweils auf der nächst höheren eine Lösung an. Der mimetische Aspekt der Sprache wird im "Chandos-Brief" zum Problem, im "Tractatus" insofern Sätze über Sinn oder Wert der Wirklichkeit gebildet werden. Während Wittgenstein aber sprachlogisch argumentiert, akzentuiert Hofmannsthal durchgehend ein psychologisches Moment: die latente Selbst-Überschätzung in allem Reden. Sein bisheriger Wortprunk ist dem Lord Chandos eine "aufgeschwollene Anmaßung" seines Geistes (P II,10-11), statt der erhabenen Sprache, des "genus sublime," strebt Chandos nach einer unpathetischen, alltäglichen Ausdrucksweise, dem "genus humile dicendi,"²⁶ das sich dem Einfachen, Niederen, auch Häßlichen öffnet. Als Lösung zeichnet sich bei ihm ein—durchaus romantisches—Eintauchen in die Sprachgemeinschaft der "einfachen Leute" ab. Diese "pragmatische" Lösung der "mimetischen" Sprachskepsis, die der Chandos-Brief nur andeutet, hat Wittgenstein theoretisch entwickelt. Er hat einen Weg heraus aus der sprachskeptischen Position des "Tractatus" dadurch gewonnen, daß er nicht mehr auf die mimetische Beziehung der Zeichen abgehoben hat, sondern auf die Sprachspiele der jeweiligen Sprachgemeinschaft, in denen Bedeutung erst geschaffen und festgelegt wird. Damit ist nicht mehr ein wortunabhängiger Sinn angenommen, den das Wort treffen muß oder verfehlen kann. Sinn und Bedeutung, die Tatsachen der Welt, werden vielmehr erst durch die Sprache produziert, durch ihren Gebrauch. Im "Schwierigen" geht Hofmannsthal zum "pragmatischen" Aspekt der Sprache schon dadurch über, daß er das Problem der Sprache als Problem des Miteinander-Redens, der Konfusionen, die das Reden schafft, entfaltet. Dem bedeutungsproduzierenden Sprachspiel bei Wittgenstein analog erscheint der Satz, mit dem Hans Karl seine sprachskeptische Äußerung gegenüber Helene einleitet: "Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande" (II,14; 403). Hofmannsthals psychologische Akzentuierung der Sprachskepsis ist dann aber in dem Schlußsatz dieser Passage manifest: "Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung."

Inwiefern basiert Reden auf indezenter Selbstüberschätzung? Das ist der Fall, wenn Reden heißt, daß sich das Selbst des Sprechers durch das Wort der Welt bemächtigt, daß es sich zur definierenden Größe im Hinblick auf die Wirklichkeit erhebt (worin die idealistische Tradition formuliert ist, im Selbst-Bewußtsein die Grundlage allen Realitätsbewußtseins zu erkennen). Die Abwehr solcher Rede umschreibt indirekt die gesuchte, zu fordernde: Rede ohne Selbstüberschätzung, d.h. Rede, in der nicht ein Selbst sich ermächtigt, sondern in der vom Selbst des Sprechenden abgesehen, in der

es außer Kraft gesetzt ist. Dies wäre durchaus noch mit den Sprachspielen Wittgensteins vereinbar, als Integration in eine Sprachgemeinschaft, die das Selbst erst vermittelt. Die Komödie weist auf solche Rede in Altenwyls Charakteristik der idealen Konversation:

In meinen Augen ist Konversation das, was jetzt kein Mensch mehr kennt: nicht selbst perorieren, wie ein Wasserfall, sondern dem andern das Stichwort bringen. Zu meiner Zeit hat man gesagt: wer zu mir kommt, mit dem muß ich die Konversation so führen, daß er, wenn er die Türschnallen in der Hand hat, sich gescheit vorkommt, dann wird er auf der Stiegen mich gescheit finden. (II,1; 376)

Das Ich wird durch die Mitredenden vermittelt. Das wäre ein Außer-Kraft-Sein des Selbst, wie es die zeitgenössische Sozialpsychologie, etwa George Herbert Meads²⁷ reflektiert. Die Komödie bezeichnet diese Möglichkeit jedoch als schon vergangen. Die Interpretation der Handlung aber hat gezeigt, daß Hofmannsthal gegenüber der pragmatischen Ebene der Sprachreflexion eine ganz andere Ebene begründet, und hierin erst gewinnt das Stück in sprachtheoretischer Hinsicht seinen besonderen Rang. Die Fehlleistungen als Motor der Komödienhandlung zeigten, daß Hofmannsthal die "pragmatische" Lösung der Sprachproblematik—Rede, in der sich nicht das Selbst des jeweils Sprechenden ermächtigt—nicht mehr sozialpsychologisch konzipiert (als Entäußerung in eine Sprachgemeinschaft, in der durchaus das Selbst spricht, allerdings nicht das eigene, sondern das der anderen), sondern psychoanalytisch. Er leistet dies darin, daß er *im* Selbst eine andere Instanz der Rede ausarbeitet, das Unbewußte, während tradierte Ich- wie Sprachphilosophie Sprache gerade mit dem Ich (definiert als Bewußtsein) identisch setzen: die Logozentrierung des Ich.

Das Stück wiederholt die Geschichte der Sprachproblematik und ihrer jeweiligen Lösungen auf allen drei genannten Ebenen, aber doch stets psychoanalytisch akzentuiert. Die "Vision" als Ausweg des "Tractatus" aus der mimetischen Sprachskepsis wird in Hans Karls Erzählungen seiner "Gesichte" wie in der Gebärde Helenes berufen, aber nicht als "Sich-Zeigen" des "Unaussprechlichen," sondern als *Rede*, in der sich das Unbewußte der Figuren Geltung verschafft. Darum sind Gesicht wie Gebärde problemlos in Rede übersetzbar. (Zieht man Freuds Kategorisierung der Traumsprache als Analogie heran, wären die "Erzählungen Hans Karls als Verschiebung, die "Gebärde" Helenes als Verdichtung zu fassen.) Entäußerung in Sprachgemeinschaft als Gewähr sinnvoller Rede, der Weg des späten Wittgenstein, wird einerseits im Verweis auf die untergegangene "alte Konversation" berufen, andererseits aber erhält sie einen ganz neuen Sinn für die psychoanalytisch akzentuierte Sprachskepsis. Die Skepsis, ob die Rede den Ort zu fassen, ihm Wirklichkeit zu geben vermag, von dem her gesprochen wird—oder ob sie ihn gerade zum Verschwinden bringt, wendet Hofmannsthal "pragmatisch."

Wie Freud entfaltet er das Unbewußte als *Sprach*-Struktur—in den Fehlleistungen als Handlungs-Sprache, in den Techniken der Verschiebung und Verdichtung als den Gesetzen der Traum-Sprache folgend—, um dann aber als entscheidend herauszustellen, daß dieses Sprechen des Unbewußten eine antwortende Rede finden muß, die sich genau auf den Ort bezieht und zugleich seinen Teil an ihm fordert, von dem her gesprochen wird. Das ist in der Gebärde des Mantelabwurfs und der anschließenden "anderen" Rede Helenes vorgestellt.

Wie kann eine Position des Bleibenden, der "höheren Notwendigkeit" in der Zufallswelt der einander nivellierenden Selbstüberschätzungen errichtet werden? Dieser Leitfrage der Komödie gibt Hofmannsthal Antwort im Entwurf einer Art "negativen Ästhetik." Die "höhere Notwendigkeit" gewinnt Stimme in der Zufallswelt im Ver-Sprechen der Figuren, im Ver-Sprechen des Dramatikers, d.h. im Sprechen vom Ort des Unbewußten her, das ein Sprechen am ihm Fremden sein muß. Aber erst das angesprochene Du der Mitfiguren bzw. der Zuschauer in der Wirklichkeit des Theaters vermag zu garantieren, daß das Sprechen am ihm Fremden zu einem gelingenden Sprechakt wird. Dann erst bildet sich aus der Komik des Ver-Sprechens, der Fehlleistungen, die Hofmannsthals sich zunutze macht, die Komödie. Hofmannsthal war sich des Prekären und Appellativen dieser Lösung offenbar bewußt. Als Titel des Stücks erwog er "Das Nadelöhr" (D IV, 564), was die bekannte Bemerkung zur "Minna von Barnhelm," daß die Komödie einen hauchdünnen Sieg davontrage, auch auf seine Komödie übertragen läßt. Die Komödie verdankt sich allein dem Glück, daß der Schwierige das Du findet, das sein Ver-Sprechen vollendet. Die Alternative formuliert ein anderer Titelentwurf, "Der Basilisk" (D IV, 564), dies wäre Hans Karl, der das antwortende Du nicht findet und—wie das dem Narziß nahestehende Fabelwesen—beim Anblick des eigenen Spiegelbildes erstarrt. Wie prekär und fragil die "pragmatische Lösung" der psychoanalytisch gegründeten Sprachskepsis für Hofmannsthal war, ist nicht nur Titelentwürfen ablesbar, sondern in der Komödie selbst gestaltet, im eingeschränkten Wirklichkeitsgehalt ihres Schlusses. Das Finden des Paares wird mit religiöser Weihe ausgestattet, wenn auch bedroht vom Ableiten ins Rührstück, das Spiel transformiert sich in diesem Augenblick zum "auto sacramental,"²⁸ dann aber fehlt, für eine Komödie ganz unpassend, am Ende das Paar. Das Unterdrückte, ein Erneuerungs-drama mit religiösem Nimbus—im Sinne etwa des "Salzburger großen Welttheaters"—, das aber keinen Ort in der Wirklichkeit hat, artikuliert sich am Unterdrückenden, der Komödie, indem es ihr den Anblick des Paares verweigert, der wesentlich zur Gattungserwartung "Komödienschluß" gehört. So zeigt sich auch der Schluß des Stücks der Struktur der Fehlleistung—als Gestaltungsprinzip—verpflichtet. Die Verlobung, der traditionell krönende Komödienschluß, wird nur in einem stellvertretenden Akt gesellschaftlich, d.h. sie ist zurückgenommen in den Raum der Zeichen:

Stani: . . . Was wir heute hier erlebt haben, war tant bien que mal, wenn mans Kind beim Namen nennt, eine Verlobung. Eine Verlobung kulminiert in der Umarmung des verlobten Paares. — In unserem Fall ist das verlobte Paar zu bizarr, um sich an diese Formen zu halten. Mamu, Sie ist die nächste Verwandte vom Onkel Kari, dort steht der Poldo Altenwyl, der Vater der Braut. Geh Sie sans mot dire auf ihn zu und umarm sie ihn, und das Ganze wird sein richtiges, offizielles Gesicht bekommen. (Altenwyl ist mit einigen Gästen die Stiege heruntergekommen. Crescence eilt auf Altenwyl zu und umarmt ihn. Die Gäste stehen überrascht. Vorhang.) (III, 14; 439)

In der Komödie wird durch die Vereinigung des Paares das Notwendige in der Zufallswelt errichtet, wird es sozial. Aber der Wirklichkeitsgehalt dieser Vereinigung ist eingeschränkt. Das Paar ist für die Gesellschaft verschwunden und nur stellvertretend, im komischen Mißverhältnis einer stellvertretenden Handlung, wird die Vereinigung manifest. In der Komödie wird das Unbewußte zu einem "erreichten Sozialen," dieses aber kann sich sozial manifestieren nur als Komödie, im Als-ob einer komisch-stellvertretenden Geste. Für den Zuschauer ist das Finden des antwortenden Du so in den Raum der Zeichen zurückgenommen, ist es Beschwörung, uneigentlich, ästhetischer Vor-Schein, der erst noch Wirklichkeit werden muß. Die Komödie als ganzes manifestiert sich ihm so als Ver-Sprechen, das erst durch seine Antwort, durch seine Forderung der Teilhabe am manifest gewordenen Unbewußten, zu einem gelingenden Sprechakt wird. Den wenige Jahre später einsetzenden "Versuchen" Brechts²⁹ vergleichbar, überantwortet Hofmannsthal dem Zuschauer Wesentliches, macht er ihn zu einem unverzichtbaren Mitagenten des Stücks. Im Unterschied zu Brecht ist das Mitagieren des Zuschauers aber nicht auf das Wissen und Bewußtsein von Spielern und Zuschauern bezogen, sondern auf das, was die Komödie als Rede des Unbewußten artikuliert. Das notwendige Mitagieren des Zuschauers, die Vollendung des Stücks zur Komödie erst in seiner Antwort, begründet das Wirkungsproblem dieser Komödie, zugleich begründet es Hofmannsthals praktisches wie theoretisches Bemühen um Anschluß an eine andere als die bürgerliche Theatertradition,³⁰ speziell dann um Anschluß an eine andere als die bürgerliche Tradition der Komik, d.h. um Wiederaufnehmen einer seit der Aufklärung verschütteten Tradition der Komödie.

III

Das Lustspiel "Der Schwierige" erinnert mit der Spiegelung des Helden im Clown Furlani an Formen der Volkskomik, mit der Soiree als Selbstdarstellung und Selbstfeier des Adels erfüllt es eine Funktion des höfischen Theaters. "Niedere" Komik der lustigen Person und Selbstrepräsentation des Adels waren letztmals vereinigt im höfischen Theater des Barock. Anlässlich der

Salzburger Festspiele aber und seines Stücks "Das Salzburger große Welttheater," das in der Arbeitspause am "Schwierigen" entstanden war, insistiert Hofmannsthal darauf, daß es in Österreich eine ungebrochene Tradition des Theaters vom Barock bis zur Gegenwart gebe,³¹ daß hier barockes Spiel und Zuschauertraditionen und -konventionen noch unmittelbar zusammenstimmen könnten. Der Bruch, der dabei für die eigene Tradition abgewiesen wird, ist die Ausbildung einer "bürgerlichen Öffentlichkeit"³² mit ihrem Ort der Verwirklichung auch in einem bürgerlichen Theater. Bürgerliche Öffentlichkeit konstituiert sich in Individuen, die sich durch den Gebrauch ihrer Vernunft für autonom erkennen und sich qua rationales Denken und Handeln zur Kontrollinstanz über den Bereich der gesellschaftlichen Produktion erheben. Gerade diesen Gebrauch der Vernunft denunziert das Stück aber als Grundlage einer Zufallswelt ewig einander nivellierender Absichten und Berechnungen. Die bürgerliche Komödie steht im Dienste dieses durch sein Bewußtsein, durch den Gebrauch seiner instrumentellen Vernunft sich definierenden Ich. So ist sie, in der Tradition Gottscheds, Verlach-Komödie, eine Angelegenheit des Bewußtseins, das sich im Innewerden der vorgestellten Mißverhältnisse als die "höhere Position" bestätigt findet. Das Lustspiel "Der Schwierige" aber hat seine Eigenart und Interpretationsschwierigkeit darin, daß es sich *nicht* vom Bewußtsein, *nicht* vom Ver-Lachen innegewordener Inkongruenzen her definiert. Es hat seinen Fluchtpunkt in einer anderen Komik, die den Fehlleistungen als Rede des Unbewußten abgehört wird. Erst im Gegensatz hierzu wird das selbst-bewußte Reden und Handeln, das von einem berechnenden, Absichten verfolgenden Bewußtsein diktiert ist, als Illusion kenntlich und dem Ver-Lachen preisgegeben. Die grundlegende Komik ist so Komik des Frei-Setzens, Sprache-Werdens von Unbewußtem. Eine Theorie dieser Komik hat Freud ein Jahrzehnt vor der Arbeit am "Schwierigen" in seiner Studie über den Witz entwickelt. Die Komik, die Hofmannsthals Komödie konstituiert, erläutert Freud an der Struktur des Witzes (Freisetzen, Sozial-Werden³³ von Verdrängtem); sein Begriff von "Komik" ist hiervon zu unterscheiden, da er sie traditionell auf Verlach- bzw. Kontrast-Komik einschränkt (die Komik entspringe einem Vergleichen, ist so ein Bewußtseinsakt; Freud ordnet ihr das Vorbewußte zu). Dies Lachen, das Freud hier theoretisch bestimmt hat, wurde erst nach Jahrzehnten und dann rein formallogisch erneut reflektiert—so wirkte die bürgerlich-aufklärerische Tradition der Unterdrückung dieses Lachens bis ins 20. Jahrhundert fort. Es war Joachim Ritter,³⁴ der darauf abhob, daß im Lachen die Zugehörigkeit der ausgegrenzten Lebenswirklichkeit zur ausgrenzenden sichtbar werde—entweder um die "ernste" Welt und ihre Ordnung zu kritisieren oder aus der vitalen Freude am Reichtum des Lebens, die dem Unsinn und Unverstand gleichfalls ein Recht gibt. Damit war in der Ästhetik der einseitige Blick auf Ver-Lachen aufgebrochen. In jüngerer Zeit hat Hans Robert Jauss diese Komik als Freisetzen und Bejahren von Unterdrücktem (unterdrückter Kreatürlichkeit), als Bejahren des Lustprinzips, in systematischer

Abgrenzung von der Komik des Ver-Lachens bestimmt.³⁵ Jauß nennt sie Komik des Mit-Lachens. Orientiert an französischen Theorien, insbesondere Victor Hugos (Vorwort zu "Cromwell") und Baudelaire's ("De l'essence du rire"), verwendet er dann für sie den Begriff "groteske" Komik. Hofmannsthal gebraucht im Stück, wenn zur Debatte steht, wie das Unbewußte in der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Absichtsvollen Sprache zu werden vermag, einen Begriff, der dem des Grotesken nahesteht: das "Bizarre." Die "höhere Notwendigkeit," um deren Wirklich-Werden es geht, nennt Hans Karl selbst einen "bizarren Begriff" (I, 8; 356); Stani spricht ihm, dem Mann der Fehlleistungen, in denen das Unbewußte Rede wird, Bizarrie zu, so im ersten Akt (I, 10; 358) und entscheidend dann in der Schlußszene, in der er diesen Begriff auf das Paar Hans Karl und Helene ausdehnt. Das Bizarre als Erfahrungsform des Unbewußten, das in komischen Fehlleistungen sich artikuliert und im antwortenden Du erst wirklich wird: es vermag Freuds Kategorie des Witzes wie die ästhetische Kategorie des Grotesken (die Hofmannsthal als ausgezeichnetem Kenner Hugos in dessen Sinn vertraut war) zu vereinigen—und ist interpretatorisch wie vor allem auch in der Realisierung des Stücks auf der Bühne dem latenten Sprung in das Rührstück wie zugleich in das religiöse Weihespiel entgegenzusetzen, zu dem das Lustspiel in der Feier des Paares anhebt.

Hofmannsthals Komödie ist auch ein Versuch, die Verbindung zu einer verschütteten Tradition von Komik und Komödie³⁶ wiederherzustellen, die *nicht* unterm Diktat des Bewußtseins, der herrschaftlichen Vernunft steht, stattdessen das Kreatürliche bejaht, das Lustprinzip sich durchsetzen läßt. Daß Hofmannsthal sich dessen bewußt war, zeigen Äußerungen, in denen er darauf insistiert, daß die Tradition der grotesken Komik, der Komik des Mit-Lachens, die die Aufklärung (programmatisch in Gottscheds Vertreibung des Harlekins von der Bühne) unterbrochen und verdrängt hat, gerade in Wien ungebrochen weiter bestanden habe. So bemerkt er 1922, d. h. ein Jahr nach der Buchveröffentlichung des "Schwierigen" in seinem Essay "Komödie":

Denn was wäre wahrhaft theatralisches Element, das nicht etwa noch einmal zum Leben erwachen könnte—und gar hier in Wien, wo die Oper sich vom Schauspiel niemals abgetrennt hat, wo Kasperl und Hanswurst niemals ganz von der Bühne weichen mußten, sondern nur bis in die Leopoldstadt, wo das Improvisatorische der Commedia dell'arte in einem herrlichen Komödianten wie Girardi bis an unsere Tage heran gelebt hat, wo das theatralische Wesen allezeit vom Sinnfälligen aus zu empfänglichen, sinnlich begabten Menschen sprach und stets der Schauspieler, der Sänger, der Mime der Träger des theatralischen Ganzen war, das nur durch ihn, und anders nicht, als ein Ganzes kann genossen werden. (P IV, 97)

Daß Hofmannsthal auf die in Wien gegebene Koinzidenz des Mimen mit sinnlich begabten Menschen als Zuschauern abhebt, verweist auf den spezi-

fischen Akzent, den er der Komik des Mit-Lachens gibt. Einerseits akzentuiert er sie psychoanalytisch: Freisetzen, Bejahren von Verdrängtem als Rede des Unbewußten und gestaltet sie in Orientierung an Sprachen des Unbewußten, des Unbewußten als Sprache, wie dies Freud erarbeitet hat. Der psychoanalytisch akzentuierten Komik des Mit-Lachens aber gibt er die erläuterte "pragmatische" Wendung. Hierin geht er über Freuds Theorie des Lachens und über Freuds Bestimmungen der Sprache des Unbewußten hinaus. Es ist dies Komik des Mit-Lachens in einem appellativ wörtlichen Sinn. Sie ist nicht nur gemeinschaftsbildend—wie es das Phänomen des ansteckenden Lachens, der Lachgemeinschaft etwa beim Witzeerzählen gibt—, sondern sie muß, das ist der Anspruch und die Quintessenz der Komödie Hofmannsthals, erst gemeinschaftlich werden, indem die Rede des Unbewußten, der die komischen Effekte abgehört werden, das antwortende Du findet, das sie sozial macht. Diese pragmatische Wendung der psychoanalytisch akzentuierten Komik des Mit-Lachens läßt neu nach Hofmannsthals Stellung zu Freud fragen. In dem wenige Jahre nach dem "Schwierigen" (1923) geschriebenen "Zweiten Brief aus Wien" kommt Hofmannsthal auf Freud zu sprechen und würdigt ihn als Forscher, der "zu einem großen Komplex der geheimsten und verschwiegensten Vorgänge . . . den Schlüssel gab" (A 280). Diesen Schlüssel habe vor ihm niemand so bewußt in der Hand gehabt:

mit Ausnahme der Dichter. Den Dichtern aber, die sehr wohl und zu allen Zeiten diesen Schlüssel in Händen gehabt hatten, war es vom Gesetz ihrer Natur aus nicht gegeben, ja es war ihnen geradezu verwehrt, von ihm einen anderen Gebrauch zu machen, als einen priesterlichen, durchaus verschleierte[n], esoterischen. (A 289)

Freud habe demgegenüber dann von dem Schlüssel in seinen Händen: "mit der Kühnheit und fanatischen Entschlossenheit des Erfinders und Entdeckers einen hinreichend exoterischen Gebrauch gemacht" (A 289). Auf einem ganz eigenen Weg—in der Konstituierung seiner Komödien aus der Komik des Mit-Lachens—zeigt sich aber auch Hofmannsthal im Begriff, von den verschwiegenen Vorgängen des Unbewußten einen exoterischen Gebrauch zu machen: indem die Komödie über sich hinaus einen mitagierenden Zuschauer erheischt, in dessen Antwort sie als Rede des Unbewußten erst das Soziale erreicht. In dieser "exoterischen Wende" aber hat die Komödie zugleich ihr Wirkungsproblem.

Das Stück verlangt eine Öffentlichkeit jenseits der bürgerlichen, die im autonomen, auf Bewußtsein und Vernunft festgelegten Ich gründet. Die Umriss einer anderen Öffentlichkeit aber, die das Stück durchscheinen läßt, weisen nur zurück *vor* die bürgerliche auf die höfische, "repräsentative" Öffentlichkeit, in der die niedere Komik der lustigen Person integrativer Bestandteil der adligen Selbstrepräsentation war. Und ebenso deuten auch Hofmannsthals explizite Äußerungen über die andere theatrale Gemeinschaft

von Mime und Zuschauern nur nach rückwärts. Hans Karl umfaßt als Seele des Adels (den es nicht mehr gibt) zugleich den Clown und steht in konservativer Opposition zur bürgerlichen Welt des Berechnens und des Zweckhaften, eben des Selbst-Bewußtseins. Gleichmaßen weist auch das "Salzburger große Welttheater," das als Bearbeitung Calderons doch die sozialen Spannungen der Jetztzeit durchaus aufnimmt, zuletzt zurück auf die ordo-Vorstellung des Barock, die geheiligt wird im geistlichen Spiel (und muß, um glaubhaft zu werden, das Zitieren-Können dieser Tradition voraussetzen).

Komik des Mit-Lachens — wieder — entfaltend auf der Ebene der Figurenhandlung wie der Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum, ist Hofmannsthals Lustspiel "Der Schwierige" ein Markstein in der Geschichte der Komödie. Es knüpft einerseits an eine Tradition des Komischen und der Komödie an, die durch die Aufklärung verdrängt worden ist, eignet sich andererseits aber diese Komik auf der Höhe des Wissens der Zeit an, eigenständig die Theorie des Komischen fortbildend, die in Freuds Bestimmungen des Unbewußten als Sprachstruktur latent gegeben ist. Hofmannsthals gelangt dabei zu einem eigenen Typus von Komödie: die Rede des Unbewußten als Komödie, die wirklich erst wird, das Soziale erst erreicht, im antwortenden Mitagieren, im Teilhabe-Fordern des Zuschauers. Die Eigenart solcher Komödie des Mit-Lachens aber ist gerade wegen dieser "exoterischen Wende" zum mitagierenden Zuschauer für das Theater bis heute Provokation geblieben. Immer noch hat das Theater den Satz einzuholen: "Das erreichte Soziale: die Komödien."

Notes

- ¹ "Der Schwierige" wird zitiert nach: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd Schoeller (Frankfurt: Fischer, 1979): Dramen IV (D IV). Weitere Zitatnachweise im Text beziehen sich auf: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Herbert Steiner (Frankfurt: Fischer, 1947-59): Aufzeichnungen (A), 1959; Prosa II (P II), 1959; Prosa IV (P IV), 1955.
- ² Die Begriffe "Lustspiel" und "Komödie" sind auch bei Hofmannsthal nicht scharf unterschieden. Zur terminologischen Abgrenzung: Hans Joachim Schrimpf, "Komödie und Lustspiel," *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 97 (1978), 152-82. Zur neuesten Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Lustspielverständnis: Martin Stern, "Hofmannsthals Lustspielidee: Komödie als 'Essay de theodicee,'" *Austriaca*, 8, Nr. 14 (1982), 141-52.
- ³ Interpretationen zum "Schwierigen" siehe: Horst Weber, *Hugo von Hofmannsthal, Bibliographie des Schrifttums 1892-1963* (Berlin: de Gruyter, 1966); Hans Albrecht Koch und Uta Koch, Hugo von Hofmannsthal, *Bibliographie 1964-76, Hofmannsthal-Forschungen*, Bd. 4 (Freiburg: Deutsches Seminar, 1976); neuere Interpretationen: Wolfram Mauser, *Hugo von Hofmannsthal, Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozialologische Interpretation* (München: Fink, 1977), besonders "Das 'erreichte Soziale' und seine Aporien: 'Der Schwierige'"; Jürgen Rothenberg, "'Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande': Zum Aspekt des Komischen in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel: 'Der Schwierige,'" *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 21 (1977), 393-417; Adalbert Schmidt, "Anachronistisches in Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige,'" in *Dichter zwischen den Zeiten, Festschrift für Rudolf Henz*, hg. von Victor Suchy (Wien: Braunmüller, 1977), S. 158-66; Martin Stern, "Arbeitskreis 'Der Schwierige,' Vierte Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft," *Hofmannsthal-Forschungen*, Bd. 5 (Freiburg: Deutsches Seminar, 1977), 67-68; Axel Hübler,

"Zur Konversation in Hugo von Hofmannsthals 'Der Schwierige,'" in *Literatur und Konversation*, hg. von Ernest W.B. Hess-Lüttich (Wiesbaden: Akademische Verlagsanstalt Athenaion, 1980), S. 115-43; Richard Thieberger, "Das Schwierige am 'Schwierigen,'" in *Gedanken über Dichter und Dichtungen* (Bern, Frankfurt: Lang, 1982), S. 119-34; Wolfram Mauser, "Österreich und das Österreichische in Hofmannsthals 'Der Schwierige,'" *Recherches Germaniques*, 12 (1982), 109-30; Karl Pestalozzi, "'Daß Du nicht enden kannst, das macht dich groß . . .,'" Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen," *Hofmannsthal-Forschungen*, Bd. 7 (Freiburg: Deutsches Seminar, 1983), 97-121; Alfred Doppler, "Das Paradoxon des scheinbaren Noch-Bestehen-Könnens bei tatsächlichem Ende. Zu Hofmannsthals Lustspielen 'Der Schwierige' und 'Der Unbestechliche,'" in *Die Geisteswissenschaften stellen sich vor*, hg. von Wolfram Krömer (Innsbruck: Österreichische Kommissionsbuchhandlung in Komm., 1983, Veröffentlichungen der Univ. Innsbruck, Bd. 137), S. 207-12.

- ⁴ Mauser (1977), insbes. S. 142-52 u. Mauser (1982).
- ⁵ Als Vermutung äußert Karl Pestalozzi (1983) nebenbei, ohne dies weiter zu entfalten, daß Hofmannsthal sein Komödienschaffen evtl. in Analogie zu Freuds Werk gesehen habe.
- ⁶ Bernd Urban, *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen* (Bern, Frankfurt: Lang, 1978).
- ⁷ "Die Traumdeutung" (1900), in *Freud: Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich (Frankfurt: Fischer, 1969-75), Bd. II, 1972.
- ⁸ "Zur Psychopathologie des Alltagslebens" (1904), in Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud, 1940 ff., Bd. IV (London: Imago Publishing, 1941); "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse" (gehalten in Wien 1915/16 und 1916/17), erster Teil, "Die Fehlleistungen," in *Freud: Studienausgabe*, Bd. I, 1969.
- ⁹ "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten" (1905), in *Freud: Studienausgabe*, Bd. IV, 1970.
- ¹⁰ Mauser (1977), insbes. S. 144.
- ¹¹ Vgl. Freud, "Die Traumdeutung," *Freud: Studienausgabe* (1972), II, 399.
- ¹² "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse," *Freud: Studienausgabe* (1969), I, 85.
- ¹³ Ebd., S. 60 ff.
- ¹⁴ Begriff "Sprechakt" nach: Utz Maas und Dieter Wunderlich, *Pragmatik und sprachliches Handeln* (Frankfurt: Athenaion, 1972); Dieter Wunderlich (Hg.), *Linguistische Pragmatik* (Frankfurt: Athenäum, 1972); John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, dt. Bearbeitung von Eike von Savigny (Stuttgart: Reclam, 1972); John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: University Press, 1969).
- ¹⁵ Zur Diskussion über diese Frage: Wolfgang Frühwald, "Die sprechende Zahl. Datensymbolismus in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige,'" *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 22 (1978), 572-88; Martin Stern, "Wann entstand und spielt der 'Schwierige?'" *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 23 (1979), 350-65; Martin Stern, "Genetischer Befund als Instrument der Werkanalyse. Aus der Editionsarbeit an Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige' im Rahmen der KHA," in *Edition und Interpretation*, hg. von Louis Hay und Winfried Woesler, *Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongreßberichte*, Bd. 11 (Bern, Frankfurt, Las Vegas: Lang, 1981), 280-85; Mauser (1982). Die Ausführungen im Text folgen der Argumentation Sterns.
- ¹⁶ "Stani: Nein, aber das vor zwei Jahren. Im zweiten Kriegsjahr" (I, 8; 352).
- ¹⁷ "Vinzenz: . . . Wenn er sich die Verwandten da ins Haus setzt, heißt das soviel als: er will ein neues Leben anfangen. Bei seinem Alter und nach der Kriegszeit ist das ganz erklärlich" (I, 1; 334).
- ¹⁸ An Gerty von Hofmannsthal am 25. XI. 1917; unveröffentlichter Brief aus dem Nachlaß, zitiert nach Stern (1979), S. 361.
- ¹⁹ Hierzu Stern (1979) und Heinz Lunzer, *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914-17* (Frankfurt, Bern: Lang, 1981).
- ²⁰ Von jeher hat dieser Aspekt die Interpretationen des "Schwierigen" bestimmt; da die psychoanalytische Akzentuierung der Sprachproblematik aber nicht reflektiert wurde, blieb es bei Variationen einer Dichotomie von Rede und Gebärde; z.B. Emil Staiger, "Hugo von Hofmannsthal, 'Der Schwierige,'" in Sibylle Bauer (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, Bd. 183), S. 402-33 (erstmalig: *Neue Schweizer Rundschau*, 1941); Wilhelm Emrich, "Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige,'" *Wirkendes Wort* (1955/56), S. 17-25; Heinz Politzer, "Die letzten Tage des Schwierigen.

- Hofmannsthal, Karl Kraus und Schnitzler," *Merkur*, 28 (1974), 214-38; Rotenberg (1977); weitere Lit. s. Anm. 21.
- ²¹ Zum Problem der Sprache bei Hofmannsthal (Auswahl): Paul Requadt, "Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals," *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29 (1955), 255-83 (wiederabgedruckt in: S. Bauer [Hg.], *Hugo von Hofmannsthal*, a.a.O.); Karl Pestalozzi, *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werke des jungen Hofmannsthal* (Zürich: Atlantis, 1958); Wolfram Mauser, "Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals," *Sb. der österr. Akademie d. Wiss., Phil. hist. Klasse*, Bd. 238/1, Wien (1961), 1-78; Richard Brinkmann, "Hofmannsthal und die Sprache," *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 35 (1961), 69-95; Lothar Wittmann, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals* (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1966); Rainer Nägele, "Die Sprachkrise und ihr dichterischer Ausdruck bei Hofmannsthal," *German Quarterly*, 43 (1970), 720-32; Alfred Doppler, "Die Thematisierung der Konversation. Hugo von Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige,'" in *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache* (Wien: Europaverlag, 1975), S. 65-78; Ehrhard Bahr, "Dezenz der Rede. Zur Sprachproblematik in Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige,'" in *Austriaca; Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag*, hg. von Winfried Kudsus in Zusammenarbeit mit Richard Brinkmann und Hinrich C. Seeba (Tübingen: Niemeyer, 1975), S. 285-97; William E. Yates, "Der Schwierige: the Comedy of Discretion," *Modern Austrian Literature*, 10 (1977), 1-17; Glenn A. Guidry, "Hofmannsthal's 'Der Schwierige': Language vs. speech acts," *German Studies Review*, 5 (1982), 305-14; Thomas Heine, "The Force of Gestures: A New Approach to the Problem of Communication in Hofmannsthals *Der Schwierige*," *German Quarterly*, 56 (1983), 408-18. Zu Parallelen zwischen dem Sprachbewußtsein des späten Hofmannsthal und Wittgensteins Sprachphilosophie insbes. Brinkmann (1961) und Bahr (1975).
- ²² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (Frankfurt: Suhrkamp, 1964), S. 115.
- ²³ Ebd., S. 115.
- ²⁴ Requadt (1968), S. 58-59.
- ²⁵ Diese Systematik hat ihre prinzipielle Rechtfertigung in der Unterscheidung der drei grundlegenden Dimensionen des Zeichens (symbolische, syntagmatische und paradigmatische Dimension), z.B. bei Roland Barthes, "Die Imagination des Zeichens," in *Literatur und Geschichte* (Frankfurt: Suhrkamp, 1963), S. 36-43.
- ²⁶ Requadt (1968), S. 51.
- ²⁷ George Herbert Mead, *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1934 ff., postum).
- ²⁸ Entsprechend der Aufzeichnung Hofmannsthals, daß uns "ohne einen Hauch von Mystizismus" die Komödie "nicht schmackhaft" sein könne (A 77).
- ²⁹ Insbesondere die Reihe der Lehrstücke; hierzu Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972).
- ³⁰ Die bisherige Forschung betont mehr die Kontinuität als den Bruch. Als Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Forschung: Wolfram Mauser (Hg.), *Hofmannsthal und das Theater. Die Vorträge des Hofmannsthal-Symposiums 1979* (Wien: Halosar, 1981).
- ³¹ Vgl. P IV, 266-70; ausführlicher hierzu Bernhard Greiner, *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977), S. 92 ff.
- ³² Begriffe "bürgerliche" und "repräsentative Öffentlichkeit" nach Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1962).
- ³³ Im Unterschied zum Traum, so Freud, ist "der Witz . . . die sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen." ("Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten," s. Anm. 9, S. 167).
- ³⁴ Joachim Ritter, "Über das Lachen," *Blätter für deutsche Philosophie*, 14 (1940/41), 1-21.
- ³⁵ Hans Robert Jauß, "Über den Grund des Vergnügens an komischen Helden," in Wolfgang Preisendanz (Hg.), *Das Komische* (München: Fink, 1976), S. 103-32.
- ³⁶ Zu dieser Tradition: Eckehard Catholy, "Komische Figur und dramatische Wirklichkeit," in Reinhold Grimm (Hg.), *Wesen und Formen des Komischen im Drama* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975), S. 402-18; Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien* (Stuttgart: Metzler, 1965); Michail Bachtin, *Literatur und Karneval—Zur Romantheorie und Lachkultur* (München: Hanser, 1969); William E. Yates, "Hofmannsthal and Austrian Comic

Tradition," *Colloquia Germanica*, 15 (1982), 73-83; ferner die Vorträge, die auf dem Kolloquium in Nancy 1981 zum Thema "Aspects du comique dans le théâtre (populaire) autrichien XVIII^e-XX^e siècle" gehalten worden sind; abgedruckt in: *Austriaca*, 8, Nr. 14 (1982).

• • •

Annual Spring Symposium of the Center for Austrian Studies

THE JEWS OF AUSTRIA

7, 8, and 9 May 1986

University of Minnesota
Minneapolis, Minnesota

TO BE DISCUSSED:

- Historical background;
- The role of Jews in Austrian culture, arts, sciences, and government;
- Origin and composition of the Viennese Jewish community; and
- Observations on current Jewish life in Vienna

Papers will be presented by Austrian and North American scholars.

For more information, please contact:

Professor William E. Wright, Director
Center for Austrian Studies
712 Social Sciences Building
West Bank Campus
University of Minnesota
Minneapolis, MN 55455
(612) 373-4670