

Elsbeth Dangel-Pelloquin

»Das kleine Falsificat«
Ein Spiel von Original und Fälschung in Hofmannsthals
»Die Lästigen. Komödie in einem Akt nach dem Molière«

Am 26. April 1916 findet am Deutschen Theater in Berlin unter der Regie von Max Reinhardt die Uraufführung eines Balletts »Die grüne Flöte« statt, dem ein einaktiges Lustspiel vorausgeht: »Die Lästigen. Nach Molière«.¹ Die Aufführung steht unter dem Protektorat der Stadt Berlin zugunsten der zerstörten Karpatenorte; der Weltkrieg hat bereits eine für Deutschland kritische Wendung genommen. Die Kritiken in den Zeitungen am nächsten Tag reagieren ausschließlich positiv: Das Ballett erregt »helles Entzücken« und der Einakter findet Gefallen; ein Kritiker will darin sogar »den ganzen Molière in der Größe seiner Anschauungen« erkennen, das sei »echter Molière, jener Molière, der uns Deutschen heute näher steht als manchem seiner Landsleute«.² Der nationalistische, von der Kriegspropaganda nicht ganz freie Ton, der Molière gegen seine eigenen Landsleute ausspielt, ist nicht zu überhören. Aber am französischen Autor selbst kommt kein Zweifel auf, der Text des Lustspiels wird in dieser und anderen Besprechungen eindeutig Molière zugewiesen.³

Die Sache hat allerdings einen Haken, der den meisten Kritiken entgangen ist. Das Stück »Die Lästigen« trägt zwar den übersetzten Titel

¹ Der Programmzettel der Uraufführung kündigt ein einaktiges Lustspiel »Die Lästigen nach Molière« an. Titelvarianten von Handschrift und Theatertyposkript zeigen, daß Hofmannsthal auch an die Formulierung »von Molière« oder »frei nach dem Molière« gedacht hat. Der Erstdruck in der Zweimonatsschrift »Marsyas« von 1917 vermerkt ebenfalls »nach Molière«, im ersten Buchdruck von 1918 heißt es dann »nach dem Molière«. Hofmannsthals Verfahren hat einen Prätext in Kleists Lustspiel »Amphytrion«, das ebenfalls als Übersetzung verkleidet als »Ein Lustspiel nach Molière« daherkommt. Damit spiegelt sich die Kopierung Molières bei Hofmannsthal noch einmal in der Kopierung Molières bei Kleist, wodurch sich der Kopierungsvorgang selbst noch einmal verdoppelt. Den Hinweis auf Kleist verdanke ich Gerhard Neumann. Die Informationen zu den Titelvarianten und die Zitierungen aus unveröffentlichtem Material verdanke ich der Einsicht in das Manuskript des Bandes SW XVII Dramen 15, dessen Erscheinen für 2003 geplant ist. Dafür danke ich der Herausgeberin Gudrun Kotheimer und der Redakteurin Ingeborg Beyer-Ahlert.

² Rezension von Karl Strecker in der *Täglichen Rundschau*, Berlin, 27. April 1916. Zitiert nach dem Manuskript von SW XVII Dramen 15 (Anm. 1).

³ Außer in ganz wenigen Besprechungen, die sich immerhin die Frage stellen, ob da nicht doch Hofmannsthal am Werk war.

von Molières »Les Fâcheux«, aber es ist nicht von Molière: von ihm stammt nur – wie der tatsächliche Verfasser Hofmannsthal in einem Brief an Pannwitz bemerkt – der »Titel und vagste Grundidee«, sonst sei alles eine »völlige Improvisation«, was der »ganzen breitmäuligen Presse« entgangen sei.⁴ Und an Richard Strauss schreibt Hofmannsthal: »Übrigens ganz im Vertrauen: Reinhardt spielte die letzten 6 Wochen allabendlich einen Molière, die ›Lästigen‹, wovon außer dem Titel keine Zeile von Molière war, sondern jedes Wort vom ersten bis zum letzten von Ihrem ergebenen Librettisten, ohne daß die Kritik ›Mau‹ sagte.«⁵ Die Genugtuung, das Publikum und vor allem die Kritik so hintergangen zu haben, die Freude, daß der Schwindel nicht aufgefliegen ist, klingt in diesen Sätzen durch.

Es ist ein offenes Geheimnis, daß das gesamte Werk Hugo von Hofmannsthals von zahllosen Anleihen durchsetzt ist. Hofmannsthals Texte sind in hohem Maße Produkte zweiten Grades, nicht aus dem Rohstoff des Lebens, sondern aus bereits behandeltem Kunststoff produziert, voller oft versteckter, manchmal auch offener Zitate: ein gigantisches »Buch der Freunde«, raffiniert zusammengestellt und an den Bruchstellen sorgfältig gekittet.⁶ In Kategorien einer Autor- und Werkästhetik, die

⁴ Brief an Pannwitz vom 16. Januar 1918: »ein einactiges Lustspiel das mit dem gleichnamigen Molières nur Titel und vagste Grundidee gemein hat, eine völlige Improvisation, nach einem Gespräch mit Reinhardt über Gesellschaftskomödie (dessen Gespräch mir immer äußerst anregend ist) in vier oder fünf Tagen hingeschrieben, dann von Reinhardt unter dem Namen Molière gespielt und von der ganzen breitmäuligen Presse, mit einer einzigen Ausnahme, als solcher hingenommen.« BW Pannwitz, S. 180.

⁵ Brief an Strauss vom 11. Juni 1916. BW Strauss, S. 346. Vgl. auch den Brief an Hermann Bahr vom 27. Dezember 1917: »So habe ich fast sooft ich in Berlin war für Reinhardts momentanes Bedürfnis etwas improvisiert, und weit mehr als Sie wissen oder sonst jemand weiß, weil eben stets anonym. So wurde 1916 über 40 mal ein angeblicher Molière gespielt ›Die Lästigen‹ an dem nur der Titel und annähernd das Personenverzeichnis von Molière waren, die ganze Substanz aber von« (bricht ab). (BW Bahr. Österreichisches Theatermuseum Wien, I.N. A 25732 Ba M). Daß Hofmannsthal da verstummt, wo er, nachdem er sich seiner anonymen Arbeit gerühmt hat, nun den eigenen Autornamen einsetzen müßte, entbehrt nicht der Ironie!

⁶ Dies ist in der neueren Hofmannsthalforschung zum Konsens geworden. Aus den vielen Forschungsstimmen zum Thema vgl. etwa: Mathias Mayer, »Intérieur« und »Nature morte«: Bilder des Lebens bei Maeterlinck und Hofmannsthal. *Etudes Germaniques* 46 (1991), S. 313ff. und Waltraud Wiethölter, *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Tübingen 1990, S. 22. Die Produktionsweise Hofmannsthals ist aber auch durch einzelne Äußerungen Hofmannsthals selbst belegt und in seinen Essays häufig in ihrer ästhetischen Relevanz thematisiert: etwa

Autorschaft als Werkherrschaft versteht,⁷ könnte man bei diesem Zitatmosaik allerdings auch von einem geistigen Diebstahl oder Plagiat reden. So räsoniert Arthur Schnitzler einmal in seinem Tagebuch über Hofmannsthals »fast unverständliche Neigung zu literarischen Aneignungen« und erwähnt gleich zweimal einen ihn offensichtlich erschreckenden Ausspruch Hofmannsthals zu einem Dramenprojekt Schnitzlers: »Das Stück werd ich auch schreiben.«⁸ Nach René Girards Konzept des »*désir triangulaire*« wäre dies ein Musterbeispiel eines mimetischen Blicks des Begehrens, der sich mit gesteigerter Intensität auf das bereits vom anderen begehrte Objekt richtet.⁹ Man könnte geradezu mit Girard sagen, daß sich Hofmannsthals poetische Inspiration überhaupt erst durch das Begehren der Einfälle anderer entzündet hat, daß er über einen »*médiateur du désir*«¹⁰ zu seinen poetischen Objekten fand; jedenfalls die von seinen begehrliehen Raubzügen betroffenen Schriftstellerkollegen mußten das so erleben. Die moderne Intertextualitätsforschung hingegen, die generell einen Text als Text aus Texten liest, sieht darin weniger ein Eigentumsdelikt als vor allem eine spannende Transformation und Weiterbearbeitung der ›Literatur auf zweiter Stufe‹.¹¹ Hofmannsthal selbst hat diese Sicht bereits vorweggenommen, wenn er – gegen die literaturwissenschaftliche Einflußforschung seiner Zeit – Einfluß ganz modern als »jenes Communicieren webender Kräfte, das eben den Geist einer Zeit ausmacht«, verstehen wollte.¹²

wenn er den Reiz der Technik Swinburnes preist, »daß sie uns unaufhörlich die Erinnerung an Kunstwerke weckt und daß ihr rohes Material schon stilisierte, kunstverklärte Schönheit ist.« (GW RA I, S. 147).

⁷ Dieser Zusammenhang ist analysiert im gleichnamigen Buch von Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn u. a. 1981.

⁸ Schnitzler im Tagebuch am 12. Dezember 1902. In: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1893–1902*. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann Werner Welzig. Wien 1989, S. 389.

⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1985, bes. S. 16–25.

¹⁰ Ebd., S. 16.

¹¹ Dies der Untertitel von Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 1993. Fast Genettes gesamte Skala der Transtextualität ließe sich in Hofmannsthals »Lästigen« wiederfinden.

¹² Hofmannsthal zu seinem Verhältnis zu George: »Der Einfluß war sicher groß – aber nicht was die nach Beeinflussung suchenden Literaturhistoriker unter Einfluß verstehen – sondern jenes Communicieren webender Kräfte, das eben den Geist einer Zeit ausmacht.« (Zitiert nach Ursula Renner, *Er macht die leere Luft beengend – Lauter webende Kräfte: Hugo von*

Eine gegenpolige Ausnahme zu Hofmannsthals oft nicht markierten »second hand« Artefakten bildet das Lustspiel »Die Lästigen«. Es trägt den Untertitel »Nach dem Molière« ohne weitere Namensangabe und bezeichnet sich damit selbst ganz offensichtlich als eine Übersetzung des Molière-Stücks »Les Fâcheux«. Der andernorts heimliche Kopist fremder Werke verbirgt hier listig das Eigene in der angeblichen Kopie, er eignet sich nicht Fremdes an, sondern leiht sich dem Fremden. Bei diesem Leihverhältnis will das mimetische Begehren nicht das Objekt des Anders sich einverleiben, sondern es will gerade umgekehrt sich selbst für dieses Objekt ausgeben, indem es »*sich* selbst zu einem anderen macht« (»en se faisant autre«).¹³ So beschreibt Roger Caillois seinen Begriff der »mimicry«, der die mimetische Lust an Verkleidung und Maskenspiel bezeichnet: »Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre.«¹⁴ Der Witz des Spiels besteht gerade im Versuch, sich bis zur Unkenntlichkeit zu tarnen, jeden illusionsstörenden Fehler zu vermeiden und dennoch mit der Verkleidung zu spielen.¹⁵ Aus Hofmannsthals Lust, nicht *wie*, sondern *als* Molière zu schreiben, entsteht damit nicht ein Plagiat, sondern das Gegenteil, eine bewußte, aber doch spielerisch inszenierte Fälschung: Ein Original wird so überzeugend imitiert, daß sich das Publikum täuschen läßt. Hofmannsthal nennt es »das kleine falsificat«¹⁶ und fördert das Versteckspiel seiner »Lästigen« nach Kräften: »(Großes Geheimnis. Der Molière selbst darf nicht wissen, dass sie nicht von ihm sind.)«¹⁷ Daß er zugleich brieflich für die Verbreitung

Hofmannsthal und Stefan George. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 27. Juni 1998, S. 42). Die Formulierung Hofmannsthals spricht eine literarische Beziehung an, die er auch als das »Geheimnis der Contemporaneität« bezeichnet hat (Brief an Karl Wolfskehl vom 17. 7. 1927, zitiert nach Edgar Salin, Um Stefan George. Zweite neugestaltete Ausgabe. München und Düsseldorf 1954, S. 223).

¹³ »On peut aussi s'en évader en se faisant autre«. Roger Caillois, Les jeux et les hommes. (Le masque et le vertige). Paris 1958, S. 39. Dt.: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. München, Wien, o.J., S. 27. Vgl. dazu: Gabriele Brandstetter, »Fälschung wie sie ist, unverfälscht«. Über Models, Mimikry und Fake. In: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann: Mimesis und Simulation. Freiburg 1998, S. 426.

¹⁴ »Der Mensch vergißt, verstellt sich, er entäußert sich vorübergehend seiner Persönlichkeit, um dafür eine andere vorzutäuschen.« Caillois, ebd., fr. S. 39, dt. S. 28.

¹⁵ Caillois, ebd., fr. S. 42, dt. S. 31, vgl. Brandstetter (Anm.13), S. 433.

¹⁶ Brief an Käthe Riezler-Liebermann vom 6. Juni 1916. HJb 1 (1993), S. 116.

¹⁷ Brief an Gerty von Hofmannsthal vom 21. Februar 1916. Vgl. ebenfalls an Gerty am 16. Februar: »muß doch von heut bis Sonntag abend einen ganzen Einakter schreiben, noch

des Geheimnisses sorgte, erhöhte gewiß den Reiz des Spiels. Die Mikry von Hofmannsthals Molièremetamorphose geht sogar bis zur Imitation der Herstellungsbedingungen: Wie Molière für die »Fâcheux« beansprucht Hofmannsthal, sonst von langwierigen Arbeitsprozessen geplagt, für seine »Lästigen« nur wenige Tage.¹⁸

Aber an dem als Molièrezitat verkleideten Hofmannsthalschen »Original« ist bei genauem Hinsehen wiederum so gut wie nichts »Original zu nennen«.¹⁹ Viel mehr als Hofmannsthal es mit seiner Formulierung von der »völlige[n] Improvisation« zugibt, ist die kleine Komödie tatsächlich ein Zitat »nach dem Molière«, oder besser eine aus vielen Stücken zusammengesetzte »Etude sur Molière«. Vor allem aber treibt sie ein raffiniertes Spiel mit dem Zitat, eine – in diesem Fall ganz bewußt eingesetzte – Anspielung auf fremde Fiktion und eine Verdrehung der Fiktionsebenen; kurz: Der »litterarische Scherz«,²⁰ wie Hofmannsthal seinen Einakter auch genannt hat, ist selbst ein kleines Wunder der Intertextualität von subtiler Ironie.

Mit seinem Falsificat durchkreuzt Hofmannsthal einen emphatischen Werkbegriff, der nur eine authentische eigene Erfindung anerkennen will, indem er die Leitdifferenz von »echt« und »falsch« unkenntlich macht, und er unterläuft die Konzeption der ursprünglichen schöpferischen Subjektivität, indem er die Leitdifferenz von »originell« und »nachahmend« aufhebt.²¹ Die für Hofmannsthal ohnehin bedenkliche goethezeitliche

dazu nicht einen Einakter von einem H. H. sondern einen von Molière, das darf aber niemand wissen«. Und am 27. Februar an Gerty: »Es ist natürlich ein absolutes Geheimnis, auch im Theater weiß es niemand.« ((DLA Marbach und Anm.1). Hofmannsthal selbst war aber auf seinen »litterarischen Scherz« so stolz, daß er sein »absolutes Geheimnis« unentwegt allen seinen Freunden mitteilte. Womit die Position der Autorschaft wiederum durch die informelle Propaganda gestärkt wäre.

¹⁸ Beide Autoren betonen bei ihrem gleichnamigen Stück diesen kurzen Arbeitsprozeß: »in vier oder fünf Tagen hingeschrieben,« rühmt sich Hofmannsthal (vgl. Anm. 3), und Molière: *La pièce a été »conçue, faite, apprise et représentée en quinze jours«*. Molière, *Les Fâcheux*. *Ceuvres complètes I. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*. Paris: Gallimard 1971, S. 475.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe: »Vom Vater hab' ich die Statur, / Des Lebens ernstes Führen [...] Was ist nun an dem ganzen Wicht / Original zu nennen?«. Goethe, *Werke*. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz., Bd. 1. Gedichte und Epen, München 1981, S. 320.

²⁰ Brief an Karl Wählin, 18. Mai 1922. (Universitätsbibliothek Uppsala, Kopie FDH Frankfurt und Anm. 1).

²¹ Diese Unterscheidung nach »zwei Leitdifferenzen« bei Gabriele Brandstetter, »Fälschung wie sie ist, unverfälscht«. (Anm. 13), S. 420.

Idee des Autors als singulärem Schöpfer eines Originals wird mit dieser Subversion ihrerseits als fragwürdig erkannt. Autorschaft, so macht Hofmannsthals übermütige Camouflage evident, ist nicht Werkherrschaft.²²

Ich möchte nun versuchen, das Verwirrspiel von Original und Fälschung an Hofmannsthals Einakter aufzurollen, und mich dabei vom Untertitel »Nach dem Molière« und dessen Mehrdeutigkeiten leiten lassen. »Nach dem Molière«: das suggeriert einmal, es handle sich um die Übersetzung einer Komödie Molières (1). Zweitens nimmt das Lustspiel »nach dem Molière« die Themen der französischen Gesellschaftskomödie auf: die Spannung von Einzellern und Gesellschaft und von Sein und Schein, wie sie besonders der »Misanthrope« entfaltet (2), es liefert drittens eine moderne Version der Thematik 250 Jahre »nach dem Molière« (3) und wird schließlich viertens in seiner übermütigen Autoreflexivität der »Als ob« Situation lesbar als eine Allegorese der Täuschung: das Stück bezichtigt sich selbst und deutet unentwegt auf den Schwindel, der so tut, als ob es »nach dem Molière« wäre. Damit leistet es zugleich eine Reflexion über Literatur und ihren Modus der Fiktionalität (4).

I. Nach dem Molière: Echtheitssuggestion

Um die Mimikry »nach dem Molière« überzeugend zu gestalten, muß das Lustspiel Echtheitssignale aussenden. Das sind einmal Anleihen aus verschiedenen Molièrekomödien, wie die Namen der Personen, kleine Handlungsmotive und wörtliche, als buntes Molière-Puzzle zusammengesetzte Zitate. Zum andern muß ein historisch-kulturelles Ambiente die Echtheit garantieren: Lokalkolorit wird erzeugt durch die Nennung von Pariser Straßennamen, Parks und Schlösser, durch Anspielungen auf die historische Handlungszeit und auf reale Personen aus der Zeit Molières (*Le Nôtre*, Lully, *La Fontaine*) und schließlich sprachlich durch ins Deutsche übertragene französische Floskeln, die wie unbeholfene Übersetzungen wirken (»alle Welt«, »der Hof und die Stadt«, »Auf Gleich-wieder, Liebste« usw.).²³ Echtheit signalisiert der Einakter auch in

²² Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft (Anm. 7).

²³ Die Echtheitssignale des Stücks, sowohl die historisch-kulturellen Assoziationen als

formaler Hinsicht durch den strengen Aufbau und die vollkommen übersichtliche Szenenführung, die Hofmannsthal an Molière bewunderte.²⁴ Doch Hofmannsthals Stück begnügt sich nicht mit diesen Molièreschen Adaptationen, es fikionalisiert in einem weiteren »als ob«-Schritt die historische Realität selbst: Sein Stück handelt an dem Abend, an dem tatsächlich Molières »comédie-ballet« »Les Fâcheux« uraufgeführt wurde, es spielt im Foyer des Hauses von Nicolas Foucquet, Finanzminister Ludwigs XIV., in dessen Schloß und Garten das Fest in Gegenwart des Königs stattfand, es erwähnt einige bei der Uraufführung anwesende historische Personen und flicht allerlei Anspielungen auf den tragischen Sturz des Hausherrn, der kurze Zeit nach seinem prunkvollen Fest verhaftet wurde, in die Dialoge ein.²⁵ Schließlich nimmt Hofmannsthal auf die Aufführungspraxis der »comédie-ballet« von Molières Komödie Bezug und modifiziert sie so, daß sich der Einakter in der Vorhalle des Palais vor einer Ballettaufführung abspielt, die dann bei Hofmannsthal mit der »Grünen Flöte« auch tatsächlich folgt.

In Molières Lustspiel und zugleich seiner ersten comédie-ballet »Les Fâcheux« von 1661 ist ein heimliches Liebespaar bei einem Fest verabredet, kann aber nie zusammenkommen, weil der junge Liebhaber von allerlei »Lästigen« aufgehalten wird, die sich ihm mit den verschiedensten Anliegen in den Weg stellen und die er – in Erfüllung seiner gesellschaftlichen Pflichten – wohl oder übel anhören muß. Insgesamt defilieren zehn Störenfriede vorbei, allesamt stark typisiert und meist von einer fixen Idee besessen. Der Akzent bei Molière liegt ganz auf dem komischen Defilé der Fâcheux, die verhinderte Zusammenkunft der Liebenden ist

auch die politischen Anspielungen und die sprachlichen Angleichungen sind sorgfältig zusammengestellt bei Leonhard M. Fiedler, Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Darmstadt 1974, S. 89ff.

²⁴ »Was man von Molière lernen kann, ist die Reinheit der Szenenführung.« (Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1917, GW RA III, S. 542).

²⁵ Nicolas Foucquet ist eine tragische Gestalt. Als Finanzminister Ludwigs XIV. ließ er in seinem Schloß und Garten Vaux-le-Vicomte ein prunkvolles Fest ausrichten, bei dem tatsächlich Viragini, Torelli, Beauchamps und Lully mitwirkten und bei dem – in Gegenwart des Königs – die »Fâcheux« am 17. August 1661 als erste comédie-ballet Molières zur Aufführung kamen. Seine Absicht, mit der Prachtentfaltung des Festes seine Position beim König zu befestigen, schlug ins Gegenteil um. Ludwig ließ ihn kurz nach dem Fest verhaften und nach einem fragwürdigen Prozeß lebenslang einsperren. Andeutungen auf diese Entwicklung der Dinge werden im Dialog Orphise – Alcidor gemacht.

nur der Faden, an dem sich die Sonderlinge aufreihen.²⁶ Hofmannsthal übernimmt die Grundidee zweier verabredeter Liebender, die aufgrund verschiedener Störungen durch Lästige das ganze Stück über fast nicht zusammenkommen können, und hält sich damit an die Dramaturgie der Vorlage als *pièce à tiroir*. Der Rahmen der Begegnung, der Anlaß, die Personen, ihre einzelnen Auftritte und Dialoge sind bis auf kleine motivische Übernahmen jedoch ganz verschieden.²⁷ Vor allem aber akzentuiert Hofmannsthal das Stück neu: Er vergönnt den Liebenden einen Anfangsdialog, zwei kleine Einschübel und einen Schlußdialog, zudem haben Mann und Frau je gleichviel Auftritte mit den verschiedenen »Lästigen«, während bei Molière die Frau immer nur am Rande flüchtig auftaucht.²⁸ Dadurch verschiebt sich die Perspektive: die Liebenden – und nicht die Lästigen – geraten ins Rampenlicht und ihr Zusammenfinden bleibt der Leitfaden des ganzen Stückes. Beide können zuerst ihre eigenen Anliegen entfalten, bevor der Reigen der Lästigen auftaucht.²⁹ Daß die Namen der beiden – anders als in »Les Fâcheux« – mit A und O beginnen, kann als Evidenz ihrer Zusammengehörigkeit gelten: als A und O besetzen sie Anfang und Ende des Einakters, der – wie es sich für die Komödie nicht anders gehört – mit einer Verlobung schließt. Und zugleich verloben sich mit diesen Namen – Alcest und Orphise – zwei Molièrekomödien, der »Misanthrope« und »Les Fâcheux«, die beide in Hofmannsthals *Falsificat* zusammenfinden, die eine mit Grundidee, Handlungs-dramaturgie und

²⁶ In seinem Avertissement zu den »Fâcheux« rechtfertigt sich Molière, daß er eine nur so kleine Auswahl an Lästigen anbiete, wo man doch leicht fünf Akte damit füllen könne. Um seine Lästigen auf die Bühne zu bringen, habe er sich der erstbesten Verwicklung bedient, die ihm eingefallen sei. Diese Vorrede macht evident, daß die Liebesgeschichte vor allem Vehikel für die gesellschaftskritische Revue der Lästigen ist. Molière, *Les Fâcheux* (Anm. 18), S. 483.

²⁷ Übernommen hat Hofmannsthal zum Beispiel die Präsentation und den Tanz einer von einem Lästigen erfundenen »Courante«, bei Molière durch Lysandre gegenüber Eraste, bei Hofmannsthal durch Philinth gegenüber Orphise. Molière, *Les Fâcheux* (Anm. 18), S. 495; Hofmannsthal, *Die Lästigen*, GW D VI, S. 423.

²⁸ Allerdings hatte auch Hofmannsthal Alcest einen Auftritt mehr zgedacht, den Max Reinhardt dann gestrichen hat und der auch nicht in die Druckfassungen übernommen wurde (vgl. D VI, 453–6).

²⁹ Das hat Rudolf Borchardt lobend hervorgehoben: »Die wenigen Griffe, mit denen Du das Liebespaar beseelt hast, so daß der Leser in sie hinein versetzt ist und aus ihnen her das Lästige der unbeseelten Wichtiguer erträgt und verwindet, ist Dein schönstes Eigentum.« Brief vom 5. März 1918, BW Borchardt, S. 136.

einzelnen Motiven, die andere mit Status und Charakter der Hauptpersonen, mit einzelnen Szenen³⁰ und vor allem mit Atmosphäre und Thematik, die Hofmannsthals »Lästige« als ein nach rückwärts und vorwärts ausschwingendes Verbindungsglied zwischen den »Misanthrope« und den »Schwierigen« stellt.

2. Nach dem Molière: thematisch

Mit dem Versuch des Liebespaares, sich auf einem Fest in aller Öffentlichkeit ein privates Rendezvous zu geben, schlägt Hofmannsthal seine Themen von Einzelnem und Gesellschaft, von direkter Unmittelbarkeit und diskreter Indirektheit, von authentischem Wesen und verstellter Erscheinung an.³¹ Die Besorgnis der Gesellschaftsdame, die vor lauter Rücksichten auf die öffentliche Meinung den Geliebten wegschickt, der Ärger des geplagten Liebhabers, der wegen gesellschaftlicher Verpflichtungen das geplante Rendezvous mit seiner Angebeteten nicht einhalten kann, wirft die grundsätzliche Frage auf, wie der Einzelne in der Gesellschaft bestehen kann, wie das Sein im Selbstgefühl und der Schein nach außen auseinanderklaffen. Mit diesem Thema, dem Kardinalthema der Komödie überhaupt, ist im Text der Komödie zugleich die Metaebene des Textes in der Spannung von »echtem« Original und »täuschend echter« Fälschung ständig präsent gehalten.

Die ersten Worte des Stücks eröffnen das Schauspiel, sie führen in die Thematik ein und sie reflektieren den zweideutigen Status des Falsificats:

³⁰ Von den »Fâcheux« wurden die Namen von Orphise und Alcidor übernommen, vom »Misanthrope« haben Alcest Namen und Charakter, Orphise ihren sozialen Status und Philinth den Namen erhalten, die Szene Orphise – Dorimene ist der von Célimène und Arsinoé nachgebildet.

³¹ Vgl. dazu Norbert Altenhofer, mit Verweis auf Martin Stern: »Die Dialektik von Maske und Seele [...] gehört zum Kern der Hofmannsthalschen Gesellschaftskomödie.« In: Norbert Altenhofer, »Frei nach dem Molière«. Zu Hofmannsthals Gesellschaftskomödie »Die Lästigen« In: Ders.: »Die Ironie der Dinge« Zum späten Hofmannsthal. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 224. Vgl. auch Hofmannsthal, Ad me Ipsum, »zwei Antimonien waren zu lösen. die der vergehenden Zeit und der Dauer – und die der Einsamkeit und der Gemeinschaft.« GW RA III, S. 613.

Orphise tritt auf, gleich hinter ihr Alcest

Alcest: *erkennt sie von rückwärts, freudig* Sie sind das!

Orphise: Das sind Sie!

Alcest: Wie Sie das sagen!

Orphise: Ich sage ja dieselben Worte wie Sie.

Alcest: Aber in einem anderen Ton. (417)³²

Der Übertritt aus der Alltagsrealität in die Bühnenfiktion ist mit diesem Wortabtausch markiert. Beide Protagonisten des Stücks melden sich mit ihrem ersten Satz zur Stelle und stellen sich gegenseitig dem Publikum vor. Zugleich inszeniert dieser erste Wortwechsel als Auftakt des Dramas das theatrale Muster einer Erkennungs-Szene zwischen Mann und Frau.³³ Sie ist gestaltet als eine Anagnorisis, ein Wiedererkennen; was aber bei Aristoteles den Höhepunkt der Tragödie bildet, steht im Komödienkontext ganz am Anfang als Ausgangssignal, und verlagert die Bekanntschaft des Paares in einen Prätext »nach dem Molière« zurück. Die beiden ersten Sätze spiegeln sich mit ihrer wörtlichen Wiederholung, die nur in einer chiasmatischen Umstellung um die Kopula gedreht ist, sie korrespondieren miteinander und bezeugen damit die Zusammengehörigkeit des Paares, dem sie in den Mund gelegt sind. Und doch variieren sie enorm: Dasselbe in »einem anderen Ton« ist nicht dasselbe. Hofmannsthals Sprachkritik, wie sie im »Schwierigen« dann so zentral wird, klingt in dieser ersten Redesequenz an, die den wörtlichen Sinn der Rede bezweifelt; sie verweist auf den Doppelsinn der Rede und auf die Leiblichkeit der Sprache, die nicht ein Knochengerüst aus Worten und festen Bedeutungen darstellt, sondern ein unfestes Fluidum, geprägt von Situation, Satzmelodie, Mimik und Gestik, das von den hörbaren, aber nicht in Worte zu fassenden Zwischentönen ebenso geprägt ist wie von der puren Abfolge der Worte. Vor allem aber transportieren die ersten Sätze mit ihrem Spiegelungseffekt bereits den Subtext der »Lästigen«: Sie stehen zueinander im Verhältnis von Original und Kopie,³⁴ von Identi-

³² Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf Hofmannsthal, Die Lästigen. GW D VI, S. 417–456.

³³ Vgl. dazu Gerhard Neumann, Erkennungs-Szene. Wahrnehmung zwischen den Geschlechtern im literarischen Text. In: Kati Röttger und Heike Paul (Hg.), Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung. Berlin 1999, S. 202–219, hier 202f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 211 und Neumanns Verweis auf Michael Taussig, Mimesis und Alterität, der diese Schlüsselbegriffe bereits auf die Erkennungsszene bezogen hat.

tät und Nachahmung, genauso wie »Les Fâcheux« von Molière zu den »Lästigen« von Hofmannsthal.

Die mit diesem ersten Wortwechsel errichtete Spannung erweist sich einmal als Geschlechterdifferenz zwischen Orphise und Alcest (a), sie wird im Reigen der Lästigen als Gesellschaftskritik ausgetragen (b), sie erfährt eine Inszenierung in der Gebärdensprache (c) und sie wird im Rollentausch zur Lektion für das Liebespaar (d).

a) *Geschlechterdifferenz*

Nach dem sozialen Status sind beide Geschlechter gleichgestellt. Die Gesellschaft der »Lästigen« kopiert die des »Misanthrope« als eine Gesellschaft von lauter reichen und unabhängigen »Singles« im Dunstkreis des Hofes, was für Männer wie Frauen gleichermaßen gilt. Letztere könnten – wie Célimène im »Misanthrope« – junge Witwen sein und als solche einigermassen frei von männlicher Vormundschaft.³⁵ Aus dieser Kontingenz aller Anwesenden scheren am Schluß Alcest und Orphise aus und geben sich mit ihrer Verlobung eine Verfassung.³⁶

Nicht an der Bewegungsfreiheit also, sondern – ebenfalls in Entsprechung zum »Misanthrope« – an der jeweiligen Einschätzung der gesellschaftlichen Regeln manifestiert sich die Differenz der Geschlechter.

Während Orphise peinlich darauf bedacht ist, die Spielregeln der Gesellschaft einzuhalten und sich nicht zu kompromittieren, verachtet Alcest das gesellschaftliche Treiben als einen Jahrmarkt der Eitelkeiten, auf dem nichts so gemeint ist, wie es daherkommt, in dem dieselben Worte in »einem anderen Ton« erklingen. Alcest beharrt auf einem authentischen Tiefen-Ich, das durch die Gesellschaftsspiele beschädigt wird: »Verliert man nicht beständig das reine Gefühl von sich selber [...]?« (429) Sich den Spielregeln zu unterwerfen, bedeutet für ihn geradezu Selbstverlust: er müsste nach eigenen Worten »aufhören, zu sein, der ich bin« (420).

³⁵ Célimène im »Misanthrope« ist Witwe. Orphise in den »Fâcheux« dagegen ist als noch unverheiratetes Mündel der Aufsicht eines Oheims unterstellt.

³⁶ Vgl. dazu den Brief Thomas Manns an Heinrich Mann vom 17. Januar 1906: »Du bist absolut. Ich dagegen habe geruht, mir eine Verfassung zu geben.« Thomas Mann/Heinrich Mann, Briefwechsel. 1900–1949. Hg. von Hans Wysling. Frankfurt a. M. 1984, S. 68.

Damit artikuliert er die Verwandtschaft mit seinem Namensvetter Alceste aus dem »Misanthrope«, der in der Gesellschaft nur Heuchelei diagnostiziert und dagegen sein Aufrichtigkeitsbanner hochhält:

»Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur.«³⁷

Diese, einer klaren Repräsentationskultur verpflichtete Dichotomie von aufrichtiger Herzenssprache und höfischer Verstellungsrede, mit der sich der Alceste des »Misanthrope« in einsamer Radikalität gegen die Regeln gesellschaftlicher »bienséance« stellt, ist indessen für den modernen Alceste längst hinfällig. Seine Überlegung, daß »Gedanken [...] im Augenblick, wo man sie ausspricht, nicht mehr wahr sind« (428), hat mit seiner Struktur eines performativen Paradoxons den Anschluß an die moderne Sprachkritik gefunden und könnte von Hans Karl im »Schwierigen« stammen, mit dem Alceste nicht nur die Abneigung gegen das gesellschaftliche Parkett teilt, sondern vor allem das Mißtrauen gegen die Sprache ganz generell, das sich in hartnäckiger Paradoxie nur durch Sprache äußern kann.³⁸ Die Verwandtschaft beider Stücke, die schon die Titelgebung belegt – »Der Schwierige« sollte ursprünglich »Die Schwierigen« heißen und damit die Pluralform der »Lästigen« kopieren – wird wiederholt bestätigt: »Sie sind schwierig«, sagt Orphise zu Alceste, als müsse sie diesmal nicht nur »nach dem Molière«, sondern auch »nach dem Hofmannsthal« zitieren: »Sie und die Welt, das geht allzuschlecht zusammen« (447). Genau wie der Schwierige bekommt Alceste von anderen Komplimente für die Kohärenz seiner Persönlichkeit, allerdings in Sätzen, die mit der Tautologie der Identitätsformel die Leere des Identischen wiederholen: »weil Sie sind, was Sie sind, und sich für das geben, was Sie sind« (438).

Wo Alceste pointiert »ich« sagt, bedient sich Orphise des allgemeinen, gesellschaftlichen, aber eben auch maskulinen »man«, hinter dem ihre Person fast verschwindet (420). Wie sehr sie sich von den Deutungen durch andere bestimmen läßt, macht gerade ihr wichtigstes Requisit, der Spiegel, sichtbar, vor dem ihre Auftritte jeweils beginnen und enden. Vor

³⁷ Molière, *Le Misanthrope*. Œuvres complètes II. (Anm. 18) S. 143.

³⁸ Zur »performativen Paradoxie« im »Schwierigen« vgl. Ralf Simon, *Paradoxien der Interpretation*. Basler Antrittsvorlesung vom 30. 1. 2001.

dem Spiegel erprobt Orphise ihr Gesellschafts-Ich, im Spiegel nimmt sie die Blicke der Gesellschaft wahr. Walter Benjamins Diagnose für den Spiegelblick der modernen Pariserin, die ja in Orphise – so will es das Falsificat – eine fiktionale Urahnin hat, findet hier eine Modifikation: wie nach Benjamin die Pariserin im Spiegel über dem Kamin und in den Entrées der Häuser ihr Aussehen bereits zehnfach geprüft hat, bevor ein Mann sie erblickt, so betrachtet sich auch Orpise in der Vorhalle im Spiegel, aber ihre Selbstwahrnehmung ist bereits durch die Fremdwahrnehmung überformt: der Spiegel hilft nicht, ihr Selbstbild gegen die anderen zu stärken, er reflektiert vielmehr nur die prüfenden Blicke der anderen.³⁹ Und diese Blicke werden konstitutiv für sie, zum Maßstab, an dem sie sich ausrichtet, entsprechend dem Diktum Jean Pauls, daß eine Frau des fremden Ichs bedürfe, um ihres zu sehen.⁴⁰ Die Klage Alcests zu Beginn: »So kann ich nun Ihr Bild aufnehmen, bevor alle Menschen Sie gesehen haben und mit ihren boshaften oder gleichgültigen Blicken etwas in ihrem Gesicht verändert haben« (417) – steigert sich zur völligen Verusterklärung: »Ich werde wiederkommen und werde Sie nicht mehr finden. [...] Sie werden eine andere sein.« (419) Die abschätzenden, mißgünstigen Blicke Dorimenes vermögen das Gesicht von Orphise »so zugrunde richten, daß man sehr lange und mit Hingebung in den Spiegel sehen muß, um die Ruinen nur ein wenig wiederherzustellen.« (430) Dies gilt um so mehr, als Dorimene die Gesellschaft repräsentiert: sie »redet schließlich nur, was alle Welt redet« (428). Nach dieser symbolischen Demolierung stehen Orphise die Blicke Dorimenes buchstäblich im Gesicht geschrieben:

Alcest: [...] Sie *sind* verstimmt?
 Orphise: Wer sagt ihnen das?
 Alcest: Sie *sehen* verstört *aus*. (428, Hervorh. E. D.)

³⁹ Walter Benjamin, Paris. Die Stadt im Spiegel. Liebeserklärung der Dichter und Künstler an die »Hauptstadt der Welt«. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1978. Bd. IV, S. 358. Den männlichen Anteil am weiblichen Spiegelblick, die Überformung der weiblichen Selbstwahrnehmung durch die Erwartungserwartung eines männlichen Blicks hat Benjamin allerdings nicht mitbedacht. Insofern gilt für seine Pariserin wohl dieselbe Modifizierung der Spiegeldiagnose wie für Orphise.

⁴⁰ »Ein Mann hat zwei Ich, eine Frau nur eines und bedarf des fremden, um ihres zu sehen.« Jean Paul, Levana. In: Ders.: Werke. Hg. von Norbert Miller. Bd. V. München, Wien 1987, S. 684.

Hofmannsthals Diagnose, daß wir unser Selbst nicht besitzen, sondern daß es uns von außen anweht,⁴¹ scheint in diesem Stück auf den ersten Anschein nur geschlechtsspezifisch zu gelten.⁴² Auch umgekehrt ist es der Blick des anderen – diesmal des Mannes –, der Orphise aufbaut. »Lassen Sie sich ansehen«, so leitet Philinth seine Rede ein, die Orphise zu einer Kunstfigur ummodellt, wie sie in allen Männerphantasien von der »Weiblichkeit als Kunst«⁴³ nicht besser zu haben ist. Seine Kommentare zur Frisur und zur Kleidung von Orphise gelten der Interpretation eines Kunstobjekts, einem reinen ›l'art pour l'art‹, das keinerlei Absichten hat, das nichts weiter will, als da zu sein: »Und dieser nichtsnutzige kleine Knopf aus Diamanten – der nichts zuknöpft – ah, ah!« (421) Zur Stilisierung der Weiblichkeit als Kunst gehört die Zerlegung des weiblichen Körpers in seine Teile, eine Partialisierung, die immer auch Fetischcharakter hat. Philinths Bewunderung von Orphises Hand folgt diesem Prinzip und eignet sich das imaginativ vom Körper abgetrennte Partialobjekt selber an:⁴⁴

Philinth: [...]Ah! Diese Hand!
 Orphise: Was haben Sie?
 Philinth: Das ist meine Hand.

⁴¹ Hofmannsthal, Gespräch über Gedichte. GW E, S. 497.

⁴² In Judith Butlers Terminologie könnte man sagen, daß Orphise ihre »performative Geschlechtsidentität« mit jedem ihrer Handlungsakte im Zitieren einer gesellschaftlichen Norm vollzieht. Dasselbe gälte nach Butler allerdings auch für die kohärente Identität Alcests. Der Unterschied liegt nicht in der Performativität der differenten Geschlechtsidentität, sondern in der Wahrnehmung. Sowohl Alcest wie Orphise zitieren zwanghaft: der eine seine scheinbar kohärente Identität, die sich aber in den performativen Akten erst herstellt, und ihm damit ebenso von außen angetragen wird, die andere, indem sie sich über die Fremdbestimmung definiert und einen spielerischen und produktiven Umgang mit den Regeln als »nicht artig« ablehnt (425). Vg. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, S. 206/7 und *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M. 1997, S. 14.

⁴³ So der Titel des Buches von: Gabriele Althoff, *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*. Stuttgart 1991.

⁴⁴ In Jean Pauls »Siebenkäs« findet eine ähnliche Zerlegung der weiblichen Hand in Partialobjekte statt: Der aufgeblasene Künstler und Verführer Venner malt jeden Morgen unter dem Fenster Lenettes Hand ab, die er für ein von ihm angefertigtes Kniestück seiner Braut braucht. Die Stelle bei Jean Paul macht evident, daß dieses Abmalen zugleich mit einer Begehrlichkeit verquickt ist, wenn der Künstler-Verführer, in Anspielung auf seine morgendliche Maltätigkeit, später bei seinem ersten Hausbesuch höchst anzüglich Lenette die Hand küßt und sagt: »Mäddämm, ich habe diese schöne Hand schon seit einigen Tagen unter der meinigen gehabt.« Jean Paul, *Werke*. (Anm. 40), Bd. II, S. 83 u. 87.

Orphise: Ich dünkte doch die meinige.
Philinth: Das ist die Hand! [...] Diese Hand ist es, die ich geträumt habe [...]. Batteux muß diese Hand in allen Stellungen sehen. (423)⁴⁵

Gegen diese Vereinnahmung ihrer Gliedmaßen setzt Orphise nur einen ironisch schwachen Protest im Konjunktiv, denn der Lobpreis des Ästheten verhilft ihr zugleich zur Selbstbestätigung. Erst das deutende Sehen Philinths erteilt nämlich mit einer großartigen Geste Orphise die Identität mit sich selbst, die sie damit von außen erhält und ironischerweise im Hinblick auf das Äußerlichste überhaupt: »In dieser Frisur sind Sie zum ersten Male zu sich selbst gekommen« (421).

b) Gesellschaftskritik

Molières Lästige verletzen allesamt das konventionelle Maß des Schicklichen, die »bienséance«, und huldigen ihrem jeweiligen Spleen. Damit weichen sie vom »bon goût« ab und sind der Lächerlichkeit preisgegeben. Was gesellschaftliches »comme il faut« ist, wird als Gegenteil, durch die Normverletzung, sichtbar.

Bei Hofmannsthal dagegen treten die Lästigen im Namen der Gesellschaft auf und verhindern mit allerlei Imperativen der Öffentlichkeit die intime Zusammenkunft der Liebenden. Die Liebenden werden durch die Lästigen zur Verstellung gezwungen, was besonders Alcest verabscheut. Bei genauem Zusehen zeigt sich indessen, daß sich die Differenz von Lästigen und Liebenden nicht aufrecht erhalten läßt. Vielmehr spiegeln sie sich gegenseitig genau wie der kurze Wortabtausch im Eingangsdialog. Die Lästigen werfen Alcest und Orphise verzerrte und überzogene Spiegelbilder ihrer selbst zurück, sie sind die Medien, in denen sich die beiden selbst lesen können.

Orphise muß sich mit gesellschaftskonformen Personen herumschlagen, denen die gesellschaftliche Außenseite alles ist, Alcest dagegen mit Gesellschaftsverächtern, die wie er vom Scheinhaften des Treibens abgestoßen sind.

⁴⁵ In einer Variante der ersten Niederschrift wird Philinth Schwelgerei auf die Spitze getrieben, wodurch erst recht die Hand als ein selbständiges Kunstobjekt erscheint: »Diese zarten bläulichen Venen diese schwächtigen Finger diese Fragilität: das ist in der Verschwendung die absolute Identität mit den Rhythmen meiner Courante.« (Anm. 1).

Die drei Störenfriede, die Orphise belästigen, treten jeweils mit dem Anspruch auf, in Bezug auf den guten Geschmack und den gesunden Menschenverstand (»bon goût« und »bon sens«) unübertroffen zu sein. Philinth sieht im guten Geschmack das Absolute schlechthin, die »absolute Überlegenheit, die Meisterschaft der Meisterschaften, die Blüte des Daseins« (422), Dorimene repräsentiert mit ihrer ganzen Person das »on dit« der Gesellschaft, das sich sprachlich im von ihr – aber eben auch von Orphise – mit Vorliebe verwendeten »man« niederschlägt (420/6), Alcidor macht sich die gesellschaftliche Verstellung zum Programm für sein ganzes Benehmen. Wegen ihrer eingebildeten Vollkommenheit signalisieren sie ihre Superiorität gegenüber der versammelten Gesellschaft, aber indem sie ihre Position jeweils bis zum Äußersten überspitzen, geschieht ihnen genau das, was im gesellschaftlichen Regelspiel auf alle Fälle zu vermeiden ist: sie werden lächerlich. Denn sie haben nicht begriffen, daß der gute Geschmack, wie das »Buch der Freunde« dekretiert, gerade die Fähigkeit ist, »fortwährend der Übertreibung entgegenzuwirken«. ⁴⁶

Die Lästigen, denen Alcest begegnet, treten mit dem Anspruch auf, nicht so zu sein und zu denken wie »alle Welt«, sondern dem scheinhaften Treiben eine wesentliche Weltanschauung entgegenzusetzen. Und zugleich verraten sie ihr brennendes Interesse an dieser Gesellschaft, sie sind auf nichts begieriger, als vor der scheinbar so verabscheuten Welt einen excellenten Eindruck zu machen. Damons asketische Weltflucht, die sich selbst schon durch prätenziöse Formulierungen und durch indezentes Aussprechen denunziert – darin ist er ein Vorläufer Neuhoffs im »Schwierigen« –, wird dann von Ergast als reine Effekthascherei, als besonders ausgeklügelte Buhlerei um die Gunst der Einflußreichen in der Gesellschaft entlarvt. Ergasts Verachtung der gesellschaftlichen Eitelkeit und des Ichkults enthüllt sich wiederum als Produkt seines Neids auf die Bessergestellten. Nur Helianth identifiziert sich kompromißlos mit den gesellschaftlichen Maßstäben, wobei gerade er mit seinem Wunsch, eine möglichst treue Kopie Alcests zu sein, – darin wiederum eine Kopiervorlage für Stani im »Schwierigen« ⁴⁷ – dessen gesellschaftliches Ansehen spiegelt und damit den Fokus auf das brillante Gesellschaftswesen Alcest

⁴⁶ »Der gute Geschmack ist die Fähigkeit, fortwährend der Übertreibung entgegenzuwirken.« Hofmannsthal, Buch der Freunde. GW RA III, S. 290.

⁴⁷ Stani im »Schwierigen« zu seinem Onkel: »Oh, ich studier dich. In ein paar Jahren hab ich das.« GW D IV, S. 353.

richtet, das dieser, aller Verachtung der Gesellschaft zum Trotz, eben viel mehr ist, als er es wahrhaben möchte. Seine scheinbar vollkommene Identität mit sich selbst wird Alcest ja von außen – durch Ergast – angeschmeichelt (438), so daß auch für ihn die Devise gilt, daß unser Selbst uns von außen anweht.⁴⁸ Alcest erweist sich mit seinem kontinuierlichen Charakter geradezu als ein ›Mann ohne Eigenschaften‹, der das stille Zentrum darstellt, in das sich alle Rollen einschreiben möchten.

So erfährt jede vordergründig postulierte Position eine Umkehrung. Die überspitzte Anlehnung an Regeln des »bon gout« und »bon sens« ist nur ein Versuch, sich von »aller Welt« vornehm zu unterscheiden, und die proklamierte Weltflucht erweist sich als probates Mittel, um sich in der Welt interessant zu machen. Ein plötzlicher Perspektivenwechsel fördert jeweils – in der Manier der französischen Moralisten – die dunklen egoistischen Triebfedern der scheinbar interesselosen Weltabgewandtheit oder der radikalen Hingabe an den guten Geschmack zutage.⁴⁹

In seinen Aufzeichnungen zu Molière aus dem Jahr 1917, kurz nachdem die »Lästigen« entstanden sind, notiert Hofmannsthal:

Im »Misanthrope« ist der ganze Dialog Kritik, von Anfang bis zu Ende: Alceste kritisiert Célimène, oder Philinthe kritisiert Alceste, oder dieser ihn, oder Alceste die Höflinge oder einen einzelnen Höfling, oder diese (mit Célimène) kritisieren Abwesende, oder Alceste kritisiert sie wegen dieser Kritik; oder Eliante kritisiert Alcestes Liebe zu Célimène, oder dieser selbst kritisiert seine Liebe; Arsinoé kommt um Célimène zu kritisieren, und diese gibt ihr ihre Kritik zurück usf. usf.

Kritik ist nur eine der Formen des Indirekten.⁵⁰

Daß Hofmannsthal von dieser Einsicht für die »Lästigen« angeregt wurde, ist evident. Dieselbe Litanei ließe sich auch für dieses Lustspiel anstimmen: Orphise kritisiert Alcest, Dorimene kritisiert Orphise,⁵¹ Alcest kritisiert ›alle Welt‹ usw. Auch für die »Lästigen« ist – wie für den »Misanthrope« – Kritik der Motor der Handlung. Nichts bleibt fest

⁴⁸ Hofmannsthal, Gespräch über Gedichte. GW E, S. 497.

⁴⁹ Der von Hofmannsthal geschätzte La Bruyère wird in den Aufzeichnungen von 1916 zusammen mit Molière genannt. GW RA, S. 530.

⁵⁰ GW RA III, S. 541. Norbert Altenhofer, »Frei nach dem Molière« (Anm. 31) richtet seine Untersuchung zu den »Lästigen« an diesem Zitat aus (S. 221ff.).

⁵¹ Vgl. zu Dorimenes spitzer und nur indirekt über das Urteil anderer vorgetragener Kritik Hofmannsthals Aufzeichnung von 1927 nach Victor Hugo: »C'était une de ces femmes auxquelles il manque du cœur pour avoir de l'esprit.« GW RA III, S. 589.

oder hat Gültigkeit, alle postulierten Werte werden wieder relativiert, und das viel radikaler als bei Molière. Während bei Molière in den »Fâcheux« das gesellschaftlich Verpflichtende ex negativo an den Zuwiderhandlungen zu erkennen ist und selbst im »Misanthrope« eine Norm der Mäßigkeit in der Kritik an beiden Protagonisten, an Alcest und an Célimène, durchscheint, ist bei Hofmannsthal die Kritik totalisiert. Wer eben noch Kritiker war, fällt der nächsten Kritik anheim, es gibt keine richtige Position, von der aus kritisiert werden könnte. Jede Figur baut sich auf, um dann durch eigene oder fremde Rede alsbald wieder zusammenzufallen, wobei sich ihr entstelltes Gesicht nur indirekt zeigt. Die Gesellschaft trägt teilweise Züge, die sie der Devise Sartres »l'enfer c'est les autres« annähert, und aus ihr gibt es kein Entrinnen. Alle auftretenden Personen, ob sie nun die Gesellschaft repräsentieren oder ob sie sich von ihr absetzen wollen, sind zutiefst gesellschaftlich kontaminiert und bereit, die Spielregeln aufs Intimste zu befolgen, aber alle haben sie zugleich den Anspruch, sich als herausragende Einzelgänger zu qualifizieren, genau nach dem modernen Modeslogan: »Alle lieben Schwarz, die Bekenntnisfarbe der Individualisten.«⁵² Und alle führen sie hinter diversen Masken nur ihr aufgeblasenes Ego spazieren, wie es Ergast kritisiert, der aber gleichermaßen davon betroffen ist: »ich darf – ich soll – ich mußte – ich – ich – ich!« (441).

c) *Gebärdensprache*

Lästig sind die Lästigen bei Hofmannsthal nicht wegen ihrer jeweiligen Wertschätzung oder Verachtung der gesellschaftlichen Regelspiele, sondern vor allem wegen dieser egomanischen Aufdringlichkeit, mit der sie ihren Geltungsdrang verwirklichen wollen. Sie übertreten das Gebot, das in Hofmannsthals Gesellschaftskomödien höchste Dignität genießt: das der Diskretion. Das Indirekte, wie es die gegenseitige Kritik subtil anwendet, ist der Maßstab des Falsificats, das seine eigene Herkunft diskret verschweigt und sich einer eindeutigen Zuordnung entzieht. Gleich zu Beginn des Stücks setzt Alcest, so sehr er sich auch sonst gegenüber Orphise als Lästiger gebärdet, diesen Maßstab des Indirekten,

⁵² Dies ein Slogan in »Elle«, zitiert nach Wolfgang Kemp, Harte, aber ungerechte Worte. In: Neue Rundschau 109 (1998), Heft 3, Intellektuelle Moden, S. 10.

indem er sich am gebrochenen Licht, das aus Orphises Kutsche auf die Mauer fällt, genug sein läßt: »das war beinahe, als wenn Ihr Blick mich getroffen hätte.« (418) Die Lästigen dagegen, so zweideutige Reden sie auch führen mögen, versuchen im direkten Umgang Eindeutigkeit zu erzwingen durch Handgreiflichkeiten, die kulturelle Verhaltenscodes verletzen, indem sie sogar rein physisch die Grenze zum anderen hin überschreiten und ihm, ganz wörtlich gesprochen, zu »nahe treten«. Das ist sowohl in den Regieanweisungen als auch in der Rede festgehalten. Zeichen dafür ist der Arm und die Hand, die von den Lästigen in größter Dringlichkeit verbal und handgreiflich eingefordert werden, wobei sie sogar die leibliche Integrität des Gegenübers angreifen: »Geben Sie mir Ihre Hand«, »Ich brauche Ihre Hand«, »So geben Sie mir ihre Hand«, insistiert Philinth in dreimaliger Reprise (423). Dorimene führt die Überschreitung der Distanzmarke pantomimisch aus in direkter Berührung, wie die Regieanweisungen verlauten lassen: sie »schneidet ihr den Weg ab« und sie »richtet etwas an Orphises Toilette« (425/6). Auch Alcidor beharrt unter dem Vorwand einer galanten Geleitschaft auf einem körperlichen Kontakt: »Darum geben Sie mir den Arm«, »Ich bitte Sie um Ihren Arm«, »So geben Sie mir wenigstens den Arm, Starrkopf.« (430/1/3) Ist dieser Körperkontakt gegenüber der Frau eine besitzergreifende Geste, die in das »Territorium des Selbst« einfällt,⁵³ so werden unter Männern dadurch soziale Hierarchien ausgehandelt. Damon legt Alcest – laut Regieanweisung – »die Hand auf die Schulter, nimmt seinen Arm« und bekräftigt diese körperlichen Übergriffe durch verbale Imperative: »Kommen Sie«. »Gehen wir« (433/4). Ergast »fährt auf Alcest los und faßt ihn«, später heißt es: »läßt ihn nicht los«. Für Ergast wird der Arm Alcests zur Gelegenheit, doch noch in der Gesellschaft zu reüssieren: »Kommen Sie, lassen Sie mich Ihren Arm haben. –« (441) Der wörtlich wiederholte Satz – »Arm in Arm mit mir – es liegt mir viel daran, Alcest!« (441/2)⁵⁴ – transportiert mit der intertextuellen

⁵³ Erving Goffman, *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Frankfurt a. M. 1982, S. 54. Vgl. dazu Gesa Lindemann, *Die Konstruktion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Konstruktion*. In: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt a. M. 1994, S. 119.

⁵⁴ Friedrich Schiller, *Don Carlos*, 1. Aktschluß: »Arm in Arm mit dir,/So fordr ich mein Jahrhundert in die Schranken.« In: Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1981, 2. Bd., S. 44.

Markierung auf Schillers »Don Carlos« den revolutionären Protest des Deklassierten gegen eine Gesellschaftsordnung, die ihn ausschließt und in der er doch, am Arm des Angesehenen, wieder zu Ansehen gelangen will.⁵⁵ Helianth schließlich treibt den Angriff auf den Leib seines Vorbilds Alcest am weitesten und mit dem besten Erfolg: »*Umarmt ihn*«, vermerkt die Regieanweisung (446).

Mit diesen Verletzungen der leiblichen Demarkationslinie verstoßen alle Lästigen gegen die Dezenz, die auf Abstand hält.⁵⁶ Auf der Metaebene des Textes sind die Handgreiflichkeiten lesbar als Angriffe auf die schwebende doppelte Zugehörigkeit des Falsificats, dessen graziöse Leichtigkeit durch eine *intentio directa* zerstört würde. Es entbehrt darum nicht der Ironie, wenn gerade Orphise, die doch so sehr auf Diskretion drängt, am Schluß Alcest gegenüber der Indirektheit ein Ende macht und dabei alle Übergriffe der Lästigen verbal und handgreiflich übernimmt: »[...] aber kommen Sie, alle diese Leute sind wirklich lästig.« *Nimmt seinen Arm*« (449). Wenn Dorimene diese Geste dann prompt als Aufdringlichkeit kommentiert – »Kommen Sie Helianth, man soll eine Frau niemals stören, wenn Sie ihre vergeblichen Versuche macht, jemand festzuhalten, der sich nicht festhalten lassen will« (449) – so ist damit nicht nur die heimliche Komplizenschaft des Liebespaares mit den Lästigen bestätigt, sondern dem Paar auch eine ungewisse Zukunft prophezeit, die die Schlußkonstellation des »Schwierigen« präludiert, allerdings ohne die dortige tragische Nuance, sondern nur im Medium der »*médiance*« aus dem Mund einer »lästigen Viper« (428).

⁵⁵ Auch in der von Max Reinhardt gestrichenen Szene wird der Arm zur entscheidenden öffentlichen Manifestation von Zusammengehörigkeit und Vertrauen. GW D VI, S. 453–6. Für diese Szene, die deutliche Anspielungen auf die französische Revolution enthält, gilt am Entschiedensten, was Hofmannsthal zu den »Lästigen« insgesamt bemerkt hat, sie seien »viel mehr im Geist des XVIII. als des Molièreschen Jahrhunderts« geschrieben. Brief an Karl Wählin vom 8. Mai 1922 (Anm. 20).

⁵⁶ Hofmannsthal's eigene Angst vor solcher Indiskretion der anderen ist in vielen Zeugnissen belegt. Zugleich war er von der Angst beseelt, er könne selbst lästig werden, was wiederum das strikte Pendant zur Angst vor den lästigen Anderen ist. Vgl. dazu Ursula Renner: »Das Zauberwort »Diskretion« schlug – über erahnten Abgründen – die Brücke zum »comme il faut« der Gesellschaft.« Ursula Renner, Er macht die leere Luft beengend (Anm. 12).

d) *Lektion für das Liebespaar*

Beide Liebenden bekommen durch die Lästigen indirekt eine Lektion erteilt: Orphise muß die Relativierung des gesellschaftlichen Scheins, Alcest dagegen die Relativierung des gesellschaftsverachtenden »Seins« lernen.

Gegen Schluß modifiziert Alcest sein Beharren auf dem reinen Selbst, das ihm nun in so vielen Hohlformen begegnet ist, und akzeptiert die ihm aufgezwungene Performance als Salonheld freiwillig, indem er sich von Helianth umarmen läßt und sich zum Schein mit ihm verbündet.

Orphise dagegen ist aller Finten müde und der Gesellschaftskomödie überdrüssig und übernimmt damit im Rollentausch die Position Alcests, was aber nicht bedeutet, daß sie den Gesellschaftsvertrag aufkündigen und endlich ihr »wahres Selbst« zu erkennen geben würde. Vielmehr hat sie gegenüber ihrem Gesellschaft-Ich so viel Distanz gewonnen, daß sie von ihm nicht abhängig sein muß. Sie beschließt, sich mit ihrer Heirats-einwilligung eine Verfassung zu geben,⁵⁷ die ihr vielleicht erlaubt, das Spiel, durch neue Regeln geschützt, distanzierter zu handhaben. Beide lernen, sich spielerisch und nicht zwanghaft zu konstituieren:⁵⁸ Alcest, indem er die Gesellschaft in seinen Dienst nimmt und ihr eine »Komödie aus dem Stegreif«⁵⁹ vorspielt, ohne dabei gleich aufhören zu müssen, »zu sein, der er ist« (420), Orphise indem sie am Schluß die anfängliche Klage Alcests zu ihrer eigenen Sache macht: »Ich möchte eine andere sein, als ich bin« (447). Was aber aus Alcests Mund als Verlustanzeige gemeint war, wird jetzt zur Ermöglichung von Selbsterkenntnis:⁶⁰ Mit

⁵⁷ Thomas Mann (vgl. Anm. 36). Auch hier ist es – wie im »Schwierigen« – die Frau, die den Heiratsantrag macht, allerdings ist sie dazu schon von Alcest aufgefordert worden.

⁵⁸ In der Terminologie Butlers hieße das, daß sie das performative Zitieren von Konventionen produktiv und derivativ wiederholen. Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M. 1997, S. 154.

⁵⁹ Jean Paul, *Levana* (Anm. 40), S. 722, wo diese Formulierung zwar für die Ehe gilt, aber doch eher der Frau zugetraut wird: »Kann hingegen eine Frau diese Komödie aus dem Stegreif in die Ehe hineinspielen und zuweilen das starre Epos des Mannes oder Helden durch ihr komisches Heldengedicht anleuchten [...], so hat sie Freude und Mann und Kinder bestochen und gewonnen.«

⁶⁰ Mit dem Wunsch, eine andere zu sein, hätte Orphise die Fähigkeit zur Selbstreflexion gewonnen. Diese Reflexionsfigur findet sich besonders bei den Frühromantikern, etwa in Schlegels von Hofmannsthal im »Buch der Freunde« zitierten Ausspruch: »denn niemand kennt sich, insofern er nur er selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist« (Friedrich Schlegel,

diesen Worten ist Orphise aus eigener Wahl der Wahlspruch der Moderne »Je est un autre« gewährt⁶¹. Ob allerdings der Entschluß, Alcest zu heiraten, in die neue Freiheit des »Je est un autre« führt, ob diese Freiheit überhaupt im Rahmen der Ehe zu verwirklichen ist, mag dahingestellt bleiben. Immerhin läßt die Lektion, die auch Alcest zu lernen hat, und der Rollentausch der Liebenden am Schluß, der den von »Cristinas Heimreise« nachahmt, die Hoffnung darauf zumindest zu. Doch diese Frage einer bürgerlichen Lesart muß das Stück ohnehin nicht beantworten, denn als eine Komödie »nach dem Molière« ist es einer solchen Reflexion enthoben. Hofmannsthals *Falsificat* muß sich, wie Alcest zu Beginn mit seinem Heiratsantrag, nur auf eine »ehrwürdige, simple Formel« beziehen, »ererbte von unseren Vorvätern« und kann sich damit an den konventionellen alteuropäischen Komödienschluß anschließen, der mit einer Eheschließung schließt. Daß dabei die stereotype Floskel vom »Glücklichsten der Sterblichen« fällt (419),⁶² ist eine ironische Pointe, besonders, wenn Alcest sich dazu noch zum Suchenden stilisiert, der gefunden hat. Aber die Zweifel an der abschließenden Kraft dieses konventionellen Schlusses bleiben dem »Schwierigen« aufgespart.⁶³ In

Über Lessing. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1958ff. Bd. II, S. 116 und GW RA III, S. 241), oder im Postulat von Novalis, »Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transcendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ich's zugleich zu seyn« (Novalis, Blütenstaub-Fragment Nr. 28.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München 1978, Bd. 2, S. 239).

⁶¹ Dieses Zitat nach Rimbaud zieht sich wie ein roter Faden durch die Schriften Lacans.

⁶² Diese Formulierung ist so abgedroschen, daß sie zum Beispiel bei Jane Austen, die vor konventionellen Wendungen nicht zurückschreckt, nur lächerliche Helden in den Mund nehmen dürfen: Mr. Collins in »Pride and Prejudice« bittet Charlotte Lucas »flehenlich, den Tag zu bestimmen, der ihn zum glücklichsten Mann unter der Sonne machen sollte.« Jane Austen, *Stolz und Vorurteil*. Übersetzt und hg. von Ursula und Christian Grawe. Stuttgart 1977, S. 135.

⁶³ In der neueren Forschung zum »Schwierigen« besteht ein Konsens hinsichtlich der Zweideutigkeit und Unsicherheit des Verlobungsschlusses. Zum Dramenschluß bei Hofmannsthal überhaupt vgl. Karl Pestalozzi, *Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen am Beispiel von »Cristinas Heimreise«*. In: Karl Pestalozzi und Martin Stern: *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Würzburg 1991, S. 139–153. Die Komödie »Die Lästigen« wäre dazu ein Gegenbeispiel, das aber der Anlehnung an Molière geschuldet ist. Als Konstruktion einer Ehe, die sich nicht dem Zwang, sondern der Freiwilligkeit verdankt, vgl. Philinths Aussage über Orphises Knopf und Schlinge: »Und dieser nichtsnutzige kleine Knopf aus Diamanten – der nichts zuknöpft – ah, ah! Und diese kleine Schlinge, die sich locker um ihn legt – nicht weil sie muß, denn sie könnte auch anders, sie hat keine Existenznotwendigkeit, auch er hat keine Existenznotwendigkeit, und das gerade treibt sie zueinander – ah, das ist über alle Worte!« (421).

den »Lästigen« dagegen behält ein Lästiger das letzte Wort, wodurch das Lustspiel im Medium heiterer Ironie endet: »Strebe danach, mit Geschmack lästig zu werden«, so die Schlußempfehlung Helianths, »und dein Glück ist gemacht« (449).

3. »Nach dem Molière«: Zeitlich

Hofmannsthals »Lästige«, die am Abend der Uraufführung von Molières »Fâcheux« und im Haus des Finanzministers Nicolas Foucquet spielen, nehmen Bezug auf die politischen Ereignisse, die diesem Abend folgten. Die bedeutsamen Anspielungen Alcidors, dieses Haus zittere in seinen Fundamenten (432), gelten dem historisch tatsächlich kurz darauf eingetretenen Desaster des Gastgebers. Dieser Hausherr selbst tritt bei Hofmannsthal nicht auf, er ist nur Gegenstand der Dialoge. Noch weniger tritt der König in Erscheinung, in dessen Gegenwart die Uraufführung der »Fâcheux« tatsächlich stattfand, er wird nicht einmal als anwesend erwähnt, dennoch beziehen sich die Reden vielfältig auf ihn als den abwesenden Maßstab all der einzelnen Egoismen. Dieses Fehlen ist signifikant. Denn damit drehen sich die Liebenden und die Lästigen auf ihrer Soiree um ein Zentrum, in dessen Mitte der leere Thron des Königs steht.⁶⁴ Die Komödie, die noch in – und nicht nach einem – »unglücklichen Krieg« geschrieben wurde, nimmt mit diesem leeren Zentrum indirekt den leeren Thron der österreichischen Monarchie vorweg, und sie entfaltet sich im Medium einer allumfassenden Ironie, die für Hofmannsthal nach dem Krieg als das verbindende Medium der Komödie erkannt wurde.⁶⁵ Alle Aussagen und Personen geraten durch die jeweilige kritische Relativierung, die sich auf keine verbindende Norm bezieht, in den Sog der Ironie, davon ist auch das Liebespaar nicht ausgenommen.⁶⁶ Die Ironie

⁶⁴ Diesen Hinweis verdanke ich Juliane Vogel.

⁶⁵ Vgl. Hofmannsthal Zitierung der Fragmente des Novalis: »Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden.« Hofmannsthal, *Die Ironie der Dinge*, GW RA II, S.138.

⁶⁶ Orphise muß sich von Dorimene vorhalten lassen, sie sei »eine reizende, ganz gewöhnliche, kleine Frau«, die durch ihre Liaison mit Alcest »händeringend danach sucht, sich ein kleines Ansehen zu geben, das zu ihrer kleinen Person nicht paßt.« (427); Alcest wiederum bekommt von Ergast zu hören, er wolle nur darum nicht Arm in Arm mit ihm auftreten, weil er sich fürchte, »sich dadurch in den Augen irgendeiner Zierpuppe [...] herabzusetzen.« (443).

»setzt alles in ein Verhältnis zu allem«⁶⁷ und entzieht als Kritik an jeder festen Position dieser immer wieder den Boden, sie läßt die Lästigen sich in den Liebenden spiegeln und umgekehrt.

Diese Ironie ist aber gebunden in dem vollkommen klaren Rhythmus des Einakters, der es den Lesenden erlaubt, sich in der ironischen Diffusion zurechtzufinden. Das ist der strengen Form der Szenen und Dialoge geschuldet, die von Molière inspiriert ist: »Was man von Molière lernen kann, ist die Reinheit der Szenenführung.«⁶⁸ Mit seinen nacheinander auftretenden Figuren muten die »Lästigen« wie eine Vorstudie zum »Schwierigen« an, als habe Hofmannsthal erst einmal die dort komplexer verwickelten Personen hier Revue passieren und sich vorstellen lassen.⁶⁹ Durch diese nur flüchtigen Auftritte bewahren sie etwas von der »schwebenden[n] Zartheit«, die Hofmannsthal so sehr an Molière rühmt.⁷⁰

Die Verkleidung seiner »Lästigen« »nach dem Molière« erlaubt es Hofmannsthal, die durchgehende Thematik seiner Komödien von Einzellern und Gesellschaft, von authentischem Ich und dessen gesellschaftlicher Außenseite mit mehr Leichtigkeit zu behandeln als in anderen Stücken. Im »Schwierigen«, der diese Thematik am dringlichsten darstellt, sind dem Titelhelden im Gespräch mit Helene Passagen zugestanden, in denen er dem Gesellschafts-Ich entronnen zu sein scheint und Tiefen seiner Existenz zur Sprache bringt, die ihn selbst erschrecken.⁷¹ Dagegen ist dem Paar in den »Lästigen« keine Szene gewährt, die sie aus der Gesellschaft befreit, von Anfang bis zum Ende bleiben sie in ihren Gesellschaftsrollen. Aber in dem Maße, in dem das Stück die Frage nach

⁶⁷ Hofmannsthal, *Die Ironie der Dinge*, GW RA II, S. 138.

⁶⁸ GW RA III, S. 542. Hofmannsthals Aufzeichnungen zu Molière aus den Jahren 1916/7 vermerken wiederholt die Bewunderung für Molières Szenenführung. Vgl. auch GW RA III, S. 533.

⁶⁹ Damon vertritt mit seiner bedeutungsvollen Indezenz Neuhoff, und Helianth bildet mit seinem Versuch, Alcest zu kopieren, wiederum die Kopiervorlage für Stani.

⁷⁰ Vgl. Hofmannsthals Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1916, GW RA III, S. 530.

⁷¹ Im Vergleich zum »Schwierigen«, der der gesellschaftlichen Verknüpfung von »allem mit allem« im Medium der Ironie ein mystisches »Draußen« entgegenstellt, das präzise mit der Extremerfahrung des Krieges belegt ist und das mitten im Salon das Liebespaar in ein mystisches Drinnen abgleiten läßt, erscheinen die »Lästigen« als das (post)moderne Stück, das eben diese Innen-Außenspannung nicht ausspielt und nicht mit einer Sinnstiftung jenseits der gesellschaftlichen Verwicklung aufwartet.

dem Wesentlichen ausspart, bleibt es auch frei von der Schwere der ›Wesentlich-Rede‹ und der im »Schwierigen« so prekären Herstellung der ›Innerlichkeit‹. Daß man die Tiefe an der Oberfläche verstecken müsse, wie Hofmannsthal im »Buch der Freunde« postuliert,⁷² ist in den »Lästigen« tatsächlich zum Programm geworden. Indem in diesem Lustspiel die Authentizitäts- und Außenseiterthematik ständig angeschlagen wird, aber aus dem Mund der Lästigen und im Medium der Ironie, leistet das Falsificat – im Schutz Molières – eine Kritik des Einsamkeitskultes der Moderne, vor dem sich auch Hofmannsthal oft verbeugt hat. Das Thema, das um 1900 so viele eindruckliche Bearbeitungen gefunden hat – etwa in Thomas Manns »Tonio Kröger«, in Hauptmanns »Einsame Menschen«, in Schnitzlers »Der einsame Weg« –, wird in Hofmannsthals »Lästigen« destruiert. Die in der Gesellschaft verratene Authentizität des Persönlichen, auf der auch Alcest mit seinem Wunsch vom Spieltisch aufzustehen beharrt (429), tritt hier nur in verzerrten Zügen auf, als eine ideologische Grimasse, die ihrerseits zutiefst gesellschaftlich infiziert ist. Im Medium des Lustspiels stellt Hofmannsthal die gesellschaftliche Kontaminiertheit des Außenseiters bloß. Das Maskenspiel der Einsamen ist nicht weniger raffinierte Verstellung als das der Salonlöwen. Wenn als das Wesen der Verstellung behauptet wurde, daß sie das Wesen verstelle,⁷³ so wird hier das reine Wesen selbst als Verstellung entlarvt, die angeblich maskenlose Einsamkeit als Maske demaskiert. Damon stolziert mit seinem »Edelschwätzen«⁷⁴ vom »Tiefsinn« (433/5) wie die Inkarnation eines verblasenen Deutschtums durch das angebliche Molière-Stück oder wie eine Karikatur der »Suchenden«, die Hofmannsthal später in seiner »Schrifttumsrede« als typisch deutsche Spezies porträtiert hat.⁷⁵ Was aber dort unwidersprochen als »deutsche Geisteshaltung« proklamiert wird, erfährt im Medium des Lustspiels eine ironische Brechung:

⁷² »Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche.« Hofmannsthal, Buch der Freunde. GW RA III, S. 268.

⁷³ Zedlers Universal-Lexikon zum Lemma »Verstellung«. Zitiert nach Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1992, S. 1.

⁷⁴ GW RA III, S. 542.

⁷⁵ Vgl. GW RA III, S. 29. Damon spielt aber auch auf die in der »Schrifttumsrede« als französisches Wesen proklamierte Qualität der Klarheit an und sieht beides in seiner Person verbunden, indem er das Lob eines Dritten zitiert: »Was du uns bietest, o Damon, ist der Tiefsinn des Heraklit in die Durchsichtigkeit Ciceros eingekleidet.« (543).

die deutsche Tiefe, die uns – wie das »Buch der Freunde« bemerkt –, quasi »ohne Haut, als wandelnde Abgründe und Wirbel« herumgehen lassen möchte, ist »nur ein anderes Wort für nicht realisierte Form«⁷⁶ oder, wie es Nietzsche nennt, ein »Handbuch innerlicher Bildung für äusserliche Barbaren«.⁷⁷

Das kleine Falsificat realisiert mit Leichtigkeit die »schwebende Zartheit« seiner Form und es spielt seine Doppeldeutigkeit einer deutsch-französischen Komposition so virtuos aus, daß die Kritiker darin das Deutsche an Molière zu erkennen glaubten.⁷⁸ Durch dieses Raffinement läßt sich die Gemeinschaftsproduktion von Molière und Hofmannsthal auch verstehen als ein Beitrag zur Völkerverständigung mitten im Krieg.

4. Nach dem Molière: autoreflexiv und allegorisch

Das Stück, das die Authentizitätsproblematik und die Masken des Ich behandelt, tut dies in einem indirekten Modus: dem des angeblichen Zitats, das gleichwohl nur Falsificat, Fake, Mimikry ist. Diesen Modus reflektiert Hofmannsthals Stück auch in formaler Hinsicht: es spielt gleichzeitig auf zwei Ebenen und erlaubt eine durchgehende Doppellektüre, die jede Personenrede zugleich als Hinweis auf den uneigentlichen Status des Falsificats lesbar macht. Die Selbstreflexion manifestiert sich einmal in den vielen Spiel-, Tanz- und Theatermetaphern, die ohnehin durch die im Stück angekündigte Ballettaufführung motiviert sind. Spielsaal und Spieltisch fungieren als Metaphern des gesellschaftlichen Lebens (429), Dorimene bezichtigt Orphise einer »kleine[n] Schauspielerei«, die »ein kleines bißchen lächerlich« sei (427): man hört den Doppelsinn. Damon vergleicht die Gesellschaft mit einer »ewig monotonen Panto-

⁷⁶ »Deutsche tun sich viel auf die Tiefe zugute, die nur ein anderes Wort ist für nicht realisierte Form. Nach ihnen müßte uns die Natur ohne Haut, als wandelnde Abgründe und Wirbel, herumgehen lassen.« GW RA III, S. 275.

⁷⁷ Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: Dtv 1980, S. 275. Ganz im Sinne der »Lästigen« fährt Nietzsche fort: »Die Form gilt uns Deutschen gemeinhin als eine Convention, als Verkleidung und Verstellung [...]« Ebd. 275.

⁷⁸ Vgl. Anm. 1.

mime der Stachelschweine«⁷⁹ und präsentiert Alcest diese Tierfabel als eigene Erfindung, er wird dann von Ergast als Plagiator entlarvt, als ein von fremdem Atem aufgepumpter Autor (439): eine sublimen Selbstironisierung Hofmannsthal's.⁸⁰ Ergast seinerseits dialogisiert den Fabelstoff wiederum als Spiel im Spiel zu einer kleinen Theaterszene, einem »Pas de deux« der Eitelkeit (440), der von Molière sein könnte, um so mehr, als sich Ergast mit dem historischen Autor La Fontaine mißt, der zu Molières »Fâcheux« die Vorrede geschrieben hat, womit dem Spiel im Spiel Authentizität unterlegt wird.⁸¹

Zum andern ist die Selbstreflexion des Stücks in den vielen Hinweisen auf seine Zweideutigkeit als Mimesis und Simulation, als Original und Fälschung, als Molière und Hofmannsthal präsent. Dieser Zweideutigkeit entspricht auf der Figurenebene, daß alle Personen – mit Ausnahme von Dorimene und Helianth – zu der Soiree, auf der sie sich offensichtlich freiwillig befinden, – und, so ließe sich ergänzen, zum Stück, in dem sie spielen – das denkbar zwiespältigste Verhältnis haben. Sie behaupten unentwegt, gar nicht da sein zu wollen und legen doch größten Wert auf ihre Gegenwart, sie behaupten, absichtslos zu sein und sind doch voller Absichten. Philinth findet dafür die verstiegensten Paradoxien, die er bewußt als ästhetisches Spiel ausreizt. Er gibt sich als der eigentliche und geheime Arrangeur des ganzen Festes zu erkennen und ist doch angeblich nur darum anwesend, um zu sehen, wie man ein Fest nicht macht.⁸² Damon beteiligt sich an der »Maskerade« angeblich nur »zum Schein« (433 ff.). Alcidor schließlich bringt das Kunststück fertig, auf dem Fest zu sein, als sei er nicht da, nämlich »sozusagen in Anführungszeichen« (432). Mit dieser Bemerkung gibt er das Stichwort: er liefert

⁷⁹ Besonders Damon verwendet – mit Abscheu – Spiel- und Tanzmetaphern: er spricht von »Larven« (435), »leeren Schalen« (436), »Maskeraden«, von der »Quadrille um das goldene Kalb« (433).

⁸⁰ Die Fabel ist bei Schopenhauer belegt. Sie ist in der imaginären Reihenfolge ihres Vorkommens ein schönes Beispiel für das intertextuelle Spiel mit dem Zitat: Sie wird im Text zitiert von Damon als eigene Erfindung und von Ergast, der sie dem Aulus Gellius zuordnet, und auf der Textebene von Hofmannsthal, der sie von Schopenhauer übernommen hat.

⁸¹ Vgl. Molière, Les Fâcheux (Anm. 18), S. 477.

⁸² Angeblich hat Hofmannsthal mit Philinth Harry Graf Kessler ein Denkmal gesetzt. Wenn man an die Zwistigkeiten hinsichtlich der Urheberschaft des »Rosenkavalier« und der »Josephslegende« denkt, könnte das einleuchten und zudem bestätigen, daß die »Lästigen« das Thema von Autorschaft, Originalität und Plagiat generell behandeln.

als immanenter Ausleger die Deutung für das Falsificat als Ganzes, das als angebliches Molièrezitat ja »in Anführungszeichen« stehen muß, aber eben nur »sozusagen«. Das doppeldeutige Sprechen, das alle Personen so souverän beherrschen, ist zugleich der Diskurs der Komödie selbst. Hofmannsthals Komödie »nach dem Molière« läßt sich fast Wort für Wort allegorisch lesen, dazu gibt das Stück präzise Leseanweisungen. Alcidor ermahnt Orphise, doch nicht »alles nach dem Buchstaben« zu nehmen (431) und spielt damit auf den wörtlichen und den allegorischen Sinn der Rede an. Dorimene wirft Orphise vor »sich für etwas anderes halten zu wollen, als sie ist«, ⁸³ Damon spricht zu Alcest »figürlich« und »wesentlich« zugleich (435/6). Sein weihevoller Satz: »Die Leute sehen mich und wissen nicht, wen sie vor sich haben« (436), verleiht diesem aufgeblasensten der Lästigen nicht nur den angemaaßten Nimbus einer Christusfigur, ⁸⁴ sondern läßt ihn zur Allegorie des Falsificats gerinnen, das die Kritik nicht erkannte. Das Liebespaar verhandelt in seinen gegensätzlichen Wünschen das »anders sagen« des allegorischen Doppelsinns ⁸⁵ gleich mit: Alcest will zu Beginn nicht »aufhören, zu sein, der ich bin« (420) und Orphise möchte am Schluß »eine andere sein, als ich bin« (447). Auch die wiederholt im Stück verhandelten Tausch- und Eigentumsverhältnisse vermitteln die riskante Balance einer uneindeutigen doppelten Zugehörigkeit, etwa wenn Helianth als bemühter Imitator Alcests denn doch gesteht, daß es kein Vergnügen sei, dessen Pferd zu reiten (445), oder wenn Orphise das Selbstbestimmungsrecht über ihre Hand gegen die Verwertung verteidigt, die Philinth mit ihr als Kunstobjekt anstellen will, und dabei ironisch im Konjunktiv protestiert: »Ich dächte doch die meinige« (423). Die Haltung Alciders schließlich »Ich

⁸³ Gerade was Alcest beklagt, daß Orphise sich unter den Gesellschaftsaugen verwandelt, wirft ihr auch Dorimene vor, die dadurch plötzlich zur Advokatin der Authentizität wird.

⁸⁴ Diese christologische Figur ist besonders am Anfang des Johannesevangeliums zu finden: »Und das Licht scheint in die Finsternis, und die Finsternis hat's nicht begriffen.« (Johannes 1, 5). »Er kam in sein Eigentum; und die Seinen nahmen ihn nicht auf.« (Johannes 1, 11). Aber auch andere Bibelstellen weisen auf diese Grundfigur des Verkanntseins, die sich Damon annaßt.

⁸⁵ Dies in Entsprechung zu der immer noch brauchbaren Definition der Allegorie von Johann Jacob Bodmer: »Die Allegorie ist demnach eine doppelsinnige Schreibart, welche auf einmal zween Sinne mit sich führet, einer ist geheim, verborgen, allegorisch, der andere ist bloß äußerlich und historisch. Für beyde muß der Allegorist auf einmal besorgt seyn [...]«. Bodmer, Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähldte der Dichter. Zürich 1741, S. 602.

bin hier, wie wenn ich nicht hier wäre« (430), gilt zugleich dem Stück, das »nach dem Molière« ist, als wenn es nicht von ihm wäre, bzw. nicht Molière ist, als wenn es von ihm wäre. Alcidors Miene, mit der er sich auf einem Fest bewegt, das – nach Hofmannsthals Fiktion – an dem Abend spielt, an dem Molières »Fâcheux« tatsächlich aufgeführt wurden, soll verraten, daß er nicht zu den »Gefoppten« gehört, die gar nichts merken, wie es jene Kritik tat, von der Hofmannsthal triumphierend feststellte, sie habe nicht »Mau« gesagt.

Was für die Personen des Stücks gilt, wird in der allegorischen Lesart auf der Textebene bestätigt. Die Konzepte von Original und Fälschung, von Authentizität und Maskerade, von Eigenem und Fremden werden in Hofmannsthals Falsificat im Modus des Indirekten und Doppeldeutigen in der Schwebelage gehalten und manchmal übermütig durcheinandergewirbelt, das betrifft sowohl die Erfahrungen der Liebenden mit den Lästigen und mit sich selbst, als auch den Text des Lustspiels.

Die mimetische Lust Hofmannsthals, in die Maske Molières zu schlüpfen, produziert nicht eine dem Originalen unterlegene Kunst, sondern erlaubt gerade eine größere Freiheit gegenüber eigenen zeitbedingten Bindungen und eine größere Strenge gegenüber eigener Formlosigkeit. Das Lustspiel stellt sich gegen den Anspruch, Schöpfertum mit Ursprünglichkeit und Werk mit Echtheit zu verbinden, es repräsentiert vielmehr die »unbekümmerte Wahrheit«, von der Walter Benjamin spricht, »daß niemals Unschuld Schöpfertum bewahrt, wohl aber Schöpfertum die Unschuld immerfort erschafft [...]«. ⁸⁶ Oder, um es in Abwandlung eines Satzes von Hofmannsthal zu sagen: Nicht nur die Gestalt, auch das Zitat erledigt das Problem. ⁸⁷

Die Doppeldeutigkeit und Indirektheit des Lustspiels verweist auf den Status von Literatur überhaupt. Das auseinanderstrebende Bekenntnis der Liebenden am Anfang und Ende – nicht »aufhören, zu sein, der ich bin« und »eine andere sein, als ich bin« – markiert als A und O nicht nur

⁸⁶ Walter Benjamin, Wider ein Meisterwerk. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1978. Bd. III, S. 259.

⁸⁷ Das Zitat wörtlich: »Wir vermögen nur die Gestalt zu lieben, und wer die Idee zu lieben vorgibt, der liebt sie immer als Gestalt. Die Gestalt erledigt das Problem, sie beantwortet das Unbeantwortbare.« (GW RA II, S. 198).

die Extrempositionen des kleinen Falsificats zwischen Molière und Hofmannsthal; es bezeichnet die Spannung von Literatur insgesamt, aber auch ihr Freiheitspotential: Indem sie keine *intentio directa* verfolgt, legt sie nicht auf eine Identität fest, indem sie der Welt des Scheins angehört, sich ihr aber mit Bewußtsein stellt, kann sie die Meisterin des Scheins bleiben und muß ihm nicht verfallen. So wird das kleine Falsificat zu guter Letzt noch lesbar als eine prinzipielle Reflexion über Literatur und ihren Modus der Fiktionalität: »sozusagen in Anführungszeichen.«