

Inka Mülder-Bach

Herrenlose Häuser Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«

Für Hella Tiedemann zum 65. Geburtstag

Keine andere Figur verletzt so eklatant die ungeschriebenen Regeln des Spiels, als das sich soziale Interaktion im aristokratischen Milieu von Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige« gestaltet, wie der neu eingestellte Diener Vinzenz, der eben deshalb das Privileg erhält, den Vorhang über dem Spiel zu heben. Als Vinzenz in der ersten Szene des ersten Akts in die Räumlichkeiten des Bühlschen Palais eingeführt wird, unterrichtet er das Publikum nicht nur über den zeitgeschichtlichen Kontext des Stücks und die Lebensverhältnisse seines Protagonisten. Er bringt die Sprache auch umgehend auf jenen »Punkt«, der sich für alle Beteiligten als der »Hauptpunkt« erweisen wird. »Jetzt kommt alles darauf an: geht er [Bühl] mit der Absicht um, zu heiraten?«, eröffnet er dem alten Diener Lukas und fügt erläuternd hinzu: »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.«¹

Inmitten der epochalen Katastrophe des Ersten Weltkriegs eine Komödie zu schreiben, die das konventionelle Komödienthema der Heirat im konventionellsten Komödienthema des Mißverhältnisses von Absicht und Verwirklichung an einigen Repräsentanten des Wiener Hochadels durchspielt, welche den Krieg weitgehend unbeschadet überstanden haben – daß diese Konstellation beim zeitgenössischen Publikum für Irritationen sorgen könnte, hat Hofmannsthal zumindest geahnt. Zustimmung zitiert er Max Reinhardt, der nach der Lektüre der ersten beiden Akte im November 1917 bemerkte, daß man das Stück »wegen der Art wie der Krieg als Hintergrund behandelt ist, bestimmt erst nach dem

¹ SW XII Dramen 10, S.9; Zitate aus der Komödie werden künftig im fortlaufenden Text mit Seitenzahl nach dieser Ausgabe belegt.

Kriege spielen kann«.² Die Rezeptionsbedingungen wurden nach Kriegsende allerdings zunächst nicht günstiger. Die erhoffte »Wiener Uraufführung«³ kam nicht zustande; und als die Komödie, drei Wochen nach der erfolgreichen Uraufführung am Münchner Residenztheater (8. 11. 1921), in Berlin Premiere hatte, reagierte das Publikum mit Desinteresse und die Kritik mit Hohn. Als »Totentanz wohlparfümierter Drohnen«⁴ stellte Siegfried Jacobsohn das Stück seinen Lesern vor, und Alfred Kerr sekundierte:

Zu Beginn des Weltkrieges schrieb Hofmannsthal ein Gedicht mit dem refrainartigen Vers: »Gott erhalte ...«, nämlich Franz Joseph, den Kaiser. Also für die geschichtliche Stunde schlankweg das erlösende Wort.
Jetzt, nach Schluß des Weltkrieges, findet er das erlösende Drama: ein Verlobungslustspiel aus der Komtessenschicht.
Kurz: was die Zeit halt braucht.⁵

Vor dem Hintergrund der späteren Bühnenerfolge der Komödie und ihrer Kanonisierung als »das wohl vollendetste Schauspiel neuerer deutscher Literatur«⁶ mögen diese Kommentare befremdlich erscheinen. Anders als die Apologien von Hofmannsthals diskretem Charme aber lassen sie immerhin die Provokation spüren, die dem Stück innewohnt. Diese Provokation erschöpft sich nicht in dem von der Berliner Kritik unter anderen Vorzeichen fortgeschriebenen Antagonismus zwischen Österreich und Preußen. Sie betrifft auch und wesentlich die gemeinsame Erfahrung des verlorenen Krieges, den die Komödie durchaus nicht nur als »Hintergrund« behandelt, sondern als Grund und movens ihrer Handlung in sich hineinnimmt. Ausgehend von dieser Provokation soll im folgenden versucht werden, die poetische Imagination und kulturelle Programmatik herauszuarbeiten, mit der Hofmannsthals Komödie auf den Epochenbruch des Ersten Weltkriegs antwortet.

*

² An Gerty von Hofmannsthal, 15. November 1917, zit. nach SW XII, S. 482.

³ An Richard Metzl, 18. Januar 1921, zit. nach SW XII, S. 500.

⁴ Günther Rühle, Theater für die Republik 1917–1933 im Spiegel der Kritik. Frankfurt a. M. 1967, S. 337.

⁵ Rühle, Theater für die Republik, S. 335.

⁶ Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas 1880–1950. Frankfurt a. M. 1971, S. 89.

In der wissenschaftlichen Literatur ist der Kriegsbezug des »Schwierigen« vor allem im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte und die Logik der eigenwilligen Datierung der dramatischen Handlung thematisiert worden. Die frühesten Notizen zu der Komödie reichen in die Jahre 1909–1911 zurück. Bestimmtere Züge gewannen Handlungsschema, Figurenarsenal und Sprecherphysiognomien jedoch erst im Herbst 1917, als Hofmannsthal die Arbeit an dem Stück wiederaufnahm und zunächst die ersten beiden Akte entwarf, um dann, nach einer erneuten längeren Unterbrechung, die Entwürfe zu überarbeiten und schließlich auch den letzten Akt zu konzipieren, der im August 1920 fertiggestellt wurde.

Die Wiederaufnahme koinzidiert nicht allein zeitlich mit Hofmannsthals Rückzug aus der kriegspolitischen Tätigkeit als Reaktion auf seinen desillusionierenden Aufenthalt in Prag im Juni 1917. Bei seinem Ausbruch hatte Hofmannsthal den Krieg bekanntlich als Katharsis begrüßt und die erhoffte kulturelle Erneuerung in den folgenden Jahren durch eine patriotische Publizistik zu befördern gesucht, die sich anfangs weder in ihrer Rhetorik noch in ihrer argumentativen Substanz wesentlich von den Verlautbarungen anderer konservativer deutschsprachiger Schriftsteller unterschied.⁷ Eigentümlich jedoch ist der Prozeß, der sich nachträglich an ihr ablesen läßt. Denn was der von Hofmannsthal wiederholt verwendete Begriff des »Verteidigungskrieg[s]«⁸ als Vorhandenes und zu Behauptendes voraussetzt, wird tatsächlich in seiner Kriegspublizistik allererst produziert. So schrieb Hofmannsthal sich in diesen Texten nicht nur in ein imaginäres Österreichertum hinein, das er mit zunehmender Schärfe gegen ein ebenso imaginäres Preußentum profilierte,⁹ er konstruierte zugleich den korrespondierenden historisch-politischen Mythos,

⁷ Vgl. hierzu vor allem die Studie von Heinrich Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1915–1917. Frankfurt a. M. u. a. 1981; vgl. ferner Hermann Rudolph, Kulturkritik und Konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext. Tübingen 1971; Martin Stern, Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie. In: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Hg. von Karl Pestalozzi und Martin Stern. Würzburg 1991, S. 251–265; Franz K. Stanzel: The Poet in his Time. Hofmannsthal and The Great War. In: Literature, Culture and Ethnicity. Hg. von Mirko Jurak, Ljubljana 1992, S. 171–179.

⁸ Vgl. z. B. GW RA II, S. 359 (»Die Bejahung Österreichs«, 1914).

⁹ Fixiert wird die Opposition in dem 1917 in der Vösischen Zeitung publizierten Artikel »Preusse und Österreicher. Ein Schema« (GW RA II, S. 459–461).

den er »Die Österreichische Idee«¹⁰ taufte. Fundiert wurde dieser Mythos einerseits in der Dauer des Habsburger Reichs, die für Hofmannsthal an sich selbst einen sakralen Wert darstellte, andererseits in seiner geographischen Lage, die die Zusammenfassung des »Europäischen« »in deutschem Wesen« und den »Ausgleich« dieses »nicht mehr scharfnationale[n] Deutsche[n] mit slawischem Wesen« zu seiner »einzige[n] Aufgabe und raison d'être« machte.¹¹ Daß Hofmannsthal aus diesen beiden Faktoren noch im Dezember 1917 die schicksalhafte Mission Österreichs und seinen Modellcharakter für ein Nachkriegseuropa ableiten wollte, stand im Widerspruch nicht allein zur militärischen Realität, sondern auch zu seinen eigenen Kenntnissen der politischen Lage. Spätestens während seines Prager Aufenthalts, als er tschechische Intellektuelle vergeblich für publizistische Projekte zu gewinnen suchte, die als »gesamtösterreichische Manifestationen für die Einheit des Vielvölkerstaates gedacht waren«,¹² hatte er erkennen müssen, daß die Habsburger Monarchie in einem Zerfall begriffen war, den der Krieg – unabhängig von seinem Ausgang – nicht würde aufhalten können und daß die »paar Millionen Deutsch-österreicher« bestenfalls selbständig bleiben, wahrscheinlich aber, wie er im Juli 1917 an Bodenhausen schrieb, von einem »glatten, platten Nationalstaat«¹³ unter preußischer Vorherrschaft absorbiert würden.

Diese Desillusionierung hat sich dem »Schwierigen«, den Hofmannsthal nach sechsjähriger Unterbrechung im Anschluß an den Prager Aufenthalt wieder in Angriff nahm, in doppelter Weise eingeschrieben. Zum einen grundiert sie die ironische Zuspitzung des Gegensatzes Österreich-Preußen; zum anderen ist sie eines der Motive für die zeitgeschichtliche Situierung des Stücks, in der sich objektive Daten mit subjektiven Erfahrungen verschränken. Die lang umstrittene Frage, wann die Komödie spielt und wie sich ihre Daten zu den Angaben über die sozio-politischen Realitäten verhält, die sie als gegeben voraussetzt, hat sich spätestens seit Erscheinen der Kritischen Ausgabe erledigt. Das Stück spielt in der

¹⁰ Vgl. GW RA II, S. 455–458.

¹¹ Ebd., S. 457.

¹² Stern, Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie (Anm. 7), S. 257. Zur Prager Reise vgl. auch Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit (Anm. 7), S. 240 ff.

¹³ An Eberhard von Bodenhausen, 10. 7. 1917. In: BW Bodenhausen, S. 233–237, hier S. 235.

Gegenwart der Entstehung der ersten Fassungen seiner ersten beiden Akte, also im vierten Kriegsjahr 1917;¹⁴ zugleich setzt es den Krieg als beendet voraus – ohne allerdings seinen Ausgang und seine Folgen zu berücksichtigen. Weiterhin gibt es einen Erbadel und weiterhin gibt es ein Herrenhaus. Diese Angaben entsprechen der Verfassung des Jahres 1917, nicht aber der der Jahre 1919–1921, als Hofmannsthal den »Schwierigen« fertigstellte und zur Aufführung brachte. So verschränkt das Stück in doppelter Hinsicht die Zeiten: es erklärt den Krieg vorzeitig für beendet, und es läßt die sozio-politischen Strukturen, die er auflöste, über sein Ende hinaus bestehen.

*

So eigenwillig die Datierung des Stücks, so zeittypisch ist die Perspektive, die sie eröffnet. Indem Hofmannsthal das Kriegsende vorwegnimmt, wird es ihm möglich, den Krieg als ein Problem der Erinnerung zu behandeln. Im Unterschied zu den bekannten Kriegsbüchern der zwanziger Jahre ist die Erinnerungsperspektive der Komödie allerdings we-

¹⁴ Zur Diskussion der Datierungsprobleme vgl. vor allem Wolfgang Frühwald, Die sprechende Zahl. Datensymbolismus in Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige«. In: HJbdsG 22 (1978), S. 572–588; Martin Stern: Wann entstand und spielt »Der Schwierige«? In: HJbdsG 23 (1979), S. 350–365; ferner die Dokumente zur »Entstehung«, SW XII, S. 147–177. Aufgrund verschiedener Angaben im Text hat Frühwald eine exakte Datierung der Soirée im Hause Altenwyl vorgeschlagen (12. September 1917). Unumstritten ist, daß die Spielzeit in das Jahr 1917 fällt (vgl. u. a. die Zeitangabe Stanis in I, 8: »vor zwei Jahren. Im zweiten Kriegsjahr«), zur Diskussion steht, ob Hofmannsthal es riskiert hat, den Krieg bereits zu diesem Zeitpunkt für beendet zu erklären. Während Frühwald versucht, die Zeitaussagen des Stücks zu harmonisieren, um dieses »aus der Rezeptionsreihe der Nachkriegsliteratur« (S. 577) herauszulösen, sprechen Text und Dokumente eine andere Sprache. Bereits die Angabe in I, 1 (»nach der Kriegszeit«) ist einigermaßen unvermißverständlich, es sei denn, man nähme an, alle (ehemaligen) Kriegsteilnehmer des Stücks hätten Fronturlaub. Im übrigen hat Hofmannsthal in einem Brief an Karl Zeiss vom 14. Juli 1918 selbst eindeutig erklärt: das Stück »spielt in der unmittelbaren Gegenwart – mehr als das: es setzt den Krieg als beendet voraus, die handelnden Figuren, soweit sie Männer sind, *waren* im Krieg, diese Vergangenheit ist Voraussetzung.« (zit. nach SW XII, S. 484, Hervorhebung im Original). Wie im folgenden gezeigt werden soll, ist die Anerkennung der Anachronismen des Stücks keineswegs gleichbedeutend mit einer »Eskamotierung« seines »Zeitbezuges« und seiner Ansiedlung im Niemandsland »einer vermeintlich überzeitlichen Gültigkeit« (Walter Pape, »Ah, diese chronischen Mißverständnisse!« Hugo von Hofmannsthal: »Der Schwierige«. In: Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. München 1988, S. 209–225, hier S. 211), sondern im Gegenteil die Voraussetzung, um die Spezifik dieses »Zeitbezugs« zu fassen.

der autobiographisch gefärbt,¹⁵ noch zielt sie darauf, den Krieg selbst in kritischer oder affirmativer Absicht darzustellen. Vielmehr dramatisiert Hofmannsthal eine Schwellensituation: den Übergang, die Passage eines Kriegsteilnehmers von der Kriegs- in die Nachkriegswirklichkeit. Ob eine Nachkriegszeit tatsächlich zum zivilen post bellum und nicht, wie in den zwanziger Jahren, zum inter bellum wird, hängt nicht nur vom Ausgang des Krieges, sondern wesentlich von dieser Passage ab, die vom kriegsführenden Kollektiv ebenso zu bewältigen ist wie vom individuellen Kriegsteilnehmer. Niemals zuvor aber war der Übergang in den zivilen Alltag so kritisch wie nach dem Ersten Weltkrieg, der eine radikale Diskontinuität auf allen Ebenen der Erfahrung markierte. Chiffre dieser radikal diskontinuierlichen und daher tendenziell inkommunikablen Erfahrung ist in Hofmannsthals Komödie das »draußen« (S. 11ff.). Sie wird bereits in Szene I, 3 eingeführt, um den Protagonisten fortan als ein exklusives Leitmotiv zu begleiten, das allenfalls noch auf den Grafen Hechingen abstrahlt, mit dem Hans Karl das »draußen« teilte. Auch Stani Freudenberg und Baron Neuhoff waren zwar im Krieg, aber keiner von beiden war, wie es in einem Entwurf von 1917 heißt, »wirklich *draussen*« (S. 246). Der unerschütterliche Stani, der weder von Schuld noch von

¹⁵ Autobiographisches hatte Hofmannsthal bekanntlich nicht zu berichten, denn dank der Protektion einflussreicher Freunde beschränkten sich sein Truppendienst und seine »Front-erfahrung« während des gesamten Krieges auf etwa 48 Stunden. Am 27. Juli wurde er einberufen; noch vor seiner Abreise nach Pisano (Istrien), wo er einer Feldkompanie des Landsturm-Infanterie-Regiments Nr. 5 zugeordnet wurde, ergriff er Maßnahmen, um seine Rückkehr zu organisieren. Am 31. Juli – dem Tag der Gesamtmobilisierung in Österreich-Ungarn – konnte er bereits eine vorübergehende Beurlaubung melden, am 12. August nahm er den Dienst bei der Pressegruppe des Kriegsfürsorgeamtes in Wien auf. Vgl. Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit (Anm. 7), S. 25–30. Für die Gestaltung der Gespräche, in denen im Stück von Kriegserlebnissen die Rede ist – sie nehmen in den Entwürfen einen weit größeren Raum ein als im endgültigen Text –, war Hofmannsthal folglich auf fremde Berichte angewiesen. Zu ihnen gehören zwei Veröffentlichungen von Kriegsbriefen, auf deren Bedeutung Martin Stern zuerst aufmerksam machte: Feldpostbriefe eines Fahnenjunkers. Die Briefe des Leutnants im Garde-Füsilier-Regiment Uli Klimsch an seine Angehörigen. Berlin o. J. (1915), 2. Aufl. Berlin o. J. (1916); Lettres d'un soldat (Août 1914–Avril 1915). Préface de André Chevrillon. Paris 1916 (dt. Übersetzung: Briefe eines Soldaten. Zürich 1918). Klimsch war in den Karpathen stationiert und geriet dort, nachdem er mehrere Granateinschläge, von denen er in seinem letzten Brief noch berichtet, knapp überlebt hatte, am 8. Juni 1915 in russische Gefangenschaft. Vgl. die Angaben Sterns in SW XII, S. 189f. sowie Harald Müller, Uli Klimsch. Eine Ergänzung zur Dokumentation über Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal. In: HB 39 (1989), S. 45–53.

Verstrickungen weiß, rühmt sich, über alle »Hypochondrien« erhaben und »im Feld nicht einen Tag krank« (S. 37) gewesen zu sein; der preußische Willensmensch Neuhoff agiert in seiner latenten Gewaltbereitschaft auch im Innenraum der zivilen Gesellschaft so, als ob er »draußen« wäre. Nur Hans Karl hat eine radikale Differenzerfahrung gemacht, nur er ist »anders« (S. 84), sich selbst fremd und zum Rätsel geworden, und es ist diese Andersheit, die im Prozeß der Komödie mit der inkommensurablen Welt des Nachkriegs vermittelt werden soll.

Einen vergleichbaren Prozeß hat Hofmannsthal einige Jahre später in der »Ägyptischen Helena« inszeniert. Indem das Libretto nach der Geschichte der aus dem eroberten Troja heimkehrenden Gatten Helena und Menelaos fragt, fragt es ein weiteres Mal nach den kulturellen Techniken, die die Passage von dem Ausnahmezustand des Kriegs in den Alltag des Nachkriegs regulieren.¹⁶ Die Figur des Kriegers Menelaos (Menelas), der so lange unter dem Zwang steht, die Rache an Paris immer wieder zu vollstrecken, bis Helena ihm den erlösenden Erinnerungstrank reicht, hat Hofmannsthal selbst ausdrücklich in einen zeitgenössischen Kontext gestellt:

Er ist kein Wahnsinniger, aber er ist in dem Zustand völliger Zerrüttung, den man in so vielen Kriegslazaretten bei denen, die aus allzu furchtbaren Situationen kamen, tage- und wochenlang beobachtet hat [...].¹⁷

Transponiert in das Licht der Komödie, motiviert dieser »Zustand völliger Zerrüttung« auch die Handlung des »Schwierigen«. Wie Hofmannsthals Menelas ist Hans Karl ein exemplarischer Kriegstraumatiker, dessen »unmögliche Zustand'« (S. 13) auf eine der furchtbarsten Situationen des Ersten Weltkriegs reagieren, der Verschüttung infolge einer Granat- oder Minenexplosion.

*

Seit der romantischen Transformation des Bergwerks in einen Schauplatz des modernen Subjekts sind Verschüttung (und Bergung) Leitme-

¹⁶ Vgl. zur »Ägyptischen Helena« (allerdings ohne Hinweis auf den »Schwierigen«) Aleida Assmann, Trauma des Krieges und Literatur. In: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 95–116.

¹⁷ GW D V, S. 506.

taphern nicht nur der literarischen Darstellung der Psychohistorie. Hofmannsthals frühes Drama »Das Bergwerk zu Falun« knüpft unmittelbar an die romantische Tradition an, um die Geschichte des verschütteten Bergmanns Elis unter charakteristischer Ausblendung der wunderbaren Bergung seiner Leiche noch einmal neu zu inszenieren. Im »Schwierigen« allerdings lädt sich die Bildphantasie mit realhistorischen Erfahrungen auf, die den Blick auf andere diskursive Kontexte öffnen. Indem sie das Verhalten ihres Protagonisten auf ein Verschüttungstrauma zurückführt, setzt Hofmannsthals Komödie eine kritische Fußnote unter eines der schwärzesten Kapitel der Militär-, Psychiatrie- und Justizgeschichte des Ersten Weltkriegs.

Der Verlauf dieser Geschichte ist von den kulturellen Erwartungen, mit denen der Krieg geführt wurde, nicht zu trennen. Angepriesen als Kur gegen Schwäche und Kraftlosigkeit, als mit »fast allmächtiger Heilkraft ausgerüstetes Stahlbad [...] für die im Staub langer Friedensjahre und einförmiger Berufstätigkeit verdorrten und verschmachtenden Nerven«,¹⁸ war der Krieg im Bewußtsein der Zeitgenossen auch ein anthropologisches Experiment, aus dem jener mit »stählernen Nerven« und »eisernem Willen« aufgerüstete Kriegertypus hervorgehen sollte, dessen Physiognomie nicht nur Ernst Jünger unter »wuchtendem Stahlhelm«¹⁹ zu erkennen glaubte. Doch als die Front im Winter 1914/15 zum Stillstand kam, begannen die Lazarette sich massenhaft mit Soldaten zu füllen, die als Reaktion auf die Kombination von physischer Immobilität und entfesselter militärtechnischer Gewalt Symptome ausbildeten, wie sie zuvor als prototypisch für die weibliche Hysterikerin galten: Stummheit, Taubheit und Blindheit, Zittern und Lähmungen, Krämpfe und Anfälle. Die enthemmte Wut, mit der die tonangebende Fraktion innerhalb der deutsch-österreichischen Militärpsychiatrie auf die sogenannten »Kriegsneurotiker« reagierte,²⁰ ist nicht allein auf die Sorge um die Erhal-

¹⁸ Albert Eulenberg, Kriegsnervosität. In: Die Umschau 1 (1915), S. 1, zit. nach Bernd Ulrich, Nerven und Krieg. Skizzierung einer Beziehung. In: Geschichte und Psychologie. Annäherungsversuche. Hg. von Bedrich von Loewenstein. Pfaffenweiler 1992, S. 164f.

¹⁹ Ernst Jünger, In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers. 1. Aufl. Leisnig 1920, S. VII.

²⁰ Vgl. Karl Heinz Roth, Die Modernisierung der Folter in den beiden Weltkriegen. Der Konflikt der Psychotherapeuten und Schulpsychiater um die deutschen »Kriegsneurotiker« 1915–1945. In: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts 2/3 (1987), S. 8–75; Bernd Ulrich, Nerven und Krieg (Anm. 18).

tung der militärischen Schlagkraft zurückzuführen. Was in dem Kriegsneurotiker auf dem Spiel stand, war das anthropologische Projekt einer kriegerischen Zuchtwahl, aus der der überlegene Typus des deutschen Willensmenschen hervorgehen sollte. Vor dieser Ideologie des Willens hat auch Hofmannsthal sich in seiner Kriegspublizistik gelegentlich gebeugt. So erhebt sich in seinem Essay »Geist der Karpathen« (1915) über den Landschaften des Todes »jenes unaufhörliche Gebet von Männern: Ich will«.²¹ Doch seine Komödie spricht eine andere Sprache. Sie entwirft in Gestalt des traumatisierten »Schwierigen« eine programmatische Gegenfigur zu dem wehrhaften modernen Anthropos, der in den Materialschlachten geschmiedet werden sollte. Zwar sind die Symptome des Traumas, den Notwendigkeiten des Genres entsprechend, auf das Niveau der Nervosität herabgestimmt. Doch selbst wenn nicht bekannt wäre, daß diese nervösen Symptome in den frühesten Entwürfen Helene zugeordnet waren, um erst im Zuge der Ausarbeitung auf den männlichen Protagonisten übertragen zu werden,²² sind die Tics und Fehlleistungen, die Erregbarkeit, das Kopfweh, das Erröten und die Weinkämpfe im veröffentlichten Text deutlich genug markiert, um in Hans Karl den Repräsentanten jenes Typus zu erkennen, der im Ersten Weltkrieg auch als »männlicher Hysteriker« bezeichnet wurde.

*

Soweit es ein medizinisches Fundament hat, ist Hofmannsthals Verständnis des Kriegstraumas wesentlich psychoanalytisch geprägt. Von einer überzeugenden Theorie der traumatischen Wirkung extremer Gewalt war die Psychoanalyse während des Ersten Weltkriegs allerdings noch weit entfernt. Bevor Freud das Problem 1921 in »Jenseits des Lustprinzips« wieder aufnahm, erklärte sie die Genese der »Kriegsneurosen« oder »Kriegshysterien« in Analogie zur Ätiologie der libidinösen Neurosen.²³

²¹ GW RA II, S. 411.

²² Anfangs spielte Hofmannsthal mit dem Gedanken, den Titel des Dramas in den Plural zu setzen. In dieser Konzeption fiel Helene die Rolle der durch »zarte Hypochondrien«, »schweifende Sensibilität«, »Anwandlungen von Melancholie« und »zarte Überempfindlichkeit« charakterisierten Nervösen zu (S. 229).

²³ Der Stand der Theoriebildung (und Therapie) spiegelt sich in den Referaten des V. Internationalen Psychoanalytischen Kongresses, der im September 1918 in Budapest stattfand und dem Thema der Kriegsneurosen gewidmet war; vgl. den Sammelband »Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen«. Leipzig, Wien 1919 (Psychoanalytische Bibliothek 1).

In ihrer Behandlung verfolgten die psychoanalytischen Ärzte prinzipiell dasselbe Ziel wie ihre psychiatrischen Kollegen; auch sie agierten nach der vielzitierten Formulierung Freuds als »Maschinengewehre hinter der Front«,²⁴ die ihre Patienten auf dem schnellsten Weg wieder frontfähig zu machen suchten. In ihren Behandlungsmethoden aber ging die Psychoanalyse aufgrund ihrer Theorie der Neurose eigene Wege. Während die Psychiatrie den Kriegsneurotiker als Simulanten denunzierte, den es durch Foltermethoden zur Flucht in die Gesundheit zu zwingen galt, deutete die Psychoanalyse seine Symptome als Ausdruck unbewusster Konflikte, die in anamnetischen Kurzkuren – und oftmals unter Hypnose – überwunden werden sollten. Das Verschüttungstrauma fand dabei ihre besondere Aufmerksamkeit. Denn nicht nur war die Verschüttung die »häufigste Urheberin der Kriegsneurosen«,²⁵ sie schien an sich selbst die psychische Zerstörung, die sie auslöste, zu symbolisieren. Im Licht der psychoanalytischen Betrachtungsweise – erläuterte Ernst Simmel in seiner 1918 veröffentlichten Studie »Kriegsneurosen und »psychisches Trauma« – bedeutet »Verschüttungsneurose« nichts anderes als

das plötzliche Verschütten, das plötzliche gewaltsame Vernichten, das Auslösen des *Persönlichkeitskomplexes*, sodaß den dabei mitgeborenen Affekten nicht die Möglichkeit gegeben wird, im Intellekt, d. h. durch Standhaftigkeit, überwunden zu werden. Andererseits fehlt auch jede Möglichkeit einer natürlichen Affektreaktion, und so haben wir hier eine Abschwächung des Ichs, die zur Einklemmung des nicht erledigten Affekts führen muß.²⁶

Das psychoanalytische Verständnis der Verschüttung als Auslöschung des bewußten Ich und »Einklemmung« der Affektivität liegt auch Hofmannsthal's Drama zugrunde. Um zum *movens* einer komischen Handlung zu werden, muß der traumatische Charakter der Verschüttung allerdings entschärft werden. Das geschieht im »Schwierigen« wiederum im Anschluß an die Psychoanalyse und zwar an die klassische Formel Freuds, nach der das Ich »nicht einmal Herr ist im eigenen Haus«. ²⁷ Als

²⁴ Kurt Eissler, *Freud und Wagner-Jauregg vor der Kommission zur Erhebung militärischer Pflichtverletzung*. Wien 1979, S. 53.

²⁵ Ernst Simmel, *Zweites Korreferat*. In: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* (Anm. 23), S. 42–60, hier S. 52.

²⁶ Ernst Simmel, *Kriegsneurosen und »psychisches Trauma«*. Leipzig, München 1918, S. 25.

²⁷ Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. In: *Ders., Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1975, S. 284.

Leitmotiv seines Lustspiels bot sich diese Formel für Hofmannsthal aus mehreren Gründen an: sie ent-pathologisiert das Trauma, indem sie es in ein allgemeines Modell des Psychischen übersetzt; sie zitiert ein klassisches Komödienmotiv; sie läßt die femininen Züge des Protagonisten mitanklingen; und schließlich hat sie einen buchstäblichen und einen metaphorischen Sinn, der seinerseits auf verschiedenen Ebenen durchgespielt werden kann.

Für Hans Karl gilt Freuds Formel in denkbar umfassender Weise. Nicht nur agiert er unter dem Druck unbewußter Regungen, nicht nur schweigt er seit eineinhalb Jahren im Herrenhaus und nicht nur ist es die Herren-gasse, durch die ihn ein unbewußter Impuls schließlich zu Helene zurücklenkt; er vermag nicht einmal in dem – Parterre gelegenen – Arbeitszimmer seines eigenen Hauses die Rolle des »Hausherrn« (S. 7) zu spielen, als der er in der ersten Bühnenanweisung euphemistisch bezeichnet wird.

Es ist diese buchstäbliche Herrenlosigkeit des Bühlschen Hauses, die im Verlauf des ersten Akts in Szene gesetzt wird. Entgegen seiner ausdrücklichen – und in sich selbst doppelsinnigen – Anweisung, daß er ungestört an den »Akten, betreffend Hohenbühl« zu arbeiten gedenke und »für niemand zu Hause« sei (S. 10), läuten pausenlos Glocken, Telegraphen und Telefone und kündigen einen nicht abreißen Strom von Besuchern an, die Hans Karl als Medium und ausführendes Organ ihrer divergierenden Interessen, Absichten und Zwecke benutzen wollen. Der neue Diener Vinzenz will herausfinden, ob er sich dauerhaft bei ihm einquartieren kann; Crescence beauftragt ihn, ihrem Sohn die Affäre mit Antoinette aus- und im zweiten Schritt Helene die Ehe mit Stani einzureden; Antoinette schickt ihre Kammerfrau, um die Liaison mit Bühl wiederanzuknüpfen, während Hechingen ihn bittet, seine Ehe mit Antoinette zu retten; Helene signalisiert ihr Interesse durch den Baron Neuhoff, der seinerseits erkunden will, ob seine Absichten auf Helene von Absichten Bühls durchkreuzt werden; und Altenwyl schließlich versucht, ihn zur Rede im Herrenhaus zu bewegen. So steht Hans Karl am Ende des ersten Akts mit einem »Programm« (S. 61) da, das sowohl seinen wie den Abend der Zuschauer füllen wird.

*

Das komische Spiel ist damit so angelegt, daß die Produktion des richtigen Paares mit der »Cur« (S. 223) des Helden zusammenfällt. Der Weg,

der Hans Karl zu Helene führt, soll zugleich die Passage von draußen nach drinnen sein, von der traumatischen Wirklichkeit des Krieges in die zivile Nachkriegswelt. Das erfordert eine weitere Transformation des traumatischen Komplexes, die Hofmannsthal nunmehr nicht mit den Mitteln der Psychoanalyse, sondern mit denen seiner Poetik des gesteigerten Augenblicks vornimmt. Unmittelbar vor seiner Verschüttung, in den wenigen Sekunden zwischen Granateinschlag und Bewußtseinsverlust,²⁸ hatte Hans Karl eine Offenbarung: »Das war nur ein Moment, dreißig Sekunden sollen es gewesen sein«, erzählt er Helene, »aber nach innen hat das ein anderes Maß. Für mich war's eine ganze Lebenszeit, die ich gelebt hab', und in diesem Stück Leben, da waren Sie meine Frau.« (S. 102). In durchaus zeittypischer Weise wird hier das technisch fundierte Phänomen des traumatischen Schocks in das traditionelle Modell des mystischen Durchbruchs übersetzt. Ähnliche Übersetzungen finden sich etwa bei Musil, der sich über ein Jahrzehnt an der Feuertaufe durch einen italienischen Fliegerpfeil abarbeitete, der im Herbst 1915 während seines Einsatzes in Südtirol neben ihm einschlug.²⁹ Aber während Musils Fliegerpfeiltexte die Grenze von Nicht-Sinn und Sinn erkunden, steht dieser in Hofmannsthals Komödie nicht zur Diskussion. Zur Diskussion steht die Möglichkeit seiner Freilegung. Denn Hans Karls mystische Vision seiner Ehe ist entstellt. Zum einen invertiert sie die Zeiten. »Das Ganze«, erläutert er, »hat eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges.« (S. 102) Zum anderen hat Hans Karl die Botschaft, die seine Rede in der relativierenden Partikel »eher« sprachlich noch präsent hält, in seiner reflexiven Bearbeitung des Erlebnisses getilgt. Während seiner Genesungszeit, erzählt er weiter, dachte er über die Ehe nach, aber es war nicht seine Ehe, die er sich vorstellte, sondern Helenes Ehe mit einem anderen, Unbekannten. Er hat ihre Hochzeit »in einer ganz genauen Weise« imaginiert, er hat »sogar das Ja-Wort« gehört, allerdings »ganz von weitem«, denn er war ein »Außenstehen-

²⁸ Vgl. die Variante: »Es sollen etwa 30 Sekunden gewesen sein zwischen dem Einschlagen von der Granate und dem Moment wo wir alle das Bewusstsein verloren haben, sagen die Ärzte.« (S. 394)

²⁹ Die Tagebuchnotiz »Das Schrapnellstück oder der Fliegerpfeil auf Tenna« (vgl. Musil, Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek 1983, Bd. 1, S. 312) hat Musil zunächst in den verschiedenen Fassungen des Textes »Ein Soldat erzählt« (ca. 1915/16) ausgearbeitet, der dann seinerseits in die Erzählung »Die Amsel« (1927) überging.

der« und bei der Zeremonie »natürlich nicht dabei« (S. 103). Um den verschütteten Sinn der mystischen Vision zu bergen, bedarf es also einer doppelten Korrektur. Was Hans Karl im Moment des Beinahe-Sterbens als Vergangenheit seines Lebens aufleuchtete, muß sich als Zukunft und in diesem Übersprung der Zeiten als jenes Zeitlos-Gültige erweisen, das Hofmannsthal's Komödie in ihren weniger geglückten Passagen propagiert. Zugleich muß die Selbstausslöschung rückgängig gemacht werden, durch die Hans Karl sich in der entstellenden Bearbeitung seines Erlebnisses als Zuschauer an die Peripherie des Geschehens versetzt. Er muß in die Mitte jener Imagination der Ehe Helenes gerückt werden, die in seiner Genesungszeit »ganz ungerufen« zur »Mitte« seines »Denkens« (S. 103) wurde. Die Passage von draußen nach drinnen wird damit noch einmal refiguriert: als Passage in das verschüttete Zentrum des eigenen Begehrens.

*

Das Telos dieser Passage ist kein Bild, sondern ein Wort: es ist das Ja-Wort, das Sich-Versprechen im Versprechen der Ehe. Das Versprechen ist der Inbegriff einer performativen Äußerung, eines Sprechakts. Wer (sich) verspricht, stellt keine wahre oder falsche Behauptung auf, er beschreibt und berichtet nicht, sondern er tut etwas, indem er oder dadurch, daß er etwas sagt. Insofern es um den Akt des (Sich-)Versprechens geht, transzendiert »Der Schwierige« die »ewige Antinomie von Sprechen und Tun«, die Hofmannsthal nach einer vielzitierten Selbstausslegung auch in dieser Komödie ausgetragen sehen wollte. Das Problem des Dramas ist nicht: »wie kann der Sprechende noch handeln – da ja ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist«. ³⁰ Es fragt vielmehr nach der Möglichkeit eines Sprechens, das an sich selbst in exemplarischer Weise eine Handlung ist.

Helene hat diese Handlung schon vollzogen. Sie hat ihr Ja-Wort schon gegeben, und Hans Karl hat es von fern vernommen. Aber so wenig er sich als Adressat begreift, so wenig vermag er es zu beantworten. In seinen rationalisierenden und moralisierenden Begründungen dieses Unvermögens legt Hofmannsthal ihm Worte aus der Ehemetaphysik

³⁰ An Anton Wildgans, 14. Februar 1921, zit. nach SW XII, S. 504.

Kierkegaards in den Mund und macht ihn damit nach Ansicht vieler Interpreten zum Sprachrohr seiner selbst. Doch abgesehen davon, daß Hans Karl die höhere, metaphysische Notwendigkeit der Ehe in Szene II, 10 im Modus einer Fehlleistung beschwört – denn seine Rede richtet sich an Antoinette und verfehlt damit ihren Adressaten –, vollzieht sich die dramatische Reflexion des problematischen Akts des (Sich-)Versprechens vor der Folie anderer, weniger erbaulicher Lehren. Ein zentraler Bezugstext ist die »Genealogie der Moral«, deren zweite Abhandlung über »Schuld«, »schlechtes Gewissen« und Verwandtes« mit der Frage einsetzt:

Ein Thier heranzüchten, das *versprechen darf* – ist das nicht gerade jene paradoxe Aufgabe selbst, welche sich die Natur in Hinsicht auf den Menschen gestellt hat? ist es nicht das eigentliche Problem *vom Menschen?* ...³¹

Paradox ist diese Aufgabe für Nietzsche, weil sie im Widerspruch steht zur lebensnotwendigen »Vergesslichkeit« des Menschen, ohne die es »kein Glück, keine Heiterkeit, keine Hoffnung, keinen Stolz, keine *Gegenwart*« gibt. Ihre Verwirklichung erfordert, daß sich der Mensch ein »Gegenvermögen« »anzüchtet«, »ein Gedächtniss, mit Hülfe dessen für gewisse Fälle die Vergesslichkeit ausgehängt wird«. Und da Vergesslichkeit ein aktives Vermögen ist, muß auch dieses Gedächtnis »ein aktives Nicht-wieder-los-werden-wollen, ein Fort- und Fortwollen des ein Mal Gewollten, ein eigentliches *Gedächtniss des Willens*« sein.³² Das aber setzt voraus, daß der Mensch durch das wirksamste Instrument der Mnemotechnik, den Schmerz, zunächst »berechenbar, regelmässig, *nothwendig*« gemacht wurde. Erst an seinem Ende zeitigt dieser »ungeheure Prozess« der anthropologischen Disziplinierung jene »reifste Frucht«, für deren Ausbildung die »Sittlichkeit der Sitte und der socialen Zwangsjacke« nur Hilfsmittel waren: Es ist das »souveraine Individuum«, der »Freigewordene«, der »Herr des freien Willens«. Erst er muß nicht nur, sondern »[*darf*] wirklich versprechen« und »für sich *als Zukunft* gut sagen«. ³³

³¹ Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1980, Bd. 5, S. 291.

³² Ebd., S. 292.

³³ Ebd., S. 292f.

In Gestalt des preußischen Kopisten Neuhoff, der Helene mit dem »stärksten Willen [...] in der kraftlosesten aller Welten« (S. 93) bezwingen will, und des österreichischen Imitators Stani, dessen »Wahl«-Freiheit sich in dem Treppenwitz eines Heiratsentschlusses manifestiert, der auf der »Stiege« zum »zweiten Stock« (S. 53) spontan gefaßt wird, stellt Hofmannsthal Karikaturen dieses »souverainen Individuums« auf die Bühne. Im herrenlosen Haus des Bühlschen Selbst hat der Souverän jedoch abgedankt. Hans Karl ist nicht nur, wie Stani bemerkt, unfähig, nein zu sagen (vgl. S. 109), er kann vor allem sein Ja-Wort nicht geben. Eben in dieser Schwierigkeit aber liegt zugleich der Ansatz zur Lösung des Problems. Mit Nietzsche reflektiert Hofmannsthals Komödie auf die Exorbitanz des Versprechens, aber sie antwortet dieser Exorbitanz, indem sie, in prononciierter Wendung gegen Nietzsche, einen psychoanalytischen Ausweg wählt. Im Akt des Versprechens, des »für sich als Zukunft gut sagen«, liegt ein Übermaß, ein Zuviel, das nur durch ein spezifisches »Gedächtnis des Willens« gedeckt werden kann. Dieses Gedächtnis aber liegt jenseits der Verfügbarkeit des Bewußtseins. Es ist kein Vermögen des souveränen Individuums, sondern eine unbewußte Instanz, von dessen Leben das Ich nur »kärghche Nachrichten«³⁴ erhält. Nur dieses unbewußte Gedächtnis hat jenen »eigentlichen, tieferen Willen« (S. 130), den das Versprechen verlangt, nur es/Es kann folglich für den exorbitanten Akt eintreten. Nun teilt das Unbewußte sich bekanntlich unter anderem dadurch mit, daß es in die Rede interveniert und die Fehlleistung des Sich-Versprechens produziert. Auf diese Intervention setzt Hofmannsthals Komödie. Nicht, um es zu entwerten, sondern um ihm maximale Verbindlichkeit zu verleihen, bindet sie das Ja-Wort an die Fehlleistung. Nur wer sich verspricht, indem er sich verspricht, darf sich wahrhaft versprechen.

*

Einen negativen Beleg für diesen Satz³⁵ liefert der komische Held in Form der nicht abreißenenden Kette von Mißverständnissen und Konfu-

³⁴ Freud, Vorlesungen (Anm. 27), S. 284.

³⁵ Die folgenden Bemerkungen zur vieldiskutierten Sprachproblematik der Komödie beschränken sich auf die Entfaltung des Doppelsinns des Versprechens. Die eine Seite dieses Doppelsinns – das Versprechen als Fehlleistung – hat Bernhard Greiner (Die Rede des Unbewußten als Komödie: Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige«. In: Ders., Die Komödie.

sionen, die er im Zuge der Abwicklung des ihm im ersten Akt diktierten Programms anrichtet. Indem er dieses Programm übernimmt, gibt er gleich mehrfach sein Wort. Crescence verspricht er, bei Helene für Stani, Hechingen, bei Antoinette für ihn selbst (den Ehemann) zu werben. Hans Karl macht sich also zum Werkzeug und Boten fremder Wünsche, unter Absehung vom eigenen, unbewußten Begehren, das sich dennoch – oder vielmehr gerade deshalb – schon im ersten Akt im Raum seiner Rede artikuliert. Der Kammerfrau Agathe, die von Antoinette vorgeschickt wird, versichert er, daß »ihm nichts in der Welt ferner [liegt]« (S. 26) als eine Verlobung mit Helene. Eben weil das buchstäblich wahr ist, weil sein Wunsch, als ein verlegter, fernliegt, entrutscht ihm bereits im ersten Gespräch mit Crescence das Geständnis, daß ihre »bizarren Gedanken« über sein vermeintliches Interesse an Helene ihm »direkt Lust« (S. 16f.) machen, auf die Soirée zu gehen.

Im Rahmen des Lust-Spiels, als das das Stück sich damit nicht nur im Untertitel, sondern im Text selbst definiert, sind diese Versprecher psychoanalytisch motiviert. Nicht die »Sprache verspricht (sich)«, wie Paul de Man in Abwandlung Heideggers formuliert.³⁶ Vielmehr bildet das Versprechen im »Schwierigen« die Interferenz zweier Redeabsichten und psychischer Instanzen ab. Wie Freud erklärt, besteht die »unerläßliche Bedingung« der Fehlleistung darin, daß der Sprecher eine vorhandene Redeabsicht unterdrückt und zurückdrängt, und zwar durch und zugunsten einer anderen, »von ihm zugelassenen Intention«, an der die zurückgedrängte sich als Störung bemerkbar macht, indem sie das, was er sagen wollte, ersetzt oder entstellt.³⁷ Die Fehlleistung ist damit »Ausdruck eines konsequenten Programms«,³⁸ und eben in dieser Eigenschaft wird sie in die Spielanordnung von Hofmannsthals Komödie umgesetzt. Allerdings mit einer nicht unwichtigen Modifikation. Denn im Stück eröffnet erst die Fremdbestimmung des bewußten Selbst durch die Ab-

Tübingen 1992, S. 351–366) überzeugend analysiert. Die andere Seite – das Versprechen als Sprechakt und Ja-Wort – und damit die Logik des Doppelsinns wurde, wenn ich es richtig sehe, bislang noch nirgends ins Zentrum gestellt. Wohl auch deshalb blieb der bis in einzelne Formulierungen nachweisbare kritische Bezug auf Nietzsche unbemerkt.

³⁶ Paul de Man, *Allegories of Reading*. New Haven und London 1979, S. 22 (Dt. im Orig.).

³⁷ Freud, *Vorlesungen* (Anm. 27), S. 85.

³⁸ Ebd. S. 59.

sichten und Zwecke der *anderen* den Raum einer Rede, in der das Unbewußte als das Fremde im Selbst mitspricht. Diese Modifikation ermöglicht es, das psychoanalytische Sprachverständnis um eine mediale Reflexion zu erweitern. Das Unbewußte ist nämlich nicht die einzige Instanz, die entstellend in die Rede interveniert. Andere, hermeneutisch weniger zugängliche Störungen produziert Hans Karl auch in seiner Rolle als Kommunikationsmedium seiner Mitspieler. Denn ein Medium ist, wie Hofmannsthal seinen Protagonisten formulieren läßt, eine »indiskrete Maschine« (S. 47), die eine Eigenmacht entfaltet und irritierend in die Verbindung eingreift, die sie herstellt. Mehr als nur einen Vorgeschmack auf die Turbulenzen, die Hans Karl als Bote und Sprachrohr der anderen bei der Abwicklung seiner »Mission« (S. 20) erzeugen wird, bietet daher die hinreißende Szene seines Telefongesprächs mit Ado Hechingen. Nachdem er zunächst mehrfach betont hat, daß in diesem besonderen Fall anstelle seines Dieners er »selbst sprechen [werde]« und »selbst [...] am Apparat« (S. 51f.) sei, übernimmt im weiteren Verlauf der Apparat die Regie, um das sprechende Selbst auf die Funktion der bloßen Wiederholung der durch technisches Rauschen entstellten Wörter zu reduzieren, wobei nicht nur jedes Wort zur Phrase entwertet wird, sondern als wiederholtes seinerseits der medialen Störung unterliegt und also statt Klärung neue Mißverständnisse produziert: »Wie? Gestört? Ich habe gesagt: Es entspricht meiner Empfindung. Empfindung! Eine ganz gleichgültige Phrase! Keine Frage, eine Phrase! Ich habe eine gleichgültige Phrase gesagt! Welche? Es entspricht meiner Empfindung!« (S. 53)

*

In der Aussprache mit Antoinette in Szene II, 10 treibt die Komödie des Versprechens auf einen ersten Höhepunkt zu. Die Situation ist intrikat. Um ihr ihren Ehemann einzureden, muß Hans Karl Antoinette einen anderen ausreden, und dieser andere ist nicht, wie seine Schwester glaubt, Stani, sondern er selbst. Damit droht der Abschied zur Wiederholung des Anfangs zu werden, als Hans Karl sich Antoinette einredete, indem er ihr einen anderen potentiellen Liebhaber ausredete. Sein Plädoyer für den Ehemann Hechingen vermag Antoinette dann auch nicht zu überzeugen, und dies um so weniger, als die Grenzen zwischen Aus- und Einreden erneut verschwimmen. Während einerseits die ehemalige Geliebte im Abschied erneut »Charme« (S. 98) für ihn gewinnt, redet er sich

andererseits im Zuge seines Plädoyers für Hechingen in einen denkbar deplazierten Hymnus auf die Ehe hinein. Als die hellhörige Antoinette ihn mit der stummen Botschaft dieses Plädoyers konfrontiert – »Alles was du red'st, das heißt ja gar nichts anderes, als daß du heiraten willst, daß du demnächst die Helen heiraten wirst« (S. 87) –, antwortet er mit einem Dementi, das ihre Intuition nicht wirklich widerlegt und sich überdies durch den pathetisch gesteigerten Sprechakt, mit dem er es bekräftigt, selbst dementiert: »Aber ich denk' doch nicht an die Helen! Ich red' doch von dir. Ich schwör' dir, daß ich von dir red'.« (S. 88) Diesem ersten Schwur folgen zunächst weitere Schwüre und Ja-Worte, bis das Ergebnis der Aussprache in zwei Versprechen festgehalten wird, die sich als ein »halbes Versprechen« und ein Versprechen »für die erste Zeit« (S. 90) selbst zurücknehmen und folglich schon im Szenenwechsel als gebrochene figuriert werden.³⁹

Die Aussprache mit Antoinette ist eine komische Variation über das Thema des falschen Versprechens. Der Sprechakt kann um so unbekümmerter explizit und inflationär eingesetzt werden, als er von einer Instanz getragen wird, die nach der psychoanalytischen Logik des Stücks für ihn nicht eintreten kann. Das Versprechen auf Zeit, mit dem Hans Karl sich definitiv von Antoinette trennt, präfiguriert dabei im Modus der komischen Inversion das definitive Adieu, das die Verlobung mit Helene einleitet. »Ja, ich habe mit Ihnen zu reden« (S. 97), adressiert er Helene unvermittelt zu Beginn von Szene II, 14 und gibt damit zu verstehen, daß das seit dreizehn Szenen unterbrochene Gespräch für ihn stets weiterlief. Ebenso unvermittelt bringt er das Gespräch auf das Thema des Heiratens, um zunächst die Kandidaten Neuhoff und Stani in ein und demselben Zug vorzuschlagen und zurückzuziehen und schließlich sich selbst mit einer Wendung, die sich als Selbstausslöschung kaschiert, ins Spiel zu bringen:

³⁹ Auf die Zusage Antoinettes, es ihm zuliebe, und wenn er ihr hilft, mit dem Ehemann zu versuchen, antwortet Hans Karl: »Jetzt hat Sie mir ein halbes Versprechen gegeben.« Der anschließende Szenenwechsel zu II, 11 wird durch den Auftritt des Berühmten Mannes markiert. Ohne ihn zu bemerken, setzt Antoinette das Gespräch fort, indem sie Hans Karl auf die implizite Zusage festlegt, ihr zu helfen: »ANTOINETTE: Er hat mir was versprochen. HANS KARL: Für die erste Zeit.« (S. 90)

Alles an Ihnen ist besonders und schön. Ihnen kann ja gar nichts geschehen. Heiraten Sie wen immer, heiraten Sie den Neuhoff, nein den Neuhoff, wenn sich's vermeiden laßt, lieber nicht, aber den ersten besten frischen Menschen, einen Menschen wie meinen Neffen Stani, ja, wirklich Helene, heiraten Sie den Stani, er möchte so gern, und Ihnen kann ja gar nichts passieren.

[...]

Nehmen Sie nicht den Neuhoff, Helen, – eher einen Menschen wie den Stani, oder auch nicht den Stani, einen ganz andern, der ein braver, nobler Mensch ist – und ein Mann: das ist alles, was ich nicht bin. (99f.)

Der damit drohende Abschied wird durch die Erzählung von der Verschüttung und den Phantasien während der Genesung zwar aufgeschoben, aber noch nicht endgültig abgewendet. Erst indem auch die Körper in männlichen Tränen und weiblichen Beinahe-Ohnmachten sprechend werden und die Hände sich in der Besiegelung des Abschieds verfehlen, kann der »definitive Moment« (S. 103) des Adieus zur stummen und ausschließlich gestisch markierten Schwelle des Ja-Worts werden. Während Crescence nach der Szenenanweisung »zu Helene tritt, die totenblaß da steht«, erscheint Hans Karl »nochmals in der Tür [...], sieht herein, wie unschlüssig, und verschwindet gleich wieder« (S. 104) als er Crescence entdeckt, die durch ihre Fehlinterpretation der Situation die bedrohte komische Balance wiederherstellt. Helene ihrerseits antwortet dem, was sich in den Worten und Gebärden des Geliebten unbewußt artikuliert, indem sie sich entschließt, Hans Karl nachzulaufen. Dieses »Unmögliche« (S. 130) bleibt ihr erspart, da Hans Karl an der realsymbolischen »Ecke von der Freyung und der Herrengasse« (S. 140) gegen seine »Absicht« umdreht und zurückkehrt. Nicht erspart bleibt ihr, den konversationellen Grundton, den auch sie kultiviert, zugunsten jenes Sprechens zu transzendieren, das das Stück mit einem durch die Psychoanalyse zum terminus technicus gewordenen Ausdruck als »fixieren«⁴⁰ bezeichnet. Indem er in seiner Erzählung von Verschüttungstrauma »etwas Vergangenes zitiert« habe, habe er »einen großen Fehler gemacht«, erklärt der zunehmend unsichere Hans Karl, als Helene ihn derart zu »fixieren« beginnt, und er fährt unter diesem Druck fort:

⁴⁰ Das Motiv, das Crescence in I, 3 mit der Bemerkung einführt, sie habe früher geglaubt, daß Helene »die einzige Person auf der Welt sei«, die Hans Karl »fixieren könnt'« (S. 14), wird im folgenden mehrfach wieder aufgegriffen, nicht zuletzt von Helene selbst: »Wer sich einfallen ließe, Sie fixieren zu wollen, wäre schon verloren.« (S. 98)

Es hat mich höchst unangenehm berührt in der Erinnerung, sobald ich allein mit mir selbst war, daß ich in meinem Alter mich so wenig in der Hand hab' – und ich bin wiedergekommen, um Ihnen Ihre volle Freiheit, pardon, das Wort ist mir ganz ungeschickt über die Lippen gekommen – um Ihnen Ihre volle Unbefangenheit zurückzugeben. (S. 128f.)

Als ob er einem Kleistschen Lustspiel entsprungen wäre, weiß Hans Karl nicht, was er sagt, und sagt, was er nicht weiß. An das Ende seiner Passage aber gelangt er erst dadurch, daß er eine Antwort findet, die sich auf die unbewußte Instanz bezieht, von der aus er spricht und die in seiner Rede in Form jenes Sich-Versprechens mitspricht, durch das er sich wahrhaft verspricht.

Fraglich bleibt allerdings, ob damit schon jenes vielzitierte »Social« erreicht ist, das Hofmannsthal als Telos der Komödie bezeichnete.⁴¹ Und dies nicht nur, weil Hofmannsthals Begriff des Sozialen vage bleibt, sondern weil das Stück den »Wirklichkeitsgehalt«⁴² seines happy end einschränkt. Da das bizarre Paar nicht mehr mitspielt, muß die Verlobung als Spiel im Spiel inszeniert werden. Das heißt nicht allein, daß sie sich »als Komödie, im Als-ob einer komisch-stellvertretenden Geste«,⁴³ ereignet, sondern daß das Stück sein Paar sozial nicht verorten kann.

*

Neben der Definition der Komödie als »das erreichte Social« ist wohl kein Satz so oft im Zusammenhang mit dem »Schwierigen« angeführt worden wie das Wort des Novalis, auf das Hofmannsthal sich selber bezieht: »Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden.«⁴⁴ Doch auch dieser Satz verdeckt eher die Spezifik des Stücks als daß er sie erhellt. Zum einen war der Erste Weltkrieg kein »unglücklicher Krieg«. Er markierte eine epochale Zäsur, und dies nicht nur für die »unglücklichen« Verlierermächte, sondern in seiner Eigenschaft als erster industrialisierter Krieg, vor dessen beispielloser Entfesselung technischer Gewalt die Schlachten der Napoleonischen Kriege zu vor-modernen Gefechten schrumpfen. Zum anderen situiert Hofmannsthals

⁴¹ GW RA III, S. 611.

⁴² Greiner, Die Rede des Unbewußten (Anm. 35), S. 363.

⁴³ Ebd., 364.

⁴⁴ GW RA II, S. 138; vgl. auch Carl J. Burkhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal. In: Hugo v. Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Bern/München 1963, S. 136.

Komödie sich nicht einfach »nach« dem Krieg. Ihr Anspruch zielt höher: Sie will das Trauma des Krieges bearbeiten, indem sie eine Passage inszeniert, die einen Verschüttungstraumatiker – also ein prototypisches Opfer der neuen militär-technischen Gewalt – von seiner Fixierung an das traumatische »draußen« befreit und in den Raum des zivilen Nachkriegs-Alltags überführt. Im Zuge der komischen Ausgestaltung dieser Passage formuliert das Stück eine historische Diagnose und ein kulturelles Programm, die sich auf der Basis der bisherigen Analysen in drei Überlegungen zusammenfassen lassen.

Die erste gilt der einleitend angesprochenen Frage, warum Hofmannsthal die realpolitischen Folgen des schon 1917 als beendet vorausgesetzten Krieges nach 1918 ignoriert und also einen nicht mehr existenten Erbadel und ein nicht mehr existentes Herrenhaus in der Nachkriegszeit weiterbestehen läßt. Während Hofmannsthals Interpreten in diesen Anachronismen entweder eine Flucht in die Zeitenthobenheit eines »säkularisierten Mysterienspiels«⁴⁵ oder ein Scheinproblem⁴⁶ oder eine inszenierte Fehlleistung⁴⁷ sehen wollen, legen das Stück und seine Entstehungsgeschichte nahe, sie als Zeichen eines Konflikts zwischen Historie und Imagination zu lesen. Eben weil die *Phantasie* des Untergangs der Welt, die sie heraufbeschwört, zur ihrer Grundsubstanz gehört, konnte die Komödie die historische Entwicklung, die diese Phantasie 1918 *verwirklichte* und überholte, nicht in sich aufnehmen. Wie immer wieder betont wurde, ist das aristokratische Milieu, in dem das Stück sich ansiedelt, nicht nur in ein komisch-ironisches, sondern punktuell in ein gespenstisches Licht getaucht. Dieses Gespenstische aber ist wesentlich durch die Formel vom herrenlosen Haus motiviert, die auch und gerade das politische Herrenhaus der österreichischen Aristokratie aushöhlt. Es erscheint im Stück als ein Geisterhaus, aus dem das Leben längst ausgezogen ist. Die Herrschaft allerdings hat das nicht bemerkt, sondern spielt sich selbst weiter, als ob sie noch am Leben wäre. In den Entwürfen ist es Helene, die das ›Phantasmagorische‹ dieses Spiels diagnostiziert.⁴⁸

⁴⁵ Heinz Politzer, Die letzten Tage des Schwierigen. Hofmannsthal, Karl Kraus und Schnitzler. In: Merkur 28 (1974), S. 216.

⁴⁶ Vgl. Frühwald, Die sprechende Zahl (Anm. 14).

⁴⁷ Vgl. Greiner, Die Rede des Unbewußten (Anm. 35).

⁴⁸ In einem Entwurf zum zweiten Akt heißt es: »[Helene (gegen Schluss) Es macht nichts, dass Sie mir weh getan haben – wir sind hier alle zusammen eine Welt die nicht mehr existiert,

Im veröffentlichten Text wird die Diagnose dadurch ironisch gebrochen, daß Neuhoff sie in seinem Gespräch mit dem Berühmten Mann formuliert: »Alle diese Menschen, die Ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind alles nur mehr Schatten.« (S. 75) Die einzigen Figuren des Wiener Adels, die dem Spuk dieses schattenhaften Daseins nicht unterliegen, sind Helene und Hans Karl. Auch sie werden in ein eigentümliches Zwielflicht gerückt, doch ist dieses Licht nicht das unheimliche des Toten, das sich als Lebendiges aufführt, sondern das melancholische des Lebendigen, das den Tod vorwegnimmt, indem es alles Gegenwärtige in ein Vergangenes verwandelt.⁴⁹

Worin aber liegt die Zukunftsfähigkeit dieser Figuren, die als einzige der abendländische Soirée der Komödie entkommen? Was Helene betrifft, so antwortet das Stück, indem es eine weibliche Tugend der klassischen Geschlechterideologie, die Tugend des Zuhörenkönnens, zu einem aktiven Vermögen und einer analytischen Fähigkeit aufwertet.⁵⁰ Weil sie zuzuhören vermag, kann sie hören, was nicht ausgesprochen wurde und das Risiko auf sich nehmen, dem Nicht-Ausgesprochenen, aber Mit-Gesprochenen, durch das Hans Karl sich (ihr) verspricht, in den selbstpreisgebenden Gesten des Nachlaufens und Mantel-Abwerfens zu antworten. Interessanter und prekärer ist die Physiognomie des zukunfts-fähigen Mannes. Gewiß ist der schwierige Hans Karl auch ein Nachfolger der Hypochonder und melancholischen Clowns der Komödientradition. Aber diese traditionellen Züge werden in dem Stück durch

wir bewegen uns in einer Phantasmagorie – wir tun als ob wir noch am Leben wären –]« (S. 275).

⁴⁹ Im Zeichen dieser Melancholie steht nicht nur Hans Karls Erzählung von seiner Verschüttung, sondern auch seine Erinnerung an den Schloßsteich, aus dem er als Kind – in Vorwegnahme der traumatischen Erfahrung des Beinahe-Sterbens – halbtot herausgefischt wurde und von dem man in jedem Herbst das Wasser abließ, so daß auf seinem Grund »auf einmal erst sichtbar« wurde, was »alles schon längst irgendwo fertig dasteht.« (S. 372) Die korrespondierende Selbstcharakterisierung Helenes findet sich in II, 14: »Für mich ist ja der Moment gar nicht da, ich stehe da und sehe die Lampen dort brennen und in mir sehe ich sie schon ausgelöscht. Und ich spreche mit Ihnen, wir sind ganz allein in einem Zimmer, aber in mir ist das jetzt schon vorbei.« (S. 100)

⁵⁰ In der entscheidenden Szene II, 14 macht Helene das Hören und Zuhören selbst zum Thema (vgl. S. 101f.). In einem Entwurf zum dritten Akt sagt sie von sich selbst: »Ich bin von denen die zuzuhören verstehen. Ich kann eine menschliche Stimme hören« (S. 407). Zu Helene als »homo interpres« vgl. auch Ursula Renner, Nachwort. In: Hofmannsthal, Der Schwierige. Hg. von Ursula Renner. Stuttgart 1999, S. 193.

die traumatische Erfahrung des »draußen«, die sich in der Verschüttung verdichtet, in spezifischer Weise motiviert und überlagern sich mit den Symptomen, die zeitgenössisch das Bild des »männlichen Hysterikers« definierten. Die Provokation, die diesem Typus innewohnt, wird erst deutlich, wenn man ihn als Gegenfigur zu den anthropologischen Entwürfen der Avantgarde liest, etwa zu Ernst Jüngers Kriegstagebuch »In Stahlgewittern«, dessen erste Auflage im selben Jahr erschien wie der Vorabdruck der Komödie. Der Mythos des traumaresistenten Kriegers, der sich in Jüngers Aufzeichnungen zu formulieren beginnt, bot einen Ansatzpunkt, um die militärische und politische Niederlage in einen anthropologischen Etappensieg und die verlorene Materialschlacht in den Produktionsprozess jenes »Neuen Menschen« umzudeuten, der die Siege der Zukunft erringen sollte. Hofmannsthal gehört zu der Minderheitsfraktion deutschsprachiger Autoren, die gegenüber dieser zeittypischen Krieger-Phantasie immun blieb. Er antwortet ihr im »Schwierigen« mit einer nicht nur demonstrativ aristokratischen, sondern demonstrativ zivilen Imagination und geht dabei das Risiko eines komischen Helden ein, der sich zwar im Feld, wie das Stück zu betonen nicht versäumt, bravourös bewährte, dem es aber auf dem Ersatzschauplatz des Geschlechterkampfes auch nach Ansicht seines Bewunderers und Imitators Stani an der rechten kriegerischen Gesinnung mangelt:

wie Du jetzt bist begreif ich dass Du auf die Frauen verzichtest: Du fühlst dich alt – du spürst dass deine Chancen Zufallschancen waren – Du hast die Nostalgie der 40 Jahre – denn das Eigentliche macht Dir ja unbegreiflicher Weise keinen Spass, das *Siegen*. (S. 236)

So gründlich wie Stani sich im veröffentlichten Text im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Hans Karl und Antoinette irrt, so gründlich verkennt er in diesem Entwurf die Verführerqualitäten seines Onkels.⁵¹ Nur entspringen diese nicht dem Willen zum Sieg, sondern jener tradi-

⁵¹ Zu Hans Karl als Nachfolger der Verführer und Abenteurer aus Hofmannsthal früheren Texten vgl. Jürgen Rothenberg, »Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande«. Zum Aspekt des Komischen in Hugo von Hofmannsthal's Lustspiel »Der Schwierige«. In: HJbdSG 21 (1977), S. 393–417, hier S. 412ff. Daß der Konkurrent Neuhoff ursprünglich Neuhaus (= Casanova) heißen sollte (ebd., S. 413) verstärkt den Bezug. Ein Motiv der Umbenennung dürfte gewesen sein, die Semantik des »Hauses« exklusiv für Hans Karl zu reservieren.

tionell als weiblich codierten Fähigkeit, die Hans Carl am Clown Furlani fasziniert – der Fähigkeit, sich situativ und scheinbar absichtslos selbst verführen zu lassen. Keinesfalls also gibt das Stück in der Ausformulierung seiner zivilen Imagination die überlegene Attraktivität seines Protagonisten preis. Wohl aber versucht es, die rigiden Geschlechterrollen aufzubrechen⁵² und eine Erotik in Szene zu setzen, die sich jenseits des Willens zur Macht und der ebenso lächerlichen wie potentiell mörderischen Phantasie des »Zweikampfs« (S. 96) entfaltet, die zumal der hypermännliche preußische Baron Neuhoff kultiviert. Die Konsequenz, mit der das geschieht, zeigt sich vor allem im dritten Akt, in dem der Protagonist nach dem Urteil von Hofmannsthals Vertrauten Leopold von Andrian eine »klägliche Rolle«⁵³ spielt. Und in der Tat: nirgends sind die Mißverständnisse odioser, nirgends ist die Konfusion größer und nirgends ist Hans Karl weniger Herr der Lage als nach dem komplizierten Gespräch mit Helene, dessen glücklichen Ausgang er erst im dritten Anlauf mitzuteilen vermag: »Sie hat sich – ich hab’ mich – wir haben uns miteinander verlobt.« (S. 136) Doch diese vermeintliche Kläglichkeit ist nur die Außenseite eines utopischen Entwurfs, der gerade dadurch konsistent wird, daß in das herrenlose Haus des Protagonisten nach dessen Triumph eben nicht die alte Herrschaft, sondern die von Vinzenz bereits in der ersten Szene antizipierte »legitime Weibwirtschaft« (S. 9) einzieht.

Eine der Schwächen dieser schönen Utopie der kommunikativen De-Eskalation und geschlechtlichen Versöhnung liegt darin, daß sie die Gewalt der Erfahrungen unterschätzt, aus denen sie einen zivilen Ausweg sucht. Das »draußen«, die radikal diskontinuierliche Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs, bleibt im Stück eine Chiffre; und das Verschüttungstrauma wird durch eine doppelte, psychoanalytische und poetisch-mystische Reinterpretation seines spezifisch traumatischen Charakters entkleidet. Das kann im Rahmen einer komischen Handlung wohl nicht anders sein. Doch die Handlung innerhalb der Komödie ist ihrerseits eine Phantasie der Handlung, die die Komödie an sich selbst, als poetische Äußerung und Sprechakt zu sein beansprucht. Durch ihre eigenwillige Datierung simuliert sie, von jenem Ort aus zu sprechen oder

⁵² Vgl. Renner, Nachwort (Anm. 50), S. 192–198.

⁵³ An Leopold von Andrian, 21. Januar 1921, zit. nach SW XII, S. 501.

gesprochen zu sein, von dem aus der Verschüttungstraumatiker spricht. Sie spielt in der Entstehungszeit ihrer ersten beiden Akte, also im Herbst 1917, als die Niederlage und der Zerfall der Habsburger Monarchie schon besiegelt waren, der Krieg aber noch fort dauerte. Dieser Moment zwischen dem sicheren Untergang und seinem realen Vollzug wird im Stück als Moment des Erkenntnisbruchs, ja, der mystischen Offenbarung ausgezeichnet. Er entspricht strukturell jenem epiphanen Augenblick zwischen Granateinschlag und Bewusstseinsverlust, in dem Hans Karl in Gestalt seiner Vision einer Ehe mit Helene die in die Vergangenheit invertierte Wahrheit über sein Leben zufällt. Indem die Komödie gegen die Faktizität ihrer eigenen Datierung den Krieg als beendet voraussetzt, spricht sie jedoch zugleich von der Position des Geretteten und Heimgekehrten aus, der seinen Untergang überlebt hat und im Prozeß seiner komischen Kur erkennt, daß die geschaute Vergangenheit einen Index auf die Zukunft hat. Grammatisch gesehen entspricht dieser doppelten und paradoxen Position der Modus des zweiten Futurs, der Vergangenheitsform der Zukunft, aus der die Komödie das Versprechen einer Zukunft des Vergangenen gewinnt. Dieser Modus aber ist 1917 ein reines Phantasma und wird es noch ein Jahr bleiben. Den traumatischen Untergang des Habsburger Reichs, den das Stück gleichsam überspielt, indem es sich diesseits und jenseits ansiedelt, hat Hofmannsthal in der entscheidenden Phase der Entstehung des »Schwierigen« noch vor sich. Doch traumatische Erfahrungen lassen sich nicht vorwegnehmen und antizipatorisch bewältigen. Die Imagination der geglückten Passage wurde 1918 genau an jener Stelle unterbrochen, sistiert und fixiert, über den die Komödie sich hinwegzuheben sucht. Der Autor des »Schwierigen« ist in jener Zukunft des Vergangenen, die er vorzeitig freizusetzen versuchte, nie gelangt.

