

Die Liebe eines "Mannes ohne Eigenschaften": Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*

Bernhard GREINER

Universität Tübingen

Während seiner Arbeit am *Rosenkavalier* im Jahre 1909 notiert sich Hofmannsthal auch erste Ideen zu einer Komödie *Der Mann von fünfzig Jahren* und zu anderen Komödien, darunter dem *Schwierigen*. Beziehungskonstellation und zentrales Handlungsmuster des *Schwierigen* erscheinen als ein genaues Gegenbild zu denen des *Rosenkavaliers*. Die Oper zeigt zu Beginn ein ungleiches Paar, eine ältere Frau und einen jungen Liebhaber nach verbrachter Liebesnacht, die Marschallin und ihren jungen Vetter Octavian, den sie immer wieder mit "mein Bub" anredet. In den Kreis dieses Paares tritt eine junge Frau, Sophie, und was als die ‚natürlichere‘ Verbindung erscheint, wird am Ende der Komödie auch wirklich. Die beiden jungen Menschen finden zueinander und können auch ein Paar werden, da die Ältere den Geliebten freigibt. Im *Schwierigen* spricht Crescence, die Schwester des Helden, zu Beginn von ihrer Vision, dass die junge Helene die einzig mögliche Frau für ihren älteren Bruder sein könnte. Auch hier wird eine Verbindung, ‚älterer Mann und junge Frau‘ entworfen: Gegenüber Helene bezeichnet sich Hans Karl mit seinen 39 Jahren als ‚nahezu ein alter Mensch (D IV, 404)‘, Helene wiederum, so Crescence, sei "vor drei, vier Jahren [...] eine ganz junge Debitantin" gewesen (D IV, 338), so ist daher zur Handlungszeit der Komödie kaum älter als 21 Jahre. Auch in den Kreis dieses ungleichen Paares tritt ein jugendlicher Dritter als Konkurrent in der Liebe, Stani, der Sohn Crescences¹. Diese Konstellation erinnert stark an Goethes Erzählung *Der Mann von fünfzig Jahren*, wenn auch Hofmannsthals spärliche Notizen zu einer Komödie und später zu einer Erzählung mit diesem Titel in eine andere Richtung weisen. Wie im *Schwierigen* setzt Goethes Novelle damit ein, dass die Schwester dem Bruder eröffnet, ihre Tochter Hilarie, also auch hier die Nichte, sei ganz und gar in ihn verliebt, begehre nur ihn zum Mann, so dass die vorgesehene Verbindung seines Sohnes mit Hilarie nicht zustande

¹ Zitate aus dem *Schwierigen* werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd Schoeller, *Dramen IV*, Frankfurt/M., 1979 (Signle D IV).

kommen könne. Im *Schwierigen* ruft analog Crescence ihrem Bruder Hans Karl in Erinnerung, dass Helene "von ihrem fünfzehnten Lebensjahr an" in ihn verliebt gewesen sei "bis über die Ohren" (vgl. D IV, 338). Hier ist es ihr eigener Sohn Stani, der aus diesem Grunde von Erwartungen im Hinblick auf Helene Abstand nehmen musste. Hans Karl hält diesen Hinweisen entgegen, Helene könnte seine Tochter sein und auch hier, wie zwischen dem Major und Hilarie, werden verwandtschaftliche Bande zwischen dem ungleichen Paar angedeutet, wenn Hans Karl Helene "eine Art von Kusine" (D IV, 338) nennt. Octavian soll im *Rosenkavalier* für einen anderen Mann bei Sophie das Ritual des Brautwerbers vollziehen und verfällt dabei selbst in Liebe zu dieser Braut, analog soll Hans Karl bei Helene als Brautwerber für Stani agieren und redet sich dabei in ein Liebesgeständnis gegenüber der erwählten Braut des anderen hinein. Beide Male findet so eine Verschiebung von der Liebesbotschaft zum Überbringer der Botschaft statt. Solche Metonymie auf dem Felde des Begehrens ist ein literarisch ehrwürdiges Motiv, das schon, man denke an *Tristan und Isolde*, zum Ausgangspunkt höchstgestimmter Liebesreligion gewählt worden ist.

Die Beziehungskonstellation "älterer Mann – junge Frau – jugendlicher Werber um die Frau" erinnert aber auch an ein zentrales Handlungsmuster der *Commedia dell'arte*, bei dem der Vereinigung des jugendlichen Liebespares, der Innamorati, ein älterer Mann (Dottore oder Pantalone) im Wege steht, der auf anderen Wegen als denen der Liebe dazu gelangt ist, Ansprüche auf die junge Frau zu erheben. In der *Commedia dell'arte* siegt, nach Überwinden vieler Hindernisse, das jugendliche Paar; die Alten, Vertreter des Bürgertums, werden gefoppt, in jedem Fall in Schranken verwiesen, was eben das Anliegen der *Commedia dell'arte* ist, als Verbindung von Volk und Adel gegen das immer mehr Macht gewinnende Bürgertum. Die beiden Komödien Hofmannsthal sind in einer anderen sozialen Welt situiert, in der Adelsgesellschaft des Rokoko die eine, in einer faktisch untergegangenen, im Stück gleichwohl noch lebendigen Adelsgesellschaft der Habsburger Monarchie die andere, beide Kunstwelten, und so erfolgt die Lösung des Handlungskonflikts auch anders als in der *Commedia dell'arte*. Im *Rosenkavalier* findet das jugendliche Paar zusammen, ermöglicht durch die Entsagung der älteren Frau (eine analoge Lösung wird in Goethes Novelle *Der Mann von fünfzig Jahren* angedeutet), im *Schwierigen* macht der ältere Mann sein Glück, bleibt dem jugendlichen Liebhaber nur, in "Abnegation" und "Selbstüberwindung" "tenue" (D IV, 438) zu beweisen. Das Paar, das im *Schwierigen* zuletzt zu einander findet, wird vom Verlierer in mehr humoristisch als maliziös gemeintem Sinn als "bizarr" (D IV, 439) bezeichnet. Dass die Verbindung nicht als mesalliance vor Augen tritt, obwohl die Konstellation "älterer Mann – junge Frau" zur Komisierung einlädt, gründet in der Besonderheit dieser beiden Figuren wie in der Auffassung von Liebe, die sie entwerfen und verwirklichen.

Im ersten Gespräch mit Helene beschreibt Hans Karl sich, vom Clown Furlani redend, als "Mann ohne Absicht", was auch einmal als Titel des

Stücks geplant war (vgl. D IV, 564), und Helene stimmt in seinem Preis der Absichtslosen ein (vgl. D IV, 379f.). Das scheint zuerst auf eine abstrakte Verweigerung gegenüber der Welt ubiquitärer Berechnungen, zielbewussten Denkens und zupackenden Handelns, mithin der Welt der instrumentellen Vernunft hinauszulaufen, womit eine lange Tradition der Kritik der Strukturen bürgerlicher Wirklichkeit fortgesetzt wird, die Person-Sein verhindern. Goethe und Schiller formulierten diese Kritik im Namen des Bildungsideals. Der Bürger, so argumentiert Wilhelm Meister, dürfe "nicht fragen: was bist du? sondern nur: was hast du? Welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen?"² Leicht wird allerdings die abstrakte Verweigerung gegenüber der Welt der Absichten von dieser eingeholt, wie dies Friedrich Schlegel spielerisch in seinem Roman *Lucinde* herausstellt, der eine neue Philosophie der Liebe gleichfalls in einer Welt jenseits der der Absichten stuiert:

Absichten haben, nach Absichten handeln, und Absichten mit Absichten zu neuer Absicht künstlich verweben; diese Unart ist so tief in die natürliche Natur des göttlichen Menschen eingewurzelt, daß er sich's nun ordentlich vorsetzen und zur Absicht machen muß, wenn er sich einmal ohne alle Absicht, auf dem inneren Strom ewig fließender Bilder und Gefühle frei bewegen will.³

Hans Karl verweigert sich aber nicht nur der Welt der Berechnungen, sondern er deutet sie dabei auch um, zeigt als ihr wahres Wesen den Zufall auf ("Alles was geschieht, das macht der Zufall. Es ist nicht zum Ausdenken, wie zufällig wir alle sind" [D IV, 393]). Denn die Absichten nivellieren einander,⁴ das Definitive ist immer zugleich das Bedingte, das eingelassen ist in einen Kosmos von Bedingtheiten, deren Wechselwirkung unabhängig vom Handeln des einzelnen Subjekts abläuft, so dass das Selbstbild der Absichtsvollen – Stanis Glaube, "immer die Führung in der Hand" zu behalten (D IV, 369f.), Neuhoffs Aufzichten seines Willens "in einer willenlosen Welt" (D IV, 399) – sich als komisches Missverhältnis von Anspruch und Ergebnis erweist. Musil hat das Verschwinden des Subjekts in einer Welt der Berechnungen, die nach ihrer eigenen Logik zusammenwirken – d. i. die fortschreitende Objektivierung aller Lebensbereiche des äußeren Daseins wie des Innenlebens des Menschen – als Entstehen einer "Welt von Eigenschaften ohne Mann" beschrieben:

2 Johann Wolfgang GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u.a., I. Abt., Bd. 9, Frankfurt/VM., 1992, S. 658.

3 Friedrich SCHLEGEL, *Lucinde*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 5, hg. von Hans Eichner, München u.a., 1962, S. 81.

4 Das hat Hofmannsthal in seinem Essay *Die Ironie der Dinge*, den er 1921, d.h. in der Zeit der Buchveröffentlichung des *Schwierigen* verfasst hat, herausgestellt. Er zitiert dort das Novalis-Wort "Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden" (Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Die Ironie der Dinge*, in: Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd SCHÖLLER, *Reden und Aufsätze II*, Frankfurt/VM., 1979, S. 138). Gemeint ist damit eine Zeit, in der alle Werte hinfällig werden, jede Position durch eine andere ironisiert wird. Die Komödie soll gegenüber solch einer Welt frei machen.

[...] von Erlebnissen ohne den, der sie erlebt, und es sieht beinahe aus, als ob im Idealfall der Mensch überhaupt nichts mehr privat erleben werde und die freundliche Schwere der persönlichen Verantwortung sich in ein Formelsystem von möglichen Bedeutungen auflösen solle.⁵

Hans Karls absichtsloses Gebaren, das den Absichtsvollen als "Selbstsicherheit der unbegrenzter Trivialität" erscheinen muss (vgl. D IV, 385) und Ulrichs eigenschaftsloses Gebaren, das der Jugendfreund Walter auf die Formel bringt, er (Ulrich) "tut mit der größten Energie immer nur das, was er nicht für notwendig hält",⁶ scheinen nur reaktiv zu sein, womit alles, was als Gegenposition ergriffen wird, von der Welt der Absichten und Berechnungen abhängig bleibt. Gegen die Zufallswelt errichtet Hans Karl den "bizarren Begriff" einer "höheren Notwendigkeit", für die auf dem Feld der Liebe dann die Ehe steht (D IV, 356, 393), gegen die Eigenschaftswelt ohne Mann beharrt Ulrich auf Person-Sein als dem Feld sinnstiftender Orientierung jenseits aller Bestimmungen und Festlegungen. Um der Abhängigkeit solcher Gegenpositionen von dem, wogegen sie sich absetzen, zu entkommen, lässt Musil seinen Helden einen radikalen Aufbruch zu Neuem, zum "anderen Zustand" unternehmen. In deutlichem Unterschied hierzu lässt Hofmannsthal seinen Helden einen kommunikativeren Weg einschlagen, ganz wörtlich eine Strategie der Rede, der Rede als "Fehlleistung".⁷ Um sich gewissermaßen beim eigenen Schopf aus dem "Sumpf" der Zufallswelt herauszuziehen, habe der Mensch, so Hans Karl, in der Ehe „das Institut gefunden, das aus dem Zufälligen und Unreinen das Notwendige, das Bleibende und das Gültige macht“ (D IV, 393, Hervorhebung von mir). Das Notwendige aus dem Zufälligen zu entwickeln, das scheint auf dialektische Vermittlung zu verweisen, was für Hans Karls Verhalten aber nicht zutrifft. Wie der Clown Furlani geht Hans Karl "immer auf die Absicht der andern ein" (D IV, 379), bis er vollständig mit deren Absichten beladen dasteht. Aus dieser Willfährigkeit entstehen die Konfusionen, die die Absichten der anderen zuschanden werden lassen. Hans Karl lässt die Berechnungen der anderen in sich eindringen, aber nicht so, dass er sich der Eigenschaftswelt ohne Mann resp. der Welt der Berechnungen als reiner Zufallswelt, aus der das ganz Eigene einer Person verschwunden ist, überließe. Solches Person-Sein wird vielmehr immer noch angesetzt: Helene spricht vom "eigenen Selbst", vom "eigentlichen tieferen Willen" Hans Karls (D IV, 428). Die Willfährigkeit gegenüber den Absichten der anderen drängt dieses "eigene Selbst" wohl zurück, ruft es aber zugleich auch auf, so dass es sich, im Verfolgen der Absichten der anderen Ausdruck verschafft als Ver-Sprechen, im Raum der Handlungen als Fehlleistung. Hofmannsthal zeigt sich hier als aufmerksamer Leser Freuds, der dessen Theorie des Unbewussten als Sprachtheorie, sowie der Fehlleistung als

Gegeneinanderwirken zweier Intentionen erfasst hat und produktiv zu machen versteht:

[...] die Unterdrückung der vorhandenen Absicht, etwas zu sagen, [ist] die unerlässliche Bedingung dafür, daß ein Versprechen zustandekommt. [...] Wir wissen [...] daß sie [d.h. die Fehlleistung] durch die Interferenz von zwei verschiedenen Intentionen entstehen, [...] außerdem noch, daß die eine dieser Intentionen eine gewisse Zurückdrängung von der Ausführung erfahren haben muß, um sich durch die Störung der andern äußern zu können. Sie muß selbst erst gestört worden sein, ehe sie zur störenden werden kann.⁸

Die sensible Antoinette erkennt schnell in Hans Karls Bemühen, ihre Ehe zu retten, die Fehlleistung:

Alles was du redst, das heißt ja gar nichts anderes, als daß du heiraten willst, daß du demnachst die Helenen heiraten wirst. (D IV, 395)

Hans Karl, der nicht nein sagen kann, wird komisch durch seine Fehlleistungen. "Ich komm leicht von meiner Linie ab, das muß ich schon gestehen" (D IV, 398), weiß er gegenüber Crescence. Als eine Fehlleistung – wahr sprechend im Versprechen – gibt er auch seine Liebeserklärung. Was Abschied von Helene sein soll und Brautwerbung für einen andern, artikuliert sich als Geständnis, das ihn mit Helene vereint. Womit aber gewinnt er sie? Es scheint sich die Konstellation zu wiederholen, in der er der Geliebte Antoinettes geworden war. Dieser einen Unwürdigen ausredend, hatte er sich selbst, wieder eine Metonymie, in Antoinettes Liebe hineingeredet – "Er kann mir ja alles einreden", weiß Antoinette (D IV, 397). Das Gespräch mit Helene ist hiervon jedoch grundlegend verschieden. Denn im Zentrum stehen hier nicht gegenwärtige Verhältnisse, Hans Karl spricht vielmehr von dem Augenblick seines Verschüttetseins, da er also der Gegenwart abgestorben war und die Vision, von der er berichtet, hat sein "ganzes Leben" als Vergangenheit, nicht als Gegenwart betroffen:

[...] und in diesem Stück Leben, da waren Sie meine Frau. [...] Nicht meine zukünftige Frau. Das ist das Sonderbare. Meine Frau ganz einfach. Als ein fait accompli. Das Ganze hat eher was Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges. (D IV, 406)

Versteht man dieses Liebesgeständnis als Fehlleistung – ein Adieu sollte gesagt, nicht das Bild einer gemeinsamen Ehe beschworen werden –, so spricht in der "fälschen" Wendung, die Hans Karl dem Gespräch gibt, sein Unbewusstes. Aber neben diesem spricht noch ein weiterer "Anderer" in dieser Szene, auf den zu hören sich lohnt, gerade wenn die Vorstellung von Liebe, die diese Komödie entwirft, zur Debatte steht. Es ist die Stimme Goethes aus dem ersten Weimarer Jahr, der am 14. April 1776 das Gedicht *Warum gabst du uns die Tiefen Blicke* an Charlotte von Stein sendet. Auffallend ist nicht nur der Gleichklang der Vision einer Ehe als Vergangenheit –

⁵ Robert MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften, Erstes und zweites Buch*, hg. von Adolf Frisé, Reinbeck, 1987, S. 150.

⁶ MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 115.

⁷ Im Sinne FREUDs: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, erstmals erschienen 1901.

⁸ Sigmund FREUD, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: Sigmund FREUD, *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 1, Frankfurt/M., 1969, S. 85.

„Ach du warst in abgelebten Zeiten/Meine Schwester oder meine Frau“⁹ (Z 27/28) –, sondern auch die Abgrenzung der hier entworfenen Liebe zu der der anderen Menschen. Diese, so das sprechende Ich in Goethes Gedicht, lieben, ohne den Andern zu verstehen (Z 17), sehen in dem Andern, was er nie war (Z 18) und erlangen so ein „wechselseitiges Glück“ (Z 16), das sich „leeren Träumen“ und „eiteln Ahndungen“ verdankt. In der Komödie entsprechen dem all die Projektionen, die die Figuren um Hans Karl wechselseitig aufeinander richten und dem sie ihr „Glück?“ anvertrauen:

Glücklich, den ein leerer Traum beschätigt!

Glücklich dem die Ahndung eitel war!

Jede Gegenwart und jeder Blick bekräftigt

Traum und Ahndung leider uns noch mehr. (Z 21-24)

Das Verhältnis, das das sprechende Ich des Gedichts zum geliebten Du formuliert, scheint sprachlich der illusionären Beziehung der Andern nahe und ist doch genau entgegengesetzt. Auch hier ist von „Traum und Ahndung“ die Rede, aber diese werden durch gegenwärtige Erfahrung nicht ständig bedroht, sondern nur immer tiefer als substantiell wahr und gültig bekräftigt. Leitender Begriff des Gedichts ist das Glück und eben dieses ist auch der Perspektivpunkt von Hans Karls Rede. Durch seine Vision habe sich ihm, so erklärt er Helene, „ganz eingepägt werden sollen, wie das Glück aussieht, das ich mir verscherzt habe“ (D IV, 407). In Goethes Gedicht wird Glücklich-Sein zuerst denen zugesprochen, die auf der Grundlage wechselseitiger wahrhafter Bilder lieben. Dann malt das sprechende Ich jenes Glück aus, das es vor dem jetzigen Leben in der schwesterlichen oder ehelichen Gemeinschaft mit dem geliebten Du erfahren hat, um daraufhin auch für die Jetztzeit zu einer anderen Vorstellung von Glück zu gelangen, als eines, das nicht in illusionären Einbildungen gründet, sondern im Anerkennen der Besonderheit dieses Ichs und Dus und der Form ihrer erkennenden statt wahnhaften Liebe, die ihnen auferlegt ist zu ihrer Qual, also wohl ohne Chance der Erfüllung. Solches Hereinholen des Glücks der Liebe in die Gegenwart, sei es auch negativ, als Qual, die bejaht wird, leistet Hans Karl nicht. Er spricht vom Glück nur als verscherztem. Die anamnetische Vision eines stattgehabten Lebens mit Helene als Frau benennt Hans Karl nur. Gesteht man zu, dass diese Vision jene des Goethe-Gedichts aufruft, gewinnt die Vorstellung der Liebe des jeweiligen Paares durch den Vergleich weitere Kontur. Der Liebesbezug wird in Goethes Gedicht ganz vom männlichen Ich her entworfen: Die Geliebte könne ihn in einem Blicke lesen, während er für andere kaum zu lesen sei und wohl auch für ihn selbst nicht („Kommet mich mit Einem Blicke lesen / Den so schwer ein sterblich Aug durchdringt“ [Z 31/32]). Analog wird schon in den ersten Szenen der Komödie betont, dass Hans Karl

⁹ Das Gedicht wird nach folgender Ausgabe zitiert: Johann Wolfgang GOETHE, *Gedichte 1756-1799*, in: Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u.a., I. Abt., Bd. 1, Frankfurt/M., 1987, S. 229-231. Zitate aus diesem Gedicht werden nachfolgend im Text durch Angabe der Zeilen nachgewiesen.

nicht zu fixieren sei (z.B. D IV, 338), wie dieser selbst dann auch beteuert, dass er sich nicht verstehe (vgl. D IV, 404), während Helene ihm eröffnet, dass sie ihm sagen werde, was ihn von ihr fort und dann wieder zu ihr zurück getrieben habe. Weiter stellt das Ich des Gedichts heraus, dass die Frau den „Wilden ihren Lauf“ des Mannes zu richten vermöge, ihn zu mäßigen und auch aufzurichten wisse: ein durchaus klischeehaftes Bild der Frau als das wahre Wesen des Mannes erkennend und ihm, hierauf bezogen, Halt und Orientierung gebend. Ist dieses Bild der Liebe wenig originell, so ist doch der Horizont hervorzuheben, in den es gerückt wird. Mit der Anspielung auf Anamnesis, der Erinnerung der Seele an Ideen, die sie in einem früheren Dasein (bei Platon: vor der Verbindung mit dem Körper) gekannt hat und mit der Deutung der Vision der Liebesgemeinschaft als „alter Wahrheit“ –

Und von allem dem schwebt ein Erinnern

Nur noch um das ungewisse Herz

Fühlt die alte Wahrheit ewig gleich im Innern (Z 45-47)

– wird diese Liebe als Idee ausgewiesen, deren Gehalt dann also so umfassend zu nehmen ist, wie der Eros in Platons *Symposion* bestimmt wird. Ganz im Sinne Platons erscheint im Gedicht den Liebenden von der Welt der Ideen her die Erfahrungswirklichkeit der Gegenwart als Schatten („Dämmernnd ist um uns der hellste Tag“ [Z 50]), aber sie bejahen diese Gegenwart als die einzige Wirklichkeit, die sie dem Urbild, der Idee ihrer Liebe zu geben vermögen.

Mit dem Auftreten von Goethes Gedicht rückt die Komödie die Vorstellung von Liebe, die ihr Protagonist entwirft und dem das geliebte Du durch seine Antwort Wirklichkeit gibt, in den Horizont der Liebesphilosophie Platons. Das sprechende Ich des Goethe-Gedichts bekennt als das Anliegen seiner Rede, das „wahre Verhältnis“ zwischen sich und dem geliebten Du „auszuspähen“ (Z 8). Dieses Anliegen kann durchaus auch Hans Karl als *Movens* unterstellt werden, das in seinem „verkehrten“ Adieu-Segen wirksam wird. Das Liebes-Glück, das im Gedicht wie in der Komödie „ausgespät“ wird, ist in eigenartig widersprüchlicher Weise zeitlich situiert. Es ist als Vergangenheit in der Zeit, zugleich ist diese Vergangenheit jedoch eine gewisse Zeit, die *nie* war. So entsteht eine zeitliche Offenheit, die erlaubt, nach dieser Liebe in der Gegenwart zu fragen. Das Gedicht erkennt ihr eine Gegenwart zu, einerseits als Schattenwelt, andererseits als Qual, die nichts anderes als der Abstand zum visionär erfahrenen Urbild dieser Liebe ist. In Hofmannsthal's Komödie ordnet der Mann die Vision des Liebesglücks allein der Vergangenheit zu, als das unwiderruflich verscherzte Glück. Dem stellt sich dann jedoch eine Aktion des angesprochenen geliebten Du entgegen, für die in Goethes Gedicht kein Raum ist. Die Komödie zeigt hier eine subtile Einsicht in die fundamentale Beschränktheit des Liebesentwurfs, den das Gedicht Goethes gibt und sie hat ihr Unerhörtes – Helene wird es „Unmöglichkeit“ und „Enormität“ nennen (vgl. D IV, 428/29) – in der Handlung, die diese Beschränkung überwindet. Denn die Gegenhandlung Helenes, dass sie als Antwort auf Hans

Karls Ehe-Vision "ihren Teil" von dieser einfordert (D IV, 429), geschieht nicht unvermittelt.

Auch für ein Gedicht wie Goethes *Warum gabst du uns die Tiefen Blicke*, das die Liebe des Paares zuletzt in den platonischen Mythos des Eros einrückt, gilt, womit Hans Karl seine Liebes-Vision einleitet, dass es auf einer "indefizienten Selbstüberschätzung" des Sprechenden basiert (vgl. D IV, 403). Denn das sprechende Ich ergreift hier Besitz vom Du, es definiert die Liebe, die Gemeinschaft der Liebenden, lässt dem Du keinen Raum autochthonen Handelns. Entsprechend bittet Goethe Charlotte von Stein zwei Tage nach Zusendung des Gedichts (Brief vom 16.4.1776), sie möge dieses abschreiben, also in ihre Handschrift übertragen, seine Rede so zu der ihrigen machen, und ihm das so anverwandelte Gedicht dann wieder zurückzuschicken.¹⁰ Das Du kann auf solche Liebes-Rede nur re-agieren, alle seine Handlungen sind vor-gebildet in der definierenden Rede des Ichs. Analoges gilt für Friedrich Schlegels Roman *Lucinde*, auf den die Komödie gleichfalls deutlich anspielt, etwa in der schon genannten Absichtslosigkeit seines Helden, der im Roman entspricht, dass Julius sich als Absichtsloser darstellt und von den Menschen seiner Umwelt distanziert, die Absichten nachtragen oder im Ungeschick-Sein des Helden der Komödie, das Friedrich Schlegels Roman programmatisch mit dem Untertitel *Bekanntnisse eines Ungeschickten* herausstellt. Die Philosophie der Liebe, die der Roman entwickelt, dass durch ihre Liebe beide Liebende, aber ein jeder für sich, nicht additiv, "die volle ganze Menschheit" gewinnen,¹¹ scheint dem geliebten Du Autonomie zuzubilligen, aber auch hier ist es stets Julius, der diese Liebe definiert. Der geplante zweite Teil des Romans, der die Liebe zwischen Julius und Lucinde aus der Perspektive der Frau hätte entwerfen sollen, ist bekanntlich über Ansätze nicht hinausgeelangt. Der Handlungssinn also dieser Liebesreden, des Goethesschen Gedichts wie des romantischen Romans, ist überaus präventiv gegenüber dem geliebten Du, ergreift von ihm Besitz, bindet es in die entworfenene Gemeinschaft und so formuliert auch Hans Karl mit seiner Liebes-Vision einen Abschied von Helene, der diese unauf löslich an ihn bindet. Aber Hofmannsthal lässt seinen Helden die "indefiziente Selbstüberschätzung" in allem Reden nicht nur anprangern, sondern deren auch eingedenk sein. Und hierin unterscheidet sich der Protagonist seiner Komödie deutlich vom Sprechenden Ich des Goethe-Gedichts wie des Romans Friedrich Schlegels. Denn Hans Karl nimmt sich aus seiner Vision der Liebesgemeinschaft mit Helene zurück, ganz wörtlich, die geschaut Ehe wird ihm im Fortgang seiner Rede zur Vision nur noch der Ehe Helenes. Seine Rückkehr in das Haus Helenes, nachdem sein Liebesgeständnis ihn die Flucht hatte ergreifen lassen, begründet Hans Karl in

¹⁰ Johann Wolfgang GOETHE, *Das erste Weimarer Jahrzehnt (1775-1786)*, in: Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke. Tagebücher und Briefe*, II. Abt., Bd. 2, Frankfurt/M., 1997, S. 33.

¹¹ Friedrich SCHLEGEL, *Lucinde*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 5, hg. von Hans Eichner, München u. a., 1962, S. 10.

gleichem Sinn: seine Liebes-Rede habe Helene unfrei gemacht und er sei gekommen, ihr ihre Freiheit, was er dann zu "Unbefangenheit" abmildert, wiederzugeben. Dies erst gibt Helene die Möglichkeit einer Handlung, die die ihre ist, nicht nur Reaktion auf die – anmaßende – Vision des männlichen Ich, wenn sie nun fordert, ihren Teil an dieser Vision haben zu wollen, d. h. mit ihrer Wirklichkeit, *ihrem* Jetzt wie *ihrer* Zukunft, in die Vision des Mannes einzutreten. Erst hier wird die bis dahin definierende, monologische Liebesrede Hans Karls dialogisch, wird auf der Handlungsebene die Dialogizität des hier gegebenen Liebeswurfs eingelöst, insofern zusätzlich zur Stimme des Sprechenden auf andere miterklingende Stimmen aufmerksam zu machen war. Solche Dialogizität als Perspektivpunkt sowohl der vorgestellten Welt wie der diskursiven Ordnung des Textes, ist das "Soziale" im Sinne der vielzitierten Notiz Hofmannsthal's in *Ad me ipsum*: das "erreichte Soziale: die Komödien".¹²

Die Dialogizität, die die Komödie für ihren Entwurf von Liebe stark macht, zielt nicht auf Erreichen eines Gleichklangs, obwohl Formulierungen Hans Karls *prima vista* dies nahelegen, etwa:

Ich hab da auf einmal ausdenken können, was das ist: ein Mensch. Und wie das sein muß: zwei Menschen, die ihr Leben aufeinanderlegen und werden wie ein Mensch. (D IV, 407)

Denn wenn Hans Karl dies als seine Liebes-Vision erläutert, ist er schon dabei, sich aus ihr – im Hinblick auf das geliebte Du – zurückzunehmen. Das Dialogische des Liebesbezugs, i. S. der Bachtinischen "Dialogizität des Wortes", wird als ein Entsprechungsverhältnis, wie es das Ästhetische es zu leisten vermag, angedeutet. Hans Karl stellt zu Beginn seiner Liebesrede die Schönheit Helenes heraus – "Alles an Ihnen ist besonders und schön" (D IV, 404) –, was als konventionelles Kompliment genommen werden kann, aber auch, ist man dessen eingedenk, dass Liebesvorstellungen Goethes wie der Romantik aufgerufen werden, das Schönheitsdenken der Kunstperiode zitiert werden kann, nach der zum Schönen gehört, dass es jede begriffliche Festlegung übersteigt. Hans Karl stellt diesem Schönen seine Vision von Liebe als platonischer Idee gegenüber, die – als Idee – jede denkbare Konkretion übertrifft. Das bekräftigt Helene, wenn sie betont, Hans Karl werde nur bei der Frau bleiben, von der er nicht etwas Bestimmtes begehrte, sondern die ihn zu zwingen vermöchte, dass er "von ihr immer mehr und mehr begehrte!" (D IV, 430). So kann das Dialogische in dieser Liebe als reziproke Entschleunigung zweier jede Begrenzung übersteigender Bewegungen verstanden werden: des Schönen, das jede Festlegung auf einen Begriff transzendiert und der Idee, die jede Festlegung in einer Anschauung d. h. Konkretion übersteigt. Das entrickt diesen Entwurf von Liebe allerdings der Jetztzeit, verweist ihn auf den ästhetischen Diskurs der Kunstperiode. Dem hält die Komödie jedoch

¹² Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Ad me ipsum*, in: Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd SCHÖLLER, *Reden und Aufsätze III*, Frankfurt/M., 1980, S. 611.

ihre zeitliche Situierung des gesamten Spiels und damit auch des hierin gegebenen Liebesentwurfs entgegen.

Das "bizarre" Paar, das sich verlobt hat, entzieht sich seiner gesellschaftlichen Umwelt, so dass das Ritual des Verlobungskusses, wie bekannt, zuletzt nur durch Stellvertreter vollzogen wird.¹³ Das Paar ist in den Stellvertretern gegenwärtig und nicht gegenwärtig, die Liebe, zu der es gefunden hat, ist darum aber nicht außerhalb der Zeit. Sie wird vielmehr als Antwort auf konkrete zeitgenössische Erfahrungen – des ersten Weltkrieges, Hans Karls traumatischer Erfahrung des Verschnittetseins – eingeführt. Die zeitliche Situierung erweist sich dann jedoch als widersprüchlich. Das Spiel und mit ihm sein Liebesentwurf ist in der Zeit und zugleich zeitlich entrickt. Das Stück zeigt bekanntlich eine eigenartige Unstimmigkeit hinsichtlich des historischen Zeitpunktes, an dem es spielt.¹⁴ Nach Angaben, die im Stück gegeben werden, ist die Zeit der Handlung 1917 (Stani: "Das [war] vor zwei Jahren, im zweiten Kriegsjahr" [D IV, 352]). Auf den ersten Weltkrieg als Erfahrung und Herausforderung zur Neubesinnung wird wesentlich Bezug genommen. Das Stück spielt 1917, suggeriert aber, dass in diesem Jahr der erste Weltkrieg schon zu Ende gewesen sei. Hofmannsthal schrieb die beiden ersten Akte des Stücks 1917, vollendete die Komödie jedoch erst 1920/21, ließ dann aber den Anachronismus bestehen, wonach der Krieg 1917 zu Ende gewesen sei. Weiter lässt Hofmannsthal für die Zeit nach dem Krieg politischen Einfluss des Adels (durch ein Oberhaus) und damit indirekt auch die Monarchie weiter bestehen, während es den Zuschauer in Österreich und Deutschland der Zwanziger Jahre bewusst war, dass nach dem Krieg die Habsburger Monarchie zusammengebrochen und der Adel abgeschafft worden waren. Es gab im Nachkriegsösterreich, das das Stück als Zeit und Raum seiner Handlung anzeigt, keine Grafen mehr und kein Herrenhaus, in dem man durch Geburt hätte Mitglied sein und Reden hätte halten können. Es ist ein gespenstischer, gar nicht mehr existierender Wiener Stadtadel, repräsentiert im "Grafen" Hans Karl Bihl (das Personenverzeichnis gibt, politisch korrekt, keine Adelsitel, die Figuren im Stück verwenden sie aber), der Orientierung an "höherer Notwendigkeit" gegen eine Welt der wechselseitigen Relativierung aller Werte vertritt. Der von außen gekommene unsympathische deutsche Willensmensch Neuhoff sieht dies deutlich:

Alle diese Menschen, die Ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind ja alles nur mehr Schatten. Niemand, der sich in diesen Salons bewegt, gehört zu der wirklichen Welt, in der die geistigen Krisen des Jahrhunderts sich entscheiden. (384 f.)

¹³ Zum Ritual als Antwort auf traumatische Erfahrung (im Falle des Protagonisten der Komödie wäre die Erfahrung des Verschnittetseins anzuführen): Bernhard NEUHOFF, "Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hofmannsthal", in: *Hofmannsthal-Lekturbuch* 10 (2007), S. 183-211.

¹⁴ Hierzu: Wolfgang FRÜHWALD, "Die sprechende Zahl. Datensymbolismus in Hofmannsthal's Lustspiel *Der Schwierige*", in: JDSG 22 (1978), S. 572-588. Martin STERN, "Wann entstand und spielt *Der Schwierige*?", in: JDSG 23 (1979), S. 350-365.

Die Diagnose trifft zu, das Stück gibt ihr aber mit dem platonischen Liebesgedanken in seinem Zentrum einen anderen Bezugspunkt. Was das Stück als zeitgenössische Wirklichkeit entwirft, erweist sich als Schattenwelt. Das entspricht ganz Platons Ideenlehre. Folgt man dieser, so ist Hans Karls und Helenes Liebesdiskurs nichts weniger als der Versuch, aus dieser Schattenwelt herauszutreten, vom Eros geteilt, der zum Bleibenden, zur Welt der Ideen führt.

Dem widersprüchlichen Zugleich von In-der-Zeit-Sein und Zeitentrickung sowohl hinsichtlich der Handlung des Stücks wie dessen Liebes-Vision (als einer Vergangenheit zugeordnet, die nie gewesen war), entspricht eine analoge räumliche Situierung des Spiels. Das Stück spielt im zeitgenössischen Wien, Straßennamen werden genannt, aber auch dieser Raum erfährt eine eigenartige Entrickung. Hans Karl ist nach seinem als Fehlleistung vorgebrachten Liebesgeständnis aus dem Altenwyl'schen Hause geflohen und doch wieder zurückgekehrt. Er erklärt seiner Schwester, wie es zu dieser Rückkehr gekommen ist. Er sei entschlossen gewesen, Wien zu verlassen:

Das war an der Ecke von der Freyung und der Herrngasse. Dort ist ein Café, in das bin ich hineingegangen und hab von dort aus nach Haus telephoniert; dann, wie ich aus dem Kaffeehaus herausgetreten bin, da bin ich, anstatt wie meine Absicht war, über die Freyung abzubliesen – bin ich die Herrngasse heruntergegangen und wieder hier hereingetreten – (D IV, 435 f.)

Die Freyung ist ein Platz in Wien, der seinen Namen davon hat, dass ein an diesem Platz gelegenes Kloster das Recht hatte, Verfolgten Asyl zu gewähren. Freyung meint also "Freistatt", Ort des Asyls, durchaus ein passender Ort für Hans Karl, der "gefreit", d.h. für einen anderen Mann bei einer Frau erworben hat, um sich dabei jedoch selbst in ein Liebesgeständnis gegenüber dieser Frau hineinzureden. An der Freyung stand einst ein Wurstelprater, hatten Gaukler und Marktschreier Auftritte, so wäre dies auch ein gemäßer Ort für den Clown Furlani, dessen furiosen Umgang mit den Absichten seiner Umwelt Hans Karl eben selbst praktiziert hat. An der Freyung wurden im 17. und 18. Jahrhundert eine Reihe von Stadtpalaisen gebaut, u.a. das Palais Ferstel, in dem sich das Café Central befindet, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eines der beliebtesten Literatencafés. Bei den Literaten also hat Hans Karl seine Flucht arrangiert. Aber dann hat er doch nicht die Freyung, d.h. das Asyl des Mannes ohne Absicht gewählt, der sich mit den Absichten der anderen belädt und diese zuschanden werden lässt, er ist nicht den Weg des Clowns gegangen, sondern hat die Herrngasse gewählt, Herr, der er ist, als schattenhaftes Mitglied eines nur noch als Schatten existierenden Herrenhauses. Geht man von der Freyung aus die Herrngasse hinunter, so ist das Palais, auf das man unweigerlich trifft, die Alte Hofburg. In der Hofburg residiert und regiert in der Zeit, in der das Stück spielt, kein Kaiser mehr, die Geschichte hat ihn negiert, wie sie das Herrenhaus negiert hat. Hans Karl, der im *negierten* Herrenhaus *nicht* redet, tritt, wenn er im Palais der Altenwyls wieder eintritt, durch dieses hindurch beim nicht mehr regierenden Kaiser ein,

dem virtuellen Garanten der Ordnung des Weltkreises ein. So ist die Wirklichkeit, in der die Komödie ihre Liebes-Vision situiert, eine der Negation der Negation verpflichtete Öffnung zum platonischen Reich der Ideen: Sie spielt in einer Welt, die negiert ist und nochmals durch den Helden negiert wird, der sich weigert, aktiv an ihr teilzunehmen.

Die Liebe, die das Paar dieser Komödie entwirft und ergreift, ist ganz auf das Jetzt der Nachkriegszeit bezogen, wie der Raum, durch den der männliche Held geht, das ganz konkret vergegenwärtigte Wien ist. Aber wie im Unbewussten, das in der Fehlleistung der Liebesrede des Helden wirksam ist, nichts verloren geht, gehen die Helden dieser Komödie zugleich durch andere Zeiten und Räume, die vom Licht platonischer Ideen erhellt werden. Die Triebdynamik des Unbewussten erscheint hier eingesetzt als die bewegende Kraft des platonischen Eros. So halten sich im Liebesentwurf dieser Komödie Sublimierung des Triebes und Naturalisierung der Idee die Waage. Wie die vorgestellte Liebeskonzeption aber erst in praktizierter Dialogizität zur Wirklichkeit gelangte, appelliert die Komödie auch an ihren Zuschauer und Leser, die hier entworfenen Philosophie der Liebe nicht als monologische Rede aufzunehmen, diese vielmehr dialogisch zu wenden, d.h. ihr die anderen Stimmen zuzutragen, die sie aufruft, ganz im Sinne des zweiten hier genannten Bezugstextes, Friedrich Schlegels *Lucinde*, worin Julius im vielsagend "Metamorphosen" überschriebenen Kapitel festhält: "Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen".¹⁵



Bibliographie

- FREUD Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: FREUD Sigmund, *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. I, Frankfurt/M., 1969.
- FRÜHWALD Wolfgang, "Die sprechende Zahl. Datensymbolismus in Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 22 (1978), S. 572-588.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u.a., I. Abt., Bd. 1 (*Gedichte 1756-1799*): I. Abt., Bd. 9 (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), Frankfurt/M., 1992; II. Abt. Bd. 2 (*Das erste Weimarer Jahrzehnt 1775-1786*), Frankfurt/M., 1997.
- HOFMANNSTHAL Hugo von, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd Schoeller, *Dramen IV*, Frankfurt/M., 1979; *Reden und Aufsätze II*, Frankfurt/M., 1979; *Reden und Aufsätze III*, Frankfurt/M., 1980.
- MUSIL Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften, Erstes und zweites Buch*, hg. von Adolf Frisk, Reinbek, 1987.
- NEUHOF Bernhard, "Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hofmannsthal", *Hofmannsthal-Jahrbuch* 10 (2007), S. 183-211.

SCHLEGEL Friedrich, *Lucinde*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 5, hg. von Hans Eichner, München u.a., 1962.

STERN Martin, "Wann entstand und wann spielt *Der Schwierige*", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 23 (1979), S. 350-365.