NORTHWESTERN UNIVERSITY

Soteriologische Travestie

Eine Lektüre der Grenzen propositionalen Denkens anhand Hofmannsthals *Der Schwierige*

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE SCHOOL
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

for the degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

German Literature and Critical Thought

By

Hector J. Feliciano

EVANSTON, ILLINOIS

September 2023

Abstract

This thesis investigates Hugo von Hofmannsthal's undermining of soteriological poetics in his comedy *Der Schwierige* ("The Difficult Man"), with a focus on the complex interplay between meta-language (e.g., stage directions) and dramatic dialogue, normative and contingent speech (i.e., 'ironic speech'). By challenging what I term the "soteriological agenda" of comedy which necessitates the so-called "Happy-end" (Kraft 2012), the study explores the concurrent consequences of this subversion on other interrelated concepts and aspects within the broader comedic framework. This study challenges the canonical scholarship traditions that view Hofmannsthal's text as a conservative reproduction of a mere traditional "comic play" ("Lustspiel") and do not consider the possibility that an engagement between the two so-called protagonists of the drama, Hans Karl and Helene, never occurred (see Ch. 3.1 and Ch. 5.1). It also contests the perspectives that attempt to interpret the dramatic play solely through the lens of the topos of "unsayability" and "language skepticism." By offering an alternative framework centered around the concept of "chatter" or "idle talk" (Fenves 1993), this study enables a more nuanced reading of Hofmannsthal's approach to arresting teleological, propositional language and dialectical thinking.

At the heart of this investigation is the chasm that persists between the meta-language within the stage directions of the drama and the dramatic speech. The incompatibility of these two levels of speech will elucidate the significant observations that shall support the thesis of the demise of soteriology within this comedy. In other words, Hofmannsthal seems to envision a poetical project where he forefronts "Asthenie," "Untätigkeit," i.e., weakness or active-passivity as a poetical

principle that transcends any notion or stipulation of delimitational and definitional power that conveys exclusion and elimination through any “grounding operation of the ground.”

The thesis emphasizes Hofmannsthal’s skepticism towards dialectical sublation and his portrayal of weakness or passivity as a counter-poetical principle, which will have direct implications for the understanding of law or normativity, politics, and tradition. This examination ultimately challenges, thus, traditional conceptions of comedy and the eschatological machinery that Hofmannsthal seeks to arrest, offering a fresh perspective on the complexities of his approach to language.

In its main outline, I primarily focus on a dramatic and relatively underdeveloped element in philology (not theater studies), namely that of stage directions, i.e., the role and its relationship to the genre of drama, and the genre of comedy. Furthermore, the necessary connection between stage directions and the content of the drama and its characters will be of particular importance. Steiner (1969), for instance, initially provided a convincing argument as to why stage directions were so important for Hofmannsthal, as they contain epic elements (evaluations, comments, authorial internal views) beyond the possibility of their theatrical representability (which Emil Staiger also noticed in his interpretation of the comedy *Der Schwierige* from 1941) (see Ch. 3.3).

A precise reflection on the nature of stage directions as a norm or prescription of action will be necessary to work out the specificity of their role in the drama mentioned. Although the epic elements contained in the stage directions certainly may play a general role in questioning the perception, essence, and definition of the so-called classical drama, this observation takes on special significance in relation to the theme of this comedy, which has now been canonically interpreted in the tradition of language skepticism and the unspeakable (see Woll 2019).

A drama in which the hero's complications of mastering a satisfactory communicative language are depicted – shouldn't it be precisely the (meta) language of the stage directions that is intended to serve as 'assistance' in countering the lack of meaning conveyed by the action for the reader and circumscribing the staged incomprehensibility and language skepticism within the bounds of pre- and descriptive meta-language, namely with what could be called epic authorial interventions? (see Ch. 3.4).

This leads to the first consequence, namely that a play that eludes language should also elude visibility and representability, since the stage directions play such an important role in the drama transposing the action to the meta level of language. (Hofmannsthal researchers will certainly think of the letter by Hofmannsthal to Anton Wildgans and the almost omnipresent quote about the antinomy between "word" ("Wort") and "deed" ("Tat") (SW. XII, p. 504), wanting to discover an elaborate aporia in this observation where there seem to be an incommunicability between stage directions and stage). Whether this observation holds true or not, it will necessarily have implications for the compositional logic of the drama (Ch. 3.2), which seemingly has an inconsistent (because disharmonious), but intricate gap between form and content. Regardless of the reasons for the gap between content and form announced here, one can point to the first indications of irony aimed at disruption and alterity. Irony as an anti-tragic thought figure of comedy was rehabilitated by Romanticism (especially Schlegel, but also Tieck and Novalis) with Aristophanes and his concept of "parekbasis", but also by Hofmannsthal in his first of three considerations "Die Ironie der Dinge" ("The Irony of Things") (see Ch. 2.2).

In other words, the (epic-like) stage directions under consideration here aim at communication that cannot be perceived by the audience on the level of the theatrical, and yet this meta-

communication based on the stage directions stands in diametrical opposition to the actual language-skeptical content of the drama. One might describe this as a “meta-comedy” (in a similar sense to Menke’s (2005) concept, but without his fatalistic stance on the catastrophe of “play” (“Spiel”), see Ch. 2), which eludes the comprehension of both the real audience and the characters within the play.

I am alluding to the famous ‘play within a play’ scene, wherein the characters are surprised and confused due to their lack of knowledge about what *Crescence* is attempting to communicate. She tries, unsuccessfully, to give the pseudo engagement between *Hans Karl Bühl* and *Helene Altenwyl* an official seal and blessing through the ritualized gesture of an ‘embrace’ between the families. This confusion mirrors the real audience’s own lack of awareness about the meta-language of the stage directions. (If “parekbasis” was once considered the address and turning to the audience, here the term “parecbatic silence” initially receives a trivial but evident definition, namely as a turning to the audience and beyond the audience, to something that necessarily has to elude the audience but should be intended for them – reticence and parekbasis).

Simultaneously, observations about the stage directions prompt the ongoing debate about the play’s modernity within Hofmannsthal’s scholarship (see Heinz 2009, Woll 2019; Ch. 1). At the same time, the observations regarding the stage directions suggest the question of the play’s modernity, which is still being discussed with great enthusiasm in Hofmannsthal’s scholarship (see Heinz 2009, Woll 2019; Ch. 1), leading again to the question of the genre and to revisit the accusation against Hofmannsthal for the obvious yet not obvious ‘rehabilitation’ of a traditional comedy structure that culminates in a wedding (in this case, an engagement) (see Pourciau 2016, Ch. 3.1 and 5.1).

Thus, the question of the nature and function of the stage directions reserved for the reader meets the question of the convention and tradition of the genre, its realizability, conservation, and transcendence – questions that may appear very general and somewhat programmatic but are of particular importance in Hofmannsthal’s work overall (e.g. *Gespräch über Gedichte*, *Das Salzburger große Welttheater*, *Der Turm*, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, also conveyed in his language style laden of oxymora and antinomies that for Hofmannsthal are neither aporetic nor dialectically resolvable; see Heinz 2009).

The relationship between stage directions and plot undergoes an aporetic-looking intensification that has not been worked out by research so far when one looks at the modes of absence of speech, which were noted by Steiner but only if at all superficially problematized. Steiner (1969, p. 239): “So there is no lack of stage directions that emphasize speechlessness: “A little pause,” “is reticent,” [i.e. “schweigt,” H.F.] “says nothing,” “gives no answer,” “after a short silence,” and so on. The problem seems to be evident because whether these directions are understood indicatively or imperatively (which is not insignificant), the reader, let alone the viewer, cannot directly or at all recognize the difference between Figure X “says nothing,” Figure Y “does not answer,” Figure Z “is reticent,” or Figure A “says nothing.” Subsuming these different modes under the label of speechlessness or the unspeakable would be an indication of the lazy, unreflective categorization of difference under *identity*, i.e. *identification*.

Whether to assume that these examples of the absence of speech are meaningless arbitrary peculiarities of rhetorical style on the author’s part or not is not only a vulgar hermeneutical question that looks at the author’s intention, but more importantly, an (auto-)poietic question, as this question aims at the contingency or necessity of their semantic and semiotic difference in comedy, at

the contingency or necessity of their prescription by the stage directions (see Ch. 3.4 and Ch. 5.1). The issue of contingency and necessity, however, is also negotiated in the play itself and concerns not only the metaphysical compositional arrangement of events and their valorization or hierarchization but permeates the hermeneutic realm of meaning and understanding; namely to what extent a necessity of alterity and meaning is generated from the contingency of synonymy or equivalence (identity)? This would result in the allegorization of silence as ‘different’ speech and obviate the problems of reading a play that attempts to question the allegories of its own play and its own reading (see Ch. 1).

Does it depend on the “last nuances,” as the main character Hans Karl notes in the play, or are such nuances contingencies of the free creative spirit or figments of the imagination? The interplay between contingency and necessity in relation to sense and meaning brings forth questions about tradition (pseudo/universalism), revolution (historical contingency/play), tragic and comedic guilt, and ultimately, the significance of the engagement from an eschatological-soteriological standpoint. It hints at the possibility of a dialectical synthesis, from which meaning and univocity might emerge, but ultimately resists this emergence (Ch. 5.2 and 5.3). (In other words, the contingency necessarily found in the diversity (alterity-drivenness) of meaning threatens to be transformed into the necessity of unambiguity or univocity.)

Whether the stage directions regarding the absence of speech are to be considered synonymous or not, the fact remains that at first ‘glance’, the viewer will not be able to discern the various modalities from one another. Thus, we are dealing with a figure of thought of indiscernibility or, as Derrida (1972b and 1991) would put it, “undecidability”, which is evoked by the aforemen-

tioned stage directions and where the actual impossible object of my philological investigation begins (see Ch. 1).

With the notion of undecidability, it appears that we return to the realm of autopoiesis and meta-language, suggesting that the theme of language skepticism also manifests itself through the concept of undecidability at the root of the prescription by the stage directions, thus, this notion permeates not only the content of the drama but also its formal structure. Undecidability, also understood as indecision (“Unentschlossenheit”), is represented by the protagonist *Hans Karl*, who not only becomes entangled in the most ‘hopeless’ confusions but is also unable to make any ‘final’ decisions. The Difficult Man, Hans Karl, is not only aimless (“absichtslos”), as the originally intended title suggested (“Der Mann ohne Absicht”, see Stern 1957/58), but precisely because of that he is ‘indecisive’ or ‘irresolute’. And here the paradox is heightened: He is indifferent or in–decisive because he cares about the smallest nuances, i.e., distinctions or differences. For him, meaning is indefinable and undecidable. The indecision arises presumably due to the excessive hermeneutical divisions that lead to differences that Hans Karl carries out. So, whether the stage directions, which denote the absence of speech, deal with difference or identity – this question arises as a consequence and reflects the abyss of understanding that occurs when language, with the help of language, turns against itself.

One may be tempted to hermeneutically reconstruct the modalities of the absence of speech in a coherent form, against which there would be no objection. However, one should not lose sight of the significance that the figure of the abyss and undecidability already holds for the reading of the play from the stage direction’s perspective. The irony manifesting here permeates the realm of the phenomenal (irony “of things”, see Ch. 2.2) up to the realm of the ap̄h̄anomenal through

the absence of speech (see Ch. 5.1), where the saying of prescriptive speech can only manifest itself aphenomenally not even via the stage direction, and where its possible meaning is constituted in the difference of a certain ‘nothingness’, in the significations of nothing(ness), in the negation of “e/vidence”.

The formulation of the question about the meaning of the nothingness of ‘saying’ forces an indirect approach to language and its thinking. Is the engagement of Hans Karl and Helene a happy sign of the synthesis of ‘meaning’ and the overcoming of irony (i.e. happy-end as the sublation of contingency into necessity), does it take place at all or is the victory of irony (abolition of a conclusion, a failure of the drama in its composition to accommodate this comedy into its traditional conclusion) apparent here, or is their peculiar engagement, in turn, a “tant bien que mal,” i.e., an event that can be understood neither as separation nor union, convention nor invention? What I aim to demonstrate is that the dialectical synthesis or teleological orientation of literary thinking in this play lacks legitimacy (see Pourciau 2016).

Hence the conservative proposal to seek an interpretive guideline via the clownish character of *Furlani*, which is inspired by the *Commedia dell’arte* (Ch. 2.1), and its double unintentional intention (see Ch. 2.3), which manifests itself in the dual modality of ‘as-if’ (as if his actions were purposeful and as if his incompetence or inability were actually real – i.e. the dichotomy between mask and actor). If Furlani neither “caricatures” (“karikiert”) nor “exaggerates” (“outriert”), if his actions thus elude the intentional irony from the subjective position, it is necessary to ask what the irony would consist of, if at all. This question will be addressed by reflecting on the concept of “chatter”. I argue that Hofmannsthal does not aim to depict irony, as the canonical scholarship has suggested (see Ch. 2.2), but rather, irony is the starting point of his poetological

reflection (see Ch. 1 and Ch. 2.) portrayed in the “Difficult Man”. Ultimately, if my reading is correct, he intends to transcend irony by arresting it and confining it to virtual “idleness”. It is my contention that chatter, or “idle talk” exposes the chasm between apodictic language (normativity) and contingent language (i.e. ironic language).

Here lies a dual ontology between to-have-to-be (“Sein-Sollen”) and to-will-to-be (“Sein-Wollen”), which resemble the portrayal of the clown *Furlani* on the one hand and the fascistic figure *Baron Neuhoff* on the other (see Ch. 4). Both ontologies can never coincide unless a violent power apodictically erases the liminal space between the to-have-to-be and the to-will-to-be, thereby implementing a quasi-totalitarian order. The imperative mood is shown to be just as chatty as the indicative mood. In this boundless idleness without delimitation, the eschatological agenda represented by *Neuhoff* and the soteriological agenda of the *comedic* tradition are both arrested, opening up a threshold from which a new political order without order may arise without exclusion nor abandonment.

In conclusion, the stage directions in this play, which concern the absence of speech and the various modalities it embodies, highlight the intricacies of discerning meaning, identity, and difference in this literary work. This observation supports the concept of “chatter” as the non-coincidence between norm and execution, meta-language and language, the imperative and the indicative moods. The themes of undecidability, contingency, and necessity permeate the text, prompting questions about the validity of dialectical synthesis or teleological orientation not only in the literary interpretation of this comedy. The play challenges the reader to confront the abyss of understanding and engage with the limits of language, emphasizing its potential for liberating meaning from the constraints of tradition and determinacy.

One notable connection is the exploration of the protagonist Hans Karl, which seems to provide a deeper understanding of the complexities surrounding the character's resistance to identification. This exploration is linked to Hofmannsthal's portrayal of weakness as a poetical principle, as both contribute to a richer understanding of the intricacies surrounding the character's struggle with normativity and its resulting dehumanization. This analysis illuminates the ways in which Hofmannsthal employs comedy as a means to halt the eschatological progression towards a happy conclusion, ultimately challenging traditional conceptions of comedy, and contributing to the sublation of comedy into a "meta-comedy".

Acknowledgment

Diese Dissertation, ein langwieriges Projekt, hat eine kuriose Reise unternommen: Sie begann auf dem christlich-hermeneutischen Pfade des *vierfachen Schriftsinnes*, zog sich ins *mythische Schweigen* zurück und landete schließlich im *Geschwätz*. Solch eine produktive doch unverhoffte Reise erfordert nicht nur ein gutes Maß an *Ironie*, sondern auch die Unterstützung herausragender Mentoren, Freunde und Lehrer, die einen auf den verschlungenen Pfaden des Denkens, Schreibens, Verwerfens und Erschaffens begleiten. Ein angemessener Ausdruck der Dankbarkeit für all diese wunderbaren Weggefährten, die mich mit neuen Ideen inspiriert und mich vor Holzwegen bewahrten, kann hier kaum gefunden werden – und dennoch muss es gewagt werden.

Viele der in dieser Arbeit präsentierten Ideen und Argumente sind das direkte Ergebnis von Gesprächen, Seminaren und wissenschaftlichen Beiträgen meiner Doktoreltern. Jörg Kreienbrock, mein Erstbetreuer, lehrte mich, die Komödie aus einer literarisch-philosophischen, ja weltlichen Perspektive zu betrachten und das darin verborgene Potential für Subversion und Anarchie zu erkennen. Sam Weber hat unermüdlich meinen kritischen Blick auf die Literaturwissenschaft geschärft und mir gezeigt, wie ich das Objekt als solches ohne philosophische Umwege und Verirrungen betrachten kann. Von Peter Fenves habe ich durch tiefgehende Gespräche und wertvolle Ideen das produktive und widerständige *Geschwätz* als ‚unbegreifbares‘ subversives Konzept schätzen gelernt. Und schließlich möchte ich Erica Weitzman danken, die unermüdlich an dieses Projekt geglaubt und mich durch ihre intensive Betreuung, mehrfache Gespräche und ihre zahlreichen Kommentare zu meinen vielen ‚ersten‘ Entwürfen unterstützt hat. Ihre Seminare und Lehre haben einen erheblichen Beitrag zu dieser Arbeit geleistet. Ohne ihre Betreuung, ihre un-

erschütterliche Unterstützung und ihren festen Glauben an mich wäre diese Arbeit undenkbar gewesen. Ihnen allen gebührt der Dank und das Lob für das, was hier gelungen ist.

Ich möchte auch meinen Kollegen in Münster, der Graduate School Practices of Literature und meinem Betreuer an der Universität Münster Andreas Blödorn danken, die mir mit ihrem Feedback und ihren Anregungen bei dieser und anderen Arbeiten geholfen haben. Ein besonderer Dank gebührt auch Jens Ole Schneider, Arne Laßen, Puyan Mahmudian und Martin Herholz für ihre anregenden Gespräche und ihre ständige Unterstützung. Für die redaktionelle und lektorierende Unterstützung möchte ich auch Nele Demedts sehr herzlich danken.

Abschließend möchte ich meiner Frau Eva und meiner Tochter Clara Malú danken, die durch ihre Geduld und ihr Verständnis zu meinen unersetzlichen Musen geworden sind.

Siglen

- SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch (†), Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†). Frankfurt a. M.
- SW X Dramen 8: Das Salzburger Große Welttheater/Pantomime zum Welttheater. Hrsg. v. Hans-Harro Lendner. 1977.
- SW XII Dramen 10: Der Schwierige. Hrsg. v. Martin Stern. 1993.
- SW XXIV Operndichtungen 2: Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hrsg. v. Manfred Hoppe. 1985.
- SW XXV.2 Operndichtungen 3.2: Die ägyptische Helena/Opern- und Singspielpläne. Hrsg. v. Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
- SW XXVIII Erzählungen 1. Hrsg. v. Ellen Ritter 1975.
- SW XXIX Erzählungen 2: Aus dem Nachlaß. Hrsg. v. Ellen Ritter. 1978.
- SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. v. Ellen Ritter. 1991.
- SW XXXII Reden und Aufsätze 1: 1891-1901. Hrsg. v. Hans-Georg Dewitz et al. 2015.
- SW XXXIV Reden und Aufsätze 3: 1910-1919. Hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp. 2011.
- SW XXXV Reden und Aufsätze 4: 1920-1929. Hrsg. v. Jutta Reißmann et al. 2022.
- SW XXXVI Herausgebortätigkeit. Hrsg. v. Donata Mieke et al. 2017.
- SW XXXVII Aphoristisches, Autobiographisches, Frühe Romanpläne. Hrsg. v. Ellen Ritter. 2015.
- SW XL Bibliothek. Hrsg. v. Ellen Ritter et al. 2011.

Inhaltsverzeichnis

1.	Allegorien des Scheiterns: Zur Unmöglichkeit der Lektüre.....	16
2.	Von der Commedia dell'arte zur „Metakomödie“: Hofmannsthals Betrachtung der „allseitige[n] Ironie“	26
2.1.	Typologie aus dem Stegreif: Die Maske und die „Freiheit“ der Improvisation.....	26
2.2.	Ironie als Grundelement der Komödie.....	32
2.3.	Inszenierte Absichtslosigkeit – Der Weg Furlanis.....	50
3.	Die Gebärde des Schwätzens – Der Exzess der Denotation.....	61
3.1.	Paradoxales Sprechen – Performative Widersprüche	61
3.2.	Kompositionelle Widersprüche.....	74
3.3.	Konversation über die Konversation.....	79
3.4.	Diskretion und Nuance <i>Regieanweisungen</i>	92
4.	Interludium: „Du sollst wollen“ oder der Verlust der Dimension des Imperativs	103
5.	Totenwache. „... beinahe wie ein Gestorbener“	110
5.1.	Schweigen als Zeichen von Ohnmacht und Vermögen	110
5.2.	Das Anti-Welttheater: Schluss mit dem Soteriologischen!.....	121
5.3.	Der Traum von Versöhnung erzeugt Ungeheuer	131
6.	Schlusswort.....	136

1. Allegorien des Scheiterns: Zur Unmöglichkeit der Lektüre

Wenn die Setzung des Anfangs als ein Scheinanfang entlarvt wird, der nicht nur das Ringen um Ordnung und Kohärenz demarkiert, sondern sich der Pflicht zur Eindeutigkeit verschreibt, die er zugleich verspricht:

Wo und wie denn dann den Anfang dieser Untersuchung setzen?

Die Handlung des Dramas suggeriert zunächst einen einfachen Plot, nämlich die Geschichte eines adeligen Herren, Hans Karl Bühl (Kari), der vielleicht an einer Sprachkrise leidet¹ oder auch nicht², sich in eine Reihe von „Konfusionen“ (SW. XII, S. 142)³ verstrickt, als dieser auf Bitten seiner Schwester, Crescence, aber vielleicht aus „eigener Lust“ sich entschließt, zur Soirée seines Veters, des Grafen Poldo Altenwyl, zu erscheinen, um das ihm von Dritten auferlegte Programm (nämlich seinen Neffen Stani mit Helene Altenwyl zu verkuppeln und seinen Freund Ado Hechingen mit dessen Frau und seiner ehemaligen Geliebten Antoinette zu versöhnen) zu absolvieren, wobei am Ende – jedoch nicht am allerletzten Ende der Handlung, also nicht an der Stelle, kurz bevor der Vorhang fällt – Hans Karl sich mit der Tochter Poldo Altenwyls, Helene, verlobt sieht. Doch so einfach wie diese Rekapitulation augenscheinlich wirkt, so schwierig gestaltet sich die Frage, ob es sich um die Geschichte einer erfolgreichen Verlobung handelt oder um die Geschichte eines zynischen und höchst ironischen Casanovas, der alle Fäden auf dämonische Weise in der Hand hält und seinen geheimen Plan, als ob er scheinbar nichts beabsichtigen wür-

¹ Vgl. Staiger (1968), Emrich (1968) und zu einer hervorragenden forschungsgeschichtlichen Arbeit in Bezug auf die Rezeption des Schwierigen vgl. Woll (2019).

² Vgl. Krabiel (1995), Weigel (1985), Kofler (2001) mit Osterkamp (1994), der meine These teilt und das Schweigen nicht als Ohnmacht oder manierterter Widerspruch wie Weigel, sondern als Voraussetzung „sicherster Verfügung über die Sprache“ betrachtet.

³ In einem in der Forschung beliebten Zitat heißt es: „Ich soll aufstehen und eine Rede halten, über Völkerversöhnung und über das Zusammenleben der Nationen — ich, ein Mensch, der durchdrungen ist von einer Sache auf der Welt: daß es unmöglich ist, den Mund aufzumachen, ohne die heillosesten Konfusionen anzurichten!“ (SW. XII, S. 142).

de, verwirklicht. Ist es die Geschichte eines seelisch Verkrüppelten, i.e. „Hypochonders“ oder eher die anachronistische Geschichte einer ausgestorbenen aristokratischen Gesellschaft am Beispiel selbstsüchtiger und „kraftlosester“ (SW. XII, S. 93)⁴ Wiener Adliger; oder die Geschichte von drei Frauen, die halb unwissentlich gegeneinander aufs Eigene bedachte Pläne schmieden, als ob sie „Bridge“ spielen würden (vgl. White 1966); oder die metaphysisch aufgeladene Geschichte einer „Mediatrix“ (vgl. Pourciau 2016, S. 469), die den Helden von seiner Asthenie errettet, oder ist es die Geschichte über Misanthropie (vgl. Cohn 1968; Wucherpfennig 1969) oder über den soteriologischen „Weg zum Sozialen“ (vgl. bspw. Hinck 2000). Was ist der unergründliche Plot des Dramas? Wo und wie also den Anfang setzen? „Der Anfang schon ist Verlegenheit.“ (SW. XXXI, S. 216)

Es geht hier weniger um ein Plädoyer für die Pluralität von Perspektiven (was in unserem Fach nicht mehr provozierend oder umstritten zu sein scheint),⁵ sondern darum, dass die Entscheidung für einen Anfang und für den Telos des Dramas vom Drama selbst hinausgeschoben zu sein scheint.⁶ Setzte man Kohärenz bei der Nacherzählung voraus, so hätte man große Schwierigkeiten, gleichzeitig die von den (vermutlichen) Protagonisten, Hans Karl und Helene, geäußerte Kritik an der Sprache in die Nacherzählung einzugliedern, oder man müsste folgende Sätze unreflektiert als winzigen Störfaktor ignorieren:

es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf die letzte unaussprechliche Nuance ankommt. Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung. (SW. XII, S. 97)

⁴ So zumindest die Perspektive des holsteinischen Baron Neuhoff.

⁵ Zu einem Beispiel einer kritischen multiperspektivischen Position vgl. Woll (2019, vor allem S. 31-76).

⁶ Zu den Schwierigkeiten der Nacherzählung des Dramas schreibt Rothenberg bereits in (1977, S. 394, FN: 2) folgendes: „Die Klagen darüber sind endlos und reichen von Robert Petsch [1922, S. 814], bis hin zu Rösch [1975, S. 101ff.]“. Bisher hat, dennoch, keiner dem ironischen Umstand, dass die Handlung nur unter großen Konzessionen erzählt werden kann, gebührend reflektiert. In dieser Arbeit wird dieser Umstand zum Leitfaden der Lektüre erhoben.

das Ganze — das Ganze ist so ein unentwirrbarer Knäuel von Mißverständnissen. (Ebd. S. 13)

Man kann nicht analysieren, ohne in die odiosesten Mißverständnisse zu verfallen. (Ebd. S. 137)

Wenn alle Menschen wüßten, wie unwichtig sie sind, würde keiner den Mund aufmachen. (Ebd. S. 97)⁷

Noch schwieriger gestaltet sich die Nacherzählung, wenn man die Möglichkeit in Betracht zieht, dass fast alle Figuren analog zur *Commedia dell'arte* allegorische Figuren hermeneutischer Standpunkte repräsentieren könnten.⁸ Nehmen wir beispielsweise die Position ein, dass es um Wahrheit und den höheren Sinn des Dramas ginge, und somit meinten wir, dass der Sinn mittels propositionaler (und dialektischer) Aussagen zu ermitteln sei, so würden wir der von der Forschung als „verachtenswert“ (vgl. Gelfert 1992, S. 159; Hinck 2000, S. 343) oder „unsympathisch“ charakterisierten (Rothenberg 1975, S. 400) Figur, dem holsteinischen Baron Neuhoff⁹ ähneln,¹⁰ der in seinem geistig philosophischen, neukantianischen und hegelianischen Impetus mit einem gnadenlosen dialektischen Verfahren vorgeht, um das *Richtige* vom *Falschen*, die *Kraft* von der *Schwäche* abzusondern, im Namen eines kohärenten und selbstgerechten Telos der universalen Geschichte (*seines* „*Volkes*“).¹¹

Doch folgten wir Neuhoffs Plädoyer für Klarheit („kalter Verstand“), Sinn und Wahrheit (im Gegensatz zum „Schein“) sowie Eindeutigkeit würden wir uns trotz vermeintlicher Erkenntnisicherheit in den unbequemen Umstand verstricken, dramatisch zu erleben, wie so ein selbst-

⁷ Die Liste ließe sich um einige weitere Aussagen leicht erweitern.

⁸ Woll (2019, S. 37f, passim) sieht in dem Drama mögliche „selbstreflexive“ bzw. „poetologische“ Aussagen, die zur Reflexion des hermeneutischen Akts einladen. Schon einige Aussagen von den Figuren laden zu einer bestimmten hermeneutischen Stellung ein, *mittels derer sich die Figuren ihre Welt zu bemächtigen trachten*.

⁹ Zu einer kurzen Analyse der sprechenden Namen und der Bildungspräferenz der Namen mit der Bezeichnung Neu- und Alt- und die mögliche Referenz auf Giacomo Cassanova vgl. Stern (SW. XII, S. 159f.).

¹⁰ Hierzu auch Nehring (1966, S. 5): „Als unangenehmstes Beispiel kraftmeierlich-tüchtiger Selbstherrlichkeit hat der Dichter den Baron Neuhoff im ‚Schwierigen‘ bloßgestellt [...]“

¹¹ Einige Belege im Text ließen sich dafür anführen: „kalter, wollender Verstand“ (SW. XII, S. 117); „Ihr habt dem schönen Schein alles geopfert, auch die Kraft. Wir, dort in unserm nordischen Winkel, wo uns die Jahrhunderte vergessen, wir haben die Kraft behalten.“ (S. 93f.); „So stehen wir gleich zu gleich und doch ungleich zu ungleich, und aus dieser Ungleichheit ist mir mein Recht über Sie erwachsen“ (ebd. S. 94); „Mein nördlicher Jargon klingt etwas scharf in ihre schöngestalteten Ohren. Aber ich vertrete seine Schärfe. Zweideutig nenne ich den Mann, der sich halb verschenkt und sich halb zurückbehält — der Reserven in allem und jedem hält“ (ebd. S. 95).

sicherer Dialektiker vor seinem eigenen Urteil letztendlich bis zum Widerruf kapitulieren muss (vgl. SW. XII, S. 115ff.). Gewiss könnten wir eine pragmatische Haltung einnehmen und auf die Unvermeidbarkeit der heuristischen Voraussetzung von Sinn, Kohärenz und Telos als Bestandteil und Gegenstand unseres Faches hinweisen und könnten dann univok mit der Schwester Hans Karls, Crescence, behaupten „die Menschen sind gottlob sehr einfach, wenn man sie einfach nimmt.“ (SW. XII, S. 16). Somit würde die Instrumentalisierung des zu besprechenden Gegenstands nach dem Woraufhin der Rede alle dissonanten Aspekte der Rede zunächst für nichtig erklären. Für nichtig erklären müssten wir denn auch die merkwürdige Einzelheit, dass das Verhältnis des Dramas zu der außerfiktionalen historischen Tatsache, (dass der Krieg später endete als es die innerfiktionale Historisierung darstellen will,) inkongruent ist. *Nacherzählung, Historisierung, Deutung historischer Tatsachen* – also das Herz dieses Exkurses – scheinen selbst durch diesen Umstand namens *Der Schwierige* in Frage gestellt zu werden.¹² Der Versuch der richtigen Vergeschichtlichung bzw. Nacherzählung des Dramas gegenüber einer Form der falschen Historisierung scheint auch Thema zu sein.

Von hier aus ließen sich sicherlich weitere Perspektiven eröffnen, die mit den anderen Dramenfiguren mitschwingen würden, wie etwa die Perspektive eines Poldo Altenwyls, sofern unser Interesse darin bestünde, ein Exkurs bzw. ein Gespräch mit dem Ziel zu eröffnen, statt „selbst [zu] perorieren, wie ein Wasserfall, [...] dem andern das Stichwort [zu] bringen“, auf dass der Mitleser oder die Forschung „sich gescheit vorkommt, dann wird er auf der Stiegen mich gescheit finden“ (SW. XII, S. 64f.)¹³ – wäre das nicht ein Hoch auf ästhetische Betrachtungen am

¹² Vgl. Müller-Bach (1991); sie widmet dem Verhältnis zwischen militärischer Wirklichkeit und Fiktion den größten Teil ihrer Überlegungen.

¹³ Zu einer Analyse von Altenwyls Position vgl. Kap. 3.3.

Rande der Selbstgefälligkeit oder ein Vorwurf, dem sich kaum eine Sekundärliteratur, diese hier eingeschlossen, erwehren kann?

Entschieden wir uns nicht zuletzt für eine bestimmte Richtung, alle *anderen* im Handumdrehen ausschließend, wie ein Stani, der auf den Stufen hin zu seinem Onkels Arbeitszimmer das Problem der Notwendigkeit und Kontingenz nur mit schierer Entschlossenheitskraft seines Willens löst und der offensichtlichen Ironie nicht zu erliegen scheint, dass das Widersetzen und Sich-Entschließen gegen *die Kontingenz*, die Frage wiederum (und weiterhin) nach der *Kontingenz* des Ansetzens, der Sinnstiftung, und Sinnfindung nach sich zieht. Nein; diese Frage wird ja durch die schiere Univozität seiner Tatkraft erlöst: „Was ich tue, ist eben notwendig, sonst würde ich es nicht tun.“ (SW. XII, S. 38). Die Setzung von Univozität von Sinn und Tat würde einige angenehme Vorteile mit sich bringen. Die Forschung würde sich die ewige Grübelei über den beliebten und zurecht mehrfachen zitierten Brief an Anton Wildgans sparen können, in dem Hofmannsthal sich zu seiner lebenslangen Beschäftigung mit der rätselhaften Antinomie von Wort und Tun und der Problematik des Übergangs bekennt.¹⁴ (Tun, Ansetzen, Exekution – da für und nach Stani „notwendig“ – enthielten bereits auf inhärenter Weise Telos und Sinn.) Doch Lügen gestraft werden Stanis Pläne, die – sei es durch Zufall oder durch eine *noch ,höhere Notwendigkeit‘* (nur nicht Stanis) – als Chimäre entpuppt werden, sobald Stani in Erfahrung bringt,

¹⁴ An dieser Stelle soll die berühmte Passage nochmals zitiert werden: „Es ist das Problem, das mich oft gequält und beängstigt hat, schon im ‚Tor u. Tod,‘ am stärksten in dem ‚Brief‘ des Lord Chandos, den Sie vielleicht kennen) – wie kommt das einsame Individuum dazu, sich durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen, ja durch sie, ob es will oder nicht, rettungslos mit ihr verknüpft zu sein? – und weiterhin: wie kann der Sprechende noch handeln – da ja ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist – – mein persönlicher, mich nicht loslassender Aspekt der ewigen Antinomie vom Sprechen und Tun, Erkennen u. Leben [...]“ (SW. XII, S. 504).

dass der Onkel, den Stani für einen Fürsprecher seiner Sache, nämlich der anvisierten Ehe mit Helene, bis dahin gehalten, sich selbst offenbar mit Helene verlobt sieht.¹⁵

Kurzum: Das Drama lädt zu einer hermeneutischen Position ein, die vom Drama (mittels dessen Figuren) selbst karikiert wird, und deshalb zum Scheitern verurteilt ist – denn selbst die Verlobung, die stattgefunden haben soll, ist genauso umstritten, wie die Sprache bzw. der Sprachduktus, in der die Verlobung performiert und rekapituliert wird.¹⁶ Unweigerlich stellt sich hier der Verdacht ein, dass wir es mit der heute nicht mehr so originellen These zu tun haben, dass es sich hier, um mit de Man (1979) zu sprechen, um eine „Allegorie des Lesens“ handelt; spezifischer um eine Allegorie des Scheiterns des Lesens, bei dem das Werk sich vor außer- und innerreferenziellen Schlüsseln der Lektüre versperrt, die als heuristischer Leitfaden in der Suche nach Sinn und Kohärenz hätten fungieren können. Doch selbst die Hypothese des Scheiterns, was manchen Definitionen der ‚literarischen Moderne‘ entsprechen würde (vgl. Luhmann/Fuchs 1989, S. 138ff.; Hamacher 1998, S. 280; Woll 2019, S. 375ff.), birgt mindestens zwei *narrative* (und deshalb leicht paradoxe) Gefahren in sich. Die erste Gefahr wäre von der Perspektive der Hofmannsthal-Forschung aus erwartbar, denn Hofmannsthal gilt weder als ein moderner Autor noch als ein Autor der Moderne; und seine Werke würden sich zu sehr an klassische Gattungsformen orientieren, um in die Klassifikation bzw. der Narrative der „Modernität“ zu passen.¹⁷

¹⁵ Hier ist Stani offensichtlich gezwungen, vor einem höheren Telos zu kapitulieren. Doch er bleibt seinem Ironie resistenten Impetus zur Eindeutigkeit treu, wenn dieser das Geschehen folgendermaßen einordnet und den Ereignissen gegenüber seiner Mutter Kohärenz verleiht: „Und für diese gibt es seit tausend Jahren gewisse richtige und akzeptierte Formen. Was wir heute hier erlebt haben, war tant bien que mal, wenn man's Kind beim Namen nennt, eine Verlobung. Eine Verlobung kulminiert in der Umarmung des verlobten Paares.“ (SW. XII, S. 144). Seine nonchalante hermeneutische Haltung und sein Fazit wirken angesichts der früheren dramatischen Vorkommnisse nur noch lächerlich suspekt.

¹⁶ Zu der Problematisierung der Verlobung als stattgefundenener Sprechakt siehe Kofler (2001, bes. S. 177f.), Simon (2002, S. 199-208).

¹⁷ Zu einer Ausführung dieses Arguments vgl. Wolf (2019, S. 32, S. 55ff. u. passim). Zu einer Gegenposition gegen die Forschung, die am Hofmannsthals Konservatismus oder klassischem Konservatismus hält, vgl. vor allem Pourciau (2016).

Trotz der festgestellten und breit diskutierten „Kompositions- und Motivationsprobleme“ des Dramas;¹⁸ trotz des Dissens, ob diese Komödie ein Happy-End enthält (eine Frage, die ans Herz der Gattung Komödie selbst geht),¹⁹ ob die Verlobung tatsächlich stattgefunden hat; trotz der letzten Szene, welche schlussendlich in Verwirrung und Missverständnis kulminiert; trotz alledem weigert man sich, dieses Lustspiel unter die Kategorie des modernen Dramas zu subsumieren.²⁰ *Die sich mit großem Drang ankündigende Unlesbarkeit der Klassik (oder Allegorie des Scheiterns des Lesens) wird hier nicht als Zeichen für ihre Transzendierung von Seiten des Dramas angesehen.*²¹

Die zweite Gefahr ist ein intrinsisches Problem der literaturwissenschaftlichen Definition der Moderne, ihres Selbstverständnisses und ihrer Lesbarkeit. Wenn die Lesbarkeit der Moderne in ihrem Scheitern besteht, um modern zu sein, kann die Moderne nur die Kapitulation des Lesens bedeuten, das Kohärenz, Kontinuität und Ordnung sucht (vgl. Hamacher 1998, S. 280), und ergo ihre eigene Unlesbarkeit zur Schau stellen bzw. (un)lesbar machen. Denn wenn der Zerfall und das Scheitern der alten Ordnung, (wie Hamachers 1998, vornehmlich S. 280ff. scharfsinniges Erkennen der dahinterstehenden Logik anprangert,) Ziel und Sinn der Moderne sei, so kann es sich nur um eine Lektüre *ex negativo*, d.h. um die Negativität seiner Konstitution handeln, die

¹⁸ Vgl. Woll (2019), der dieses zu der Ägide seiner Überlegungen und Interpretation macht und diese Arbeit erheblich beeinflusste.

¹⁹ Vgl. Krafts (2012) Monografie zum „Ende der Komödie“ und der Theoretisierung des ‚Happy-Ends‘.

²⁰ Beispielsweise sieht Szondi (1977 [1956], S. 87ff.) in dem Drama extremerweise gar ein „Rettungsversuch“ des klassischen Dramas. Woll (2019) schlägt die Kompromissklassifizierung der *klassischen Moderne* vor.

²¹ Eine hervorragende Ausnahme bleibt, meines Wissens, Pourciau (2016), die entgegen der gefestigten Auffassung der Forschung, dass es sich bei Hofmannsthal um einen konservativen Dichter handelt, die Modernität und Transformationspotenzial des Dramas anhand ihrer Lektüre von „Der Schwierige“ plausibel demonstriert. Im Übrigen begleitet dieser dichte Aufsatz den Verlauf dieses Kapitels, und die wenigen zerstreuten Zitate ihres Aufsatzes werden dem Einfluss und dem Dialog mit diesem nicht gerecht. Pourciaus Thesen sind meinen sehr ähnlich und wir unterscheiden uns in kleine Nuancen, einzelne Beobachtungen, und in einer verschiedentlichen Betonung auf bestimmte Passagen. Methodologisch scheint sich Pourciau nicht zu entscheiden, ob sie den Akzent auf Iterativität und Ironie setzt, oder auf Inoperativität und Passivität. Die These meiner Arbeit war fertig, bevor mir ihr Aufsatz in die Hände gekommen war. Ihren Einfluss von meinem eigenen Weg kann ich heute nicht mehr voneinander unterscheiden. Im Zweifel würde ich Gedanken, die Pourciaus Position ähneln, ihr immer attestieren, auch wenn dies unfreiwillig nicht explizit genannt sein sollte.

immer *in actu* nichts anderes anvisiert als seine permanente Gegen- und Transgegenpositionierung gegen (und paradoxerweise für) den alten konstituierten Sinn: ein negatives Werden, welches in seiner Paradoxie nie vollends werden, nie als Gewordenes in sich ruhen kann.

Diese Überzeugung von der heroischen Negativität des Neuen und Neuesten ist so sehr zum Axiom der Theorien und Literaturtheorien der Moderne geworden, daß niemand, der das Theorem vom Scheitern wiederholt, noch riskieren könnte, damit seinerseits zu scheitern. Denn in der Tat wird Scheitern als Sieg betrachtet; Mißlingen als die Kennmarke historischer Notwendigkeit. In dieser Ansicht [...] sind übrigens Konservative und Moderne eines Sinns: es ist der Zerfall der alten Ordnungen, der das Neue macht — sei's auch nur deshalb, weil er das Neue daran hindert, alt zu werden. (Hamacher 1998, S. 280)

Hierin residiert für Hamacher die Sicht der Moderne unter der vermeintlichen Ägide des Scheiterns, die als permanenter Zerfall nichts anderes erstrebt als ihre eigene Konservierung des Immer-Zerfallens; ihre permanente Parekbase.²² Weiter kritisiert Hamacher die Folgen am Festhalten am Scheitern der Lektüre, darauf hinweisend auf die paradoxe Aporie, die sich zwischen Moderne und Konservatismus, absoluter negativer Unverständlichkeit und absoluter Verständlichkeit einschleicht, i.e. das Signum einer permanenten lesbaren Unlesbarkeit, die sich ironisch permanent übersteigert:

Die Hinfälligkeit [...] wird zum Signum, in dem das Zeitalter sich betrachtet, feststellt und rettet. Zerfall ist ein Erhaltungsmodus; und die Moderne [...] [die] sich nur in ihrer eigenen Überbietung erhält, besteht — so will es diese Ansicht — in nichts anderm als dem *Projekt der Erhaltung des Zerfalls*, aus dem sie hervorgeht und den sie betreibt. Als Domäne der Negativität betrachtet, kann das Moderne also einer Konsequenz nicht ausweichen, die ebenso ironisch wie fatal ist, *der Konsequenz nämlich, daß nichts moderner, also nichts ultra- oder post-moderner sein könnte als ihr eigener Konservatismus.*“ (Ebd. S. 280; Hervorhebungen H.F.)

In dieser Hinsicht können wir die alte Ordnung als eine universelle Ordnung betrachten, die zugleich von der als solche konzipierten Modernen die Universalität unter der Zerstörungswucht nicht nur bedroht, sondern auch auf perfide Weise dieselbe Universalität bejaht, reinstanziiert bzw. restituiert, denn nur so kann der permanente Zerfall sich seiner *Kontinuität* und seines *Sinns*

²² Diese Problematik ist auch in *Das Salzburger große Welttheater* beispielsweise bei der „Axt-Szene“ ersichtlich. Darin zeigt sich nämlich die Skepsis gegenüber der Tradition sowie gegenüber der Anarchie oder ihrer Revolution. Unter jenen Beobachtungen kann auch dort der Begriff der permanenten Parekbase verwendet werden.

(apodiktisch bzw. ex negativo) sichern, als demolierende Transfiguration der alten Ordnung und seiner selbst.

Die aporetische Logik der negativen Setzung, die das Alte behaupten muss, damit sich das Neue auf Basis der Restitution und Revokation des Alten und ergo von sich selbst zeige, muss an einer anderen Stelle behandelt werden. Uns interessiert hier vor allem, wie sich unsere vom Scheitern bedrohte Lektüre, eine von Ironie durchdrungene Unlesbarkeit zu *Normen, Präskriptionen und Hypostasierungen* verhält, und ob die zu exerzierende Lektüre der herausgearbeiteten Scheineschatologischen Aporie des permanenten Zerfalls (vom Sinn und Ordnung) standhalten kann. Denn selbst die Ankündigung eines Scheiterns meiner Lektüre aufgrund der im Werk manifesten konkurrierenden (und sich unter Umständen widersprechenden) Perspektiven,²³ würde eine zwar defätistische doch immer hin eine pseudo klare Aussage über das *Sein-Sollen des Sinns*,²⁴ der aus der Lektüre entstehen soll, treffen.²⁵ Damit wird eine Dezision über den Versuch hinweg, Indezidibilität darzulegen, getroffen, und zwar zugunsten einer präskriptiven Vorstellung von Ordnung, Kohärenz, und auf Kosten eines Werks, das – wie eingangs ausgeführt wurde – das Primat des Historischen und der Historisierung zu problematisieren scheint, wenn nicht sogar in Frage stellt. Dieses negative Denken bleibt in der Schwierigkeit verhaftet, mit dem eitrigen (um bei der

²³ Simon (2002) in seinem betitelten Aufsatz „Paradoxien der Interpretation (ausgehend von Hofmannsthals *Der Schwierige*)“ macht zum Beispiel Halt vor den von ihm erkannten Widersprüchen, und erklärt diese als Grenzen der Interpretation. Auch hier wird eine willkürliche Grenze gesetzt, wie ich später zu zeigen versuchen werde, denn das propositionale Denken der Philosophie muss nicht als Ägide des Denkens und der Interpretation angenommen werden.

²⁴ Zu einer Auseinandersetzung zum Problem der Normativität in diesem Werk vgl. Kap. 3.2 und 4.

²⁵ Eine solche Lektüre würde sich immer noch, wenn auch ex negativo, einer bestimmten Pflicht zur Eindeutigkeit verschreiben, die einem performativen Widerspruch gleichen würde. Hier gilt es nicht in die Fallen der negativen Theologie hineinzutappen. (Die Ankündigung des Mangels an *Sinn* ähnelt dem apophantischen Duktus der negativen Theologie (vgl. Derrida 2007).)

etymologischen Bedeutung des Wortes „schwierig“ zu bleiben) Exzess des Sinns nicht fertig zu werden, dessen Wunde kein Heil verspricht.²⁶

Das Oszillieren zwischen apodiktischer und apophantischer Rede bringt uns zu einem von der Forschung vielfach zitierten Aufsatz von Hofmannsthal, den dieser kurz nach der Uraufführung seines Dramas (1921) namentlich die „Ironie der Dinge“ (SW. XXXV, S. 39-41; 508-531) schrieb. Die Ironie, d.h. die „allseitige Ironie“ – wie Hofmannsthal die Ironie der idealen Komödie beschreibt – fungiert in dem Aufsatz als Demaskierer aller für universal gehaltenen Formen und Verhältnisse, sie gilt als Demarkierer der „vorschnelle[n] [...] und bewußt unwahre[n] Synthese“ (SW. XXXV, S. 40). Weil die Ironie Autorität, Norm, Sinn und Zweck ‚relativiert‘, d.h. weil die Ironie für wahr und allgemein gehaltene Relationen potenziert (und damit deaktualisiert), ist es deshalb naheliegend – sofern wir die Überlegungen in seinem kleinen Aufsatz folgen – die eingangs gestellte Frage nach dem Anfang der Lektüre aufgrund seiner Unentscheidbarkeit (als bloßes Fiktum vom unhaltbaren Telos und Kohärenz demaskiert) als eine unmögliche Frage aufzugeben, und stattdessen den Verhältnissen der Relationierungs- und Ironisierungsformen des Textes zu folgen.²⁷

Die hier vorgeschlagene Lektüre wird über den Umweg in die Komödie (vornehmlich *Commedia dell'arte*) und in die Ironie zu einer Reflexion über die Konversation und des Geschwätzes als „idle talk“ (Fenves 1993) im Konversationslustspiel führen. Dabei wird sich die Lektüre einigen Fragen bezüglich der Gattung stellen, wie zu den Kategorien „Notwendigkeit“ vs. „Kontingenz“, die im Drama inhaltlich und *verbatim* behandelt werden. Dabei wird auch die negative Funktion der Ironie näher examiniert und schließlich aus der Lektüre verbannt, der These folgend (nicht

²⁶ Deshalb plädiere ich im Sinne einer epoché für eine Ausklammerung der Frage nach der Klassizität bzw. Modernität des Stückes, um meine Lektüre nicht mit externen oder kanonisierten Vorstellungen zu affizieren.

²⁷ Vgl. Kap. 4.

ohne Vorbehalt), dass Hofmannsthal – in naiver Weise oder nicht – versucht, die Logik der Ironie²⁸ als permanente Negativität, was wir mit Schlegel (1882) u.a. als Parekbase begreifen, zu überwinden, ohne in den Traum der Hegelschen Synthese zu verfallen, aber auch ohne auf die wortwörtliche Naivitätsidee universeller Wahrheiten zu rekurrieren, die man unter dem Begriff des Prelapsarischen subsumieren könnte.

2. Von der *Commedia dell'arte* zur „Metakomödie“: Hofmannsthals Betrachtung der „allseitige[n] Ironie“

2.1. Typologie aus dem Stegreif: Die Maske und die „Freiheit“ der Improvisation

In ihrer Dissertation zur *Commedia Dell'arte im Wiener Drama der Jahrhundertwende* geht Wolgast der Frage nach, warum ausgerechnet in einem Jahrhundert, in dem alte Ordnungen und Wertvorstellungen sich aufzulösen scheinen (1993), und die Aurora der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Lukács 1984, S. 32) am Horizont zu sehen sei, sowie das Versprechen und die Ankündigung vom Tode Gottes zu manchen Ohren gekommen sei, eine altertümliche Form der Komödie ihre Renaissance erlebt (vgl. Wolgast 1993, S. 8 sowie Wolgast 1989, S. 285). Die sog. Stegreifkomödie (vgl. u.a. auch Kommerell 1952; Hinck 1965) besteht aus bestimmten typologischen Figuren²⁹ und widmet sich der reinen Improvisationskunst, in denen „Lazzis“, d.h. Improvisationen oder Späße dem Passus und Takt der Situation folgend vorgeführt werden, ohne dass

²⁸ Zu einer ausführlichen Interpretation des Aufsatzes „Die Ironie der Dinge“ vgl. später Kap. 2.2.

²⁹ Für eine nähere Beschreibung der Figuren *Coviello, Pantalone, Harlequino, Brighella, Il Capitan Spavento* [*Capitano*], *Fritellino, Pagliaccio, Tartaglia, Giangurgolo, Il Dottore Baloardo* [*Dottore*], *Mezzetin, Colombina, Pulcinella*, vgl. Spörri (1963) und Riha (1980), die jeweils eine kurze kursorische Beschreibung der hier genannten Figuren vornehmen; Hinck (1965), der einige Figuren nach bestimmten literatur-historischen und thematischen Paradigmen literaturwissenschaftlich analysiert; Domenech Rico (2005), der der Figur des spanischen *Gracioso* sowie der Einfluss darauf von Seiten der *Commedia dell'arte* einen Aufsatz widmet, um nur einige zu nennen.

sich eine stringente bzw. lineare Geschichte oder gar ein Leitfaden an Kohärenz bemerkbar macht (vgl. u.a. Kommerell 1952; Wolgast 1989 und 1993; Hinck 1965; Vogel 1996). Die Figuren tragen Masken und ihre schauspielerische Darstellung basiert vornehmlich auf stummen Gesten und Gebärden (vgl. auch Kommerell 1952, S. 160f.). Sie folgten in den Situationen (denn von Handlung kann nicht die Rede sein)³⁰ keiner anderen Logik als *der Logik der Kontingenz* und spielten ihre Rolle entlang der ihnen zugewiesenen typologischen Charaktereigenschaften.

Ferner bemerkt Wolgast (1991, S. 15f.), dass die Commedia den „diametralen Gegensatz zur psychologischen Darstellungsweise“ bildete, die weder auf Wahrscheinlichkeit noch auf Zusammenhangskohärenz achtete, und die Improvisationskunst ihr Augenmerk stattdessen auf die *Diesseitigkeit* der für sich betrachteten Situationen legte,³¹ aus denen die Komik erwuchs, und sich dem typologischen Charakter gemäß abspielte. Der Charakter konnte aus diesem Grunde als schicksallos³² betrachtet werden, denn auf die Handlung, die ohne Telos und Zweck außerhalb des Ereignisses selbst, das seine eigene Einheit bildete,³³ konnte weder der Begriff³⁴ von Schicksal noch Notwendigkeit angewandt werden.³⁵

³⁰ „Von den drei dramatischen Einheiten ist die der Handlung immerhin die entscheidende, und sie wird tatsächlich in der Commedia dell’arte gründlich gebrochen.“ (Wolgast 1991, S. 13f.)

³¹ Wolgast (1993, S. 16) sieht eine klare Abhebung der Commedia von dem von der Metaphysik geprägten Barock: „Von den Geisteshandlungen der Renaissance und des Barocks ist es die Diesseitsfreude, die in der Commedia dell’arte vorherrscht, und die manifeste Bevorzugung der komischen Gattung ist dabei tatsächlich unmittelbar zu lesen als eine Bejahung von Mensch und Welt“. Ähnlich auch Hinck (1965, S. 38): „Woher auch immer die Modelle für die Figuren und Vorfälle der Komödie sein mögen, durch die Verkürzung des Menschlichen sind alle Vorgänge in der „Diesseitigkeit“ der Bühne und Aufführung eingeschlossen und bleiben ohne konkreten Bezug zur Werträumen ethischer und ideeller Art. [...] Der konventionelle, alle Seiten befriedigende Komödien-schluss hält nur mühsam eine Welt im Zaum [...]“.

³² Zu einer Gegenüberstellung von Schicksal und Charakter, auf die später zurückgegriffen wird, siehe Benjamin (1991), der sich (S. 173) genau in dieser Aussage (leicht paraphrasierend) auf Nietzsche (1999, S. 86) bezieht: „Hat man Charakter, so hat man auch sein typisches Erlebniss [sic!], das immer wiederkommt“. Vgl. auch Hinck (1965, S. 39ff.).

³³ Wieder Wolgast (1993, S. 17): „Die Commedia dell’arte ist *Aktionstheater* in Reinkultur, und die Spannkraft, die die regen Aktivitäten in Gang hält, beruht allerdings auf Triebenergie“.

³⁴ Begriffe wie Freiheit, Kontingenz und Notwendigkeit werden wieder für die Literatur als genrespezifische Konzepte rehabilitiert, als jene, die die Handlung weltanschaulich modellieren.

³⁵ Dieses Verständnis der Commedia und vom Schicksal wird nicht nur von Kommerell, Benjamin, Agamben, Hinck, Wolgast u.a. vertreten, sondern von Hofmannsthal selbst, der in *Ad Me Ipsum* (SW. XXXVII, S. 138) fol-

Folgerichtig bemerkt Wolgast (S. 17), deren Quellen und auch Dialogpartner trotz ihren z.T. philosophischen Überlegungen ausschließlich aus den Kunst- und Literaturwissenschaft sowie der Belletristik entstammen, dass die Commedia „keineswegs moralisch oder existenziell tief-schürfend behandelt“ wird, und wie denn auch, wenn die Commedia keinen Zweck, keine Metaphysik kennt, die der Moral oder der normativen Deontik Eingang verschaffen könnte, kein Telos kennt, das das (eschatologische) Konzept von *Verfehlung und Gelingen* einführen ließe (vgl. hierzu auch Hinck 1965, S. 38-47). Da die Commedia sich dem Bereich des Kontingenten und der Freiheit verschreibt, so findet Walter Benjamin (1991 II.I, S. 171-179) durch Wolgasts Studie, (in der kein Philosoph oder Theoretiker zitiert wird), eine retroaktive Bestätigung dafür, dass zumindest die Commedia dell'arte eine Abkehr von moralischen oder sittlichen Instanzen – seien diese Götter oder andere transzendente Unwesen wie „Gesellschaft“, oder „Nation“, „Gemeinschaft“, oder gar „gutes Leben“ (sofern letzteres universal teleologisch oder eschatologisch verstanden wird) – bedeutet.³⁶

Bereits vor Nietzsches Verkündigung vom Tode Gottes konnte die Commedia dell'arte die „Koordinatenachsen im System“ (Wolgast 1993, S. 21) epistemologischer, gattungstheoretischer und philosophischer Annahmen aufwühlen, und diese zugunsten der historischen Kontingenz³⁷ als Tribut opfern. *In der Freiheit vor dem Zwang der Tradition bzw. positivistischer, psychologischer oder naturalistischer Erkenntnisansprüche* sieht Wolgast (1993, S. 7f.) den Grund für das

gende Notiz hinterlässt: „Der schicksallos gewordene Vater u. Autor. Die ironischen Verse darüber aus Vittorias Mund. Harlekin als Spiegelung dieser Figuren.“ (Dass Hofmannsthals Schicksalsbegriff hingegen nicht univok ist, belegt Erken (1968, S. 139-150).)

³⁶ Damit sei nur gesagt, dass Benjamins Aufsatz *Schicksal und Charakter*, mit dem fortan gearbeitet wird, nicht nur aus philosophischer, sondern auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ernst zu nehmen ist, und der Elfenbeinturm der Literaturwissenschaft dies anerkennen müsste.

³⁷ Dem Leser wird sicherlich auffallen, dass die These der historischen Kontingenz ein durch und durch undialektisches, anti-hegelianisches Modell (des Verlaufs) der Geschichte darbietet. Diese These scheint zudem in Anklang mit den vorhergehenden gestellten Überlegungen zur Setzung des Anfangs und der Unmöglichkeit der Narrativierung Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*.

Wiederaufnehmen des Genres durch eine von kulturellen Krisen durchdrungene Zeit in Wien, woraufhin sie in der Umorientierung auf die altertümliche Komödienform einen angestrebten Ausweg daraus vermutet, und die Commedia vor allem als eine dezidierte Gegenpositionierung gegen den Naturalismus bzw. Realismus interpretiert.³⁸

Unabhängig von der möglichen philosophischen und weltanschaulichen Qualifizierung bzw. Bedeutung von Begriffen wie dem Komischen,³⁹ Freiheit, Notwendigkeit und Kontingenz, scheint der Konsens, für den Wolgast hier stellvertretend eintritt, darin zu bestehen, dass die intrinsischen Merkmale der Commedia, die weder Telos noch Zweck und deshalb auch weder Verfehlung noch Gelingen kennt, mit dem einem Vakuum ähnelnden Zustand der Wertkrise und Orientierungslosigkeit der Protomoderne in Wien konvergiert, indem sich das „Leben“ potenziell frei von alten Notwendigkeits-, Schicksals-, und Politisierungskonzepten bzw. metaphysischen Annahmen (zumindest als Idee) präsentiert. Reinhardts und Hofmannsthals Zusammenarbeit exemplifiziere „am deutlichsten, daß Theater und Drama am Ende der Epoche auch darin übereinkommen, durch die Commedia dell’arte jene neue Hinwendung zum Leben zu widerspiegeln, die aus der Krisenerfahrung hervorgegangen ist“ (ebd. S. 154).

Obwohl Wolgast entlang ihrer Arbeit die Maske als notwendiges Spezifikum innerhalb der Variationen und Anlehnungen an der Commedia feststellen möchte, widmet sie ihr, über die bloßen ästhetischen Merkmale hinaus, keine besondere Bedeutung jenseits seichter ästhetischer Merk-

³⁸ „Die Vermutung liegt nahe, daß man, wenn man ermittelt hat, welche formalen und inhaltlichen Werte sich aus der italienischen Tradition gewinnen ließen, darin nicht nur die Bestätigung der dekadenten Lebensentfremdung, sondern auch ihr widerstreitende Elemente finden wird, so daß sich daraus eine konkrete Möglichkeit ergeben könnte, sowohl die Orientierungslosigkeit als auch die versuchte Umorientierung an der Jahrhundertwende zu beleuchten.“ (Wolgast 1993, S. 8).

³⁹ Für Kommerell (1952, bes. S. 170ff.) lösen sich die Situationen als Stifter der Handlung im Lachen auf, statt sich in ein schicksalhaftes Ende zu verketten und eschatologisch zu kulminieren.

male.⁴⁰ Dabei ist es offensichtlich, dass die Maske (jenseits ihre typologisierende Funktion) eine Verdoppelung zwischen Schauspieler und Persona (Maske) leistet, die in der Tragödie (obgleich auch dort Masken nicht untypisch waren) so nicht gegeben sei.⁴¹ Die Idee der Verdoppelung, die den Menschen in Schauspieler und Persona (Prosopon bzw. Maske), Privatmann und Charakter zu spalten suggeriert, nimmt auch Agamben in seiner Untersuchung zur abendländischen Weltanschauung der Komödie (freilich anhand aber nicht beschränkt auf Dantes Komödie) auf, der belegt, dass jenseits der Setzung des Fiktums des Schauspielers und seiner Maske, eine weltanschauliche Einstellung (seit der stoischen Kritik der Tragödie)⁴² dahinter zu interpretieren sei, indem der Schauspieler in der Komödie sich nicht mit seiner Maske identifiziere. Mit anderen Worten: Der Schauspieler ist nicht seine Maske und bejaht damit die Verdoppelung oder Dualität zwischen Privatmann⁴³ X und Rolle oder natürlichem Leben und Prosopon (d.h. Persona).

Die Verdoppelung, die mittels der Maske demarkiert wird und damit eine Bifurkation zwischen Schein und Sein verursacht, sei nicht notwendigerweise ein Garant für die Komödie noch für die (bewusste) Ironie. Für die Stoiker sei das Entscheidende, so Agamben (1999, S. 18ff.), die Haltung des Schauspielers zu der Maske, mit der er sich identifiziere, oder von ihr abgrenze.⁴⁴ Fer-

⁴⁰ Dagegen Kommerell (1952, S. 171f.), der auf die, „wenn auch unbewußte, philosophische Tiefe“ der Maske aufmerksam macht und durch das Verstecken des X-beliebigen Privatmannes hinter der Maske deshalb eine andere geistige, sogar politische Form bzw. Ordnung wittert, die er den komischen Staat von „Charakteren“, d.h. Figuren mit festem Charakter nennt.

⁴¹ Vgl. Dolar (2005, S. 28), der die Verdoppelung als intrinsisches Merkmal der Komödie behandelt.

⁴² „The Stoic critique of tragedy is developed through the metaphor of the actor, in which human life appears as a dramatic performance and men are presented as actors to whom a part (a prosopon, a mask) has been assigned“ (Agamben 1999, S. 17).

⁴³ Weil der Begriff Subjekt philosophisch aufgeladen ist und Agamben sogar eine Ontogenese dieses Begriffes in der Maske vermutet, wird fortwährend auf diesen Begriff verzichtet. Darüber hinaus sieht Hofmannsthal eine eigene Problematik hinter dem Subjektbegriff, der, wenn dieser schweigen kann, sich nicht als sprachliches Subjekt aktualisieren kann.

⁴⁴ „For the Stoics, what is tragic is not the mask in itself but the attitude, whether of attraction or repulsion, of the actor who identifies with it.“ Hier liegt auch der Unterschied zwischen dem *Salzburger große[n] Welttheater* (ausgenommen der Radikalität der Bettlerfigur) und der Komödie (nach stoischem und Agambens Verständnis). Im Welttheater hatten sich die Figuren mit den ihnen auferlegten Rollen zu identifizieren, und deren Handlungshorizont

ner entwickelt Agamben aus dem ‚Geiste der Komödie‘ und aus seiner archäologischen Untersuchung Dantes Komödie als Prototyp italienischer Weltanschauung eine Genealogie des modernen Subjektbegriffes, auf den wir noch später zurückkommen werden. Demungeachtet sollte hier unterstrichen werden, dass die Maske als Medium ironischen Spielens fungiert, d.h. eines Spiels, dem man sich nicht verschreibt, und in der permanenten Selbstreflexion seiner eigenen Rolle, dabei jede Identifikation verhindernd, ausharrt. Findet keine Identifikation statt, so kann weder Schicksal noch Sinn noch Univozität entstehen, denn die permanente Parekbase, die die Verdopplung potenziert, verhindert, dass sich der Abgrund zwischen ‚Mensch‘ (besser: dem Einzelnen) und Maske je abschließt.⁴⁵

Gewiss stilisiert meine Lektüre auf der Suche nach einem plausiblen Anfang einen Dichter, der sich der Probleme der Moderne bewusst ist, genauer gesagt der Idee, dass die Sprache in der „Moderne“, mit ihrem „unermesslichen Reichtum“ an Worten, „die Menschen nicht zusammen-, sondern auseinanderhält“, wobei er zugleich daraus „etwas Unreifes in diesem Reichtum und ein Unvermögen“ hervorkommen sieht. Ein Dichter, der „Ironie“ in allem vermutet und die „Philosopheme“ für fragwürdig befindet, die früher Klarheit zu versprechen schienen, sich nun aber „in dem Spiel der Relativitäten“ auflösen (vgl. die sog. „Zürcher Rede“ zu Beethoven in SW. XXXV, S. 29). Wir haben es in gleicher Weise mit einem Werk zu tun, das „dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen“ (SW. XXXI, S. 226) misstraut, so deklariert Hofmannsthal in seiner fiktiven Rede zwischen ihm und Richard Strauß über „Die Ägyptische

beschränkte sich auf ästhetisch-ethische normative Liaison des „Tuet Recht“ innerhalb einer vorherbestimmten Metaphysik.

⁴⁵ Hofmannsthal selbst war offensichtlich bestens unterrichtet über die Beziehung der Maske zum Ich und zur Person und über den paradoxalen Abgrund, der sich in der Maske figurierte: „er [der Dichter] kann das ungeheure Gemenge ahnen lassen, das durch eine Maske des Ich zur Person wird. Darum nannten die Alten ja Maske und Person mit dem gleichen Wort“ (SW. XXXI, S. 227); die Herausgeberin verweist hier auf Grimms Wörterbuch und auf S. 466 in SW. XXXI.

Helena“ (ebd. S. 226): „Ich liebe es nicht, wenn das Drama sich auf der dialektischen Ebene bewegt.“ Ein literarisches Denken also – so scheint es –, das jenseits Dichotomien oder dialektischer Figuren stehen sollte, was er als (österreichisches Denken)⁴⁶ bezeichnete. Doch ein Theaterstück, das sich so vehement nicht nur vor einer immanenten Interpretation versperrt, sondern potenzielle Referenzpunkte ohne scheinbare oder offenbare performative Widersprüche in ihrem heuristischen Potenzial ausschließt, scheint eine einzige logische Konsequenz darzubieten: sich zunächst mit dem Problem dessen, was Sinn und Kohärenz so schwierig macht, also mit der Ironie im und am Werk näher auseinanderzusetzen. Dafür wird der berühmte Aufsatz, der wenig später nach der Uraufführung von *Der Schwierige* erschienen ist, genauer zu untersuchen sein – selbst auf die Gefahr hin, sich der Kritik,⁴⁷ die die fälschliche Instrumentalisierung von Hofmannsthal's Schriften zum Zwecke der Lektüre des *Schwierigen* zurecht beklagt, zu unterziehen.

2.2. Ironie als Grundelement der Komödie

Hofmannsthal (SW. XXXV, S. 39) fängt seine Überlegungen zur Ironie mit der Einführung eines fiktiven Novalis an, der in einem seiner Fragmente gesagt haben soll: „Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden.“ Viel zu lange hat die Forschung gebraucht (und scheint immer noch zu brauchen),⁴⁸ um herauszufinden, dass Novalis das nie gesagt hatte,⁴⁹

⁴⁶ In dem Schema Preuße und Österreicher heißt es auf der Seite Prußens: „Stärke der Dialektik“, wohingegen bei den Österreichern die „Selbstironie“ und die „Ablehnung der Dialektik“ betont wird (SW. XXXIV, S. 208f.).

⁴⁷ Damit knüpfen wir an eine weitreichende Forschungstradition an, die sich des Aufsatzes zur Deutung des Stückes bediente und, wie Woll (2019) zurecht darstellte, nicht weniger problematisch sei, vor allem, wenn Obskurantismus betrieben wird, sofern angenommen wird, dass der Aufsatz „Die Ironie der Dinge“ exegetisch klarer sei und daher instrumentalisierbar für die Deutung des hier behandelten Lustspiels. Einer solchen Auffassung will ich entgegenwirken, indem der Aufsatz hier auf die exegetischen Probleme hin untersucht wird, und über seine Brauchbarkeit reflektiert wird. Einen ähnlichen und erfolgreichen Ansatz hierfür lieferte bspw. Pourciau (2016).

⁴⁸ Bisher ist mir keine Arbeit zu diesem Aufsatz oder zu Hofmannsthal in die Hand gekommen, der diesbezüglich eine dementierende Aussage macht, im Gegensatz zu FN 63. Selbst die Kritische Ausgabe (SW. XXXV, S. 527) verliert in den *Erläuterungen* kein Wort darüber.

was bisher auch nicht problematisiert wurde. Dafür sind die Untersuchungen von Endres (1998) zu Novalis und zum Lustspiel und vor allem Weitzmans (2014) Studie zum Komischen, zur Ironie und zum von ihr herausgearbeiteten Konzept des „Komisch-Ironischen“ – in der sie den besagten Aufsatz als Ausgangspunkt für ihre literarisch-theoretischen, und philosophischen Reflexionen nimmt – sowohl für die folgende Interpretation als auch für die Hofmannsthal-Forschung im Allgemeinen wegweisend.

Was kann ironischer sein, als die eigenen Überlegungen zur Ironie mit einer ‚Autorität‘ anzufangen, die durch die Tatsache ihrer Fiktionalisierung und unmöglichen Rekursion auf das ‚zitierte‘ inexistente „Fragment“ selbige Überlegungen zu unterminieren scheint.⁵⁰ Was wäre dissonanter und womöglich komischer, als wenn die subjektive Erfahrung, mit der Hofmannsthal seine Überlegungen ansetzt, wobei er sich nun „nach dem Krieg“ als einen besseren Versteher seines fiktionalen/fiktiven Zitats als vormals inszeniert,⁵¹ in ihrer historischen Konsequenz niemals stattgefunden haben kann. *Die Setzung des Anfangs* in Hofmannsthals Überlegungen ist genauso fiktional wie sein Grund bzw. seine Begründung, die nichts anderes ist als ein ‚Ungrund‘, d.h. ein Fiktum, um mit Hamacher (1998, S. 203) zu sprechen. Aufgrund dieser Tatsache weist der Aufsatz, wenn nicht inhaltlich, so doch zumindest eine gewisse kompositionelle Parallelität zu *Der Schwierige* auf. Beide referieren auf eine historische und zeitliche Realität, die nach näherer Überprüfung teilweise fiktiv ist. Denn, obgleich weder der Krieg (im Lustspiel) noch Novalis

⁴⁹ Weitzman (2014, S. 3, FN:1) und Endres (1998) versuchen mit dem Traditionsmythos, dieses ‚Zitat‘ Novalis zuzuschreiben, zu brechen. Die Korrosion und Tragweite Hofmannsthals Zuschreibung des fiktionalen Fragments an Novalis lässt sich außerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung feststellen, wo beispielsweise im Rahmen der Psychotherapie Schneider (1967) zum Thema der Ironie und Abwehr dem Novalis das von ihm zitierte „Fragment“ ohne weitere Quellenangaben attestiert.

⁵⁰ Diese Ironie mit einer unhinterfragten fiktiven „autoritativen“ Quelle anzufangen, hat die Forschung weiter fortgesetzt, vgl. bspw. den Aufsatz von Maeda (1979), der trotz aller ihr gebührenden Anerkennung seine Lektüre von *Der Schwierige* auch mit dem Rückgriff auf den Aufsatz „Der Ironie der Dinge“ anfängt, und sich dafür auf die Korrespondenz von Hofmannsthal mit Burckhardt beruft.

⁵¹ „Es war lange vor dem Krieg, daß ich in den „Fragmenten“ des Novalis diese Bemerkung fand [...]. Diese Aufzeichnung in ihrer sonderbar lakonischen Form war mir ziemlich wunderlich.“ (SW. XXXV, S. 39)

fiktiv sind, ist doch die Zuschreibung bzw. die Aussage, dass der Krieg im Lustspiel vor dem ‚wirklichen‘ Krieg kulminierte, so fiktiv wie das Fortbestehen der aristokratischen Gesellschaft, die im „Lustspiel“ suggeriert wird und wie die zitierte Quelle von Novalis. Beide Plot-Prämissen (Novalis und der Krieg) spielen mit fiktionalen Formen von ‚Historizität‘, die als *Grund* für den weiteren Verlauf der Überlegungen (im Aufsatz „Die Ironie der Dinge“) bzw. der Handlung (im Lustspiel) fungieren, dabei aber als *Grund* selbst (in der doppelten Bedeutung des Wi(e)derrufens) revoziert werden.⁵² Revoziert wird nicht nur die außerfiktionale Wahrheitsreferenz über Aussagen, sondern revoziert werden auch *expressis verbis* innerhalb des Aufsatzes zur Ironie die als feststehend geglaubten Verhältnisse zwischen Individuen, Gesellschaft, und im Allgemeinen, zwischen dem Bedingten und dem Unbedingten. Für Hofmannsthal (SW. XXXV, S. 39) ist wie für die Frühromantiker das Element der Komödie die Ironie, und es ist für ihn der Krieg, der deutlich mache, wie die Ironie „über allen Dingen dieser Erde waltet.“ Die Ironie in der Komödie ist – das müsste mittlerweile klar sein – kein rhetorisches Mittel als vielmehr Widersacher universellen Seins, wo nichts von der Ironie verschont wird.⁵³ So wie die Ironie, die besonders nach dem Krieg bemerkbar wird, so Hofmannsthal (ebd. S. 39) weiter, setze der Krieg „alles in ein Verhältnis zu allem, das scheinbar Große zum scheinbar Kleinen, das scheinbar Bedingende zu einem Neuen über ihm, von dem es wiederbedingt wird, das Heroische zum Mechanischen, das Pathetische zum Finanziellen, und so fort *ohne Ende* [H.F.]“.

Die zersetzende Kraft der Ironie, wie Weitzman (2014, S. 16) folgerichtig erläutert, stellt eine unendliche Relationalisierung dar, die jeden Versuch, das (sog.) Besondere oder Singuläre bzw.

⁵² Und auch diese Beobachtung plausibilisiert die eingangs keineswegs rhetorisch gestellte Frage nach dem Anfang und dessen Ansetzung.

⁵³ „Aber die wirkliche Komödie setzt ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt, sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem und damit alles in ein Verhältnis zur Ironie“ (ebd. S. 39). Zu einer elaborierten Ausführung zum Verhältnis der Komödie zur Ironie, und vor allem zur alles destabilisierenden Funktion der Ironie im Dialog mit aber auch über Hofmannsthal hinaus siehe Weitzman (2014, bes. S. 3-56).

das Allgemeine oder Universelle aufzufassen oder zu begreifen, unmöglich macht.⁵⁴ Denn in diesem kleinen Aufsatz ist es nicht die Bedeutung an sich, die die Ironie in Frage stellt (falls man überhaupt an der Idee einer Bedeutung an sich festhält), als viel eher der Bezug zum (linguistischen oder extralinguistischen) Gegenstand, der immer nur als ein Verhältnis aufgefasst werden kann – sei auch dieses das Verhältnis zum verstehenden „*Subjekt*“ selbst, das in Frage gestellt wird. Erkenntnisparadigmen, oder besser, wie Hamacher plausibel nahelegt, das *Verstehen* überschreitet und ent-schreitet seinen Gegenstand, sei sein Gegenstand *das Verstehen* selbst.⁵⁵ Bereits die Sprache als Erkenntnisinstrument vermittelt zwischen der Welt und der Sprache und setzt ein Verhältnis zwischen beiden, zwischen den Namen und den Dingen. Dies würde die Position von Agamben in etwa wiedergeben, der in seinem grundlegenden Buch *Was ist Philosophie?* nicht

⁵⁴ Sie behauptet, dass Ironie als Signifikant der Instabilität (Nicht-Identität) letztendlich weder eingedämmt noch in einer übergeordneten Kritik, sei es durch Lächerlichmachung oder Zustimmung, erfasst werden kann; „similarly it is also no longer possible to take flight into the supposed freedoms of romantic irony, as Hofmannsthal still makes a somewhat halfhearted attempt to do, for irony comprises not only the phenomenal and normative world but also the subject who would escape it and the ideas - including that of the ‘absolute will [unbedingte Willkür]’ of irony itself - that would provide the means of that escape.“ (Weitzman 2014, S. 16) Obwohl ihre abschließende Interpretation von Hofmannsthals „Ironie der Dinge“ sich nur sehr geringfügig (wenn überhaupt) von meiner unterscheidet, wie ich später versuchen werde zu zeigen, dient dieser Satz in meinem eigenen Verständnis als Erinnerung daran, wie leicht ein Versuch, die Ironie zu überwinden oder sich von ihr zu distanzieren, dennoch wieder in den ironischen Bereich zurückfallen kann. Ich glaube nicht, dass meine Lektüre von Hofmannsthal, so vorsichtig sie auch sein mag, von diesem Dilemma ausgenommen sein wird. Aber sie könnte zeigen, wie Hofmannsthal sich möglicherweise einen Gedanken an eine Arretierung der Ironie vorgestellt haben könnte, ohne sie aufzuheben.

⁵⁵ Hamacher (1998, S. 9) sieht in der Ironie sowie im Verstehen die *Relata* als das hermeneutische Problem, um das es Hofmannsthal bei der Ironie geht. Ein Beispielsatz von Hamachers betiteltem Aufsatz „Prämissen“ gibt analog wieder, worum es bei der alles zersetzenden Ironie geht, die Aporie die *Relata* zu stabilisieren, sei es auch mittels der und gegen die elementarste Operation, die einem zur Verfügung steht, nämlich das Verstehen: „Der Satz vom Verstehen springt vom Verstehen ab. In ihm sollte, was Verstehen heißt, erfaßt und zusammengefaßt werden. Da aber dies Verstehen in ihm an die unerfüllte und unerfüllbare Forderung gebunden ist, sich selber zu erfassen und mit sich zusammenzufassen, ist in ihm gesagt, daß Verstehen sich aus seiner Unmöglichkeit verstehen muss. Daß Verstehen verstanden sein will, ist, kurzum, eine Aporie: sie besagt, daß Verstehen, gerade weil es notwendig ist, nicht versteht.“ (Ich vertrete die Ansicht, dass Hofmannsthal kein naiver oder konservativer Schriftsteller ist, wie so viele Leser mühsam zu zeigen versucht haben. Es wäre ebenso naiv zu sagen, dass er ein (Post-)modernist ist, aber letzteres scheint wahrscheinlicher als ersteres. Hofmannsthals Kampf in dieser Hinsicht zwischen Konservatismus und Moderne wird am besten in seinem Ariadne-Brief an Strauß mit dem Titel „Ariadne“ (SW. XXIV, S. 204-207) konzeptualisiert, in dem er ein wunderbares Verständnis für die Aporie, Ersteres Letzterem vorzuziehen, deutlich zeigt: „Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt.“ Vgl. hierzu auch Pourciau 2016, S. 474f. und passim.

die Ontologie, sondern – stark vereinfacht gesagt, aber nicht minder richtig – die Relation zwischen Sprache und Sein zur *prima philosophia* deklariert: „Das Sein ist der Sprache (dem Namen, der es zeigt) also vorausgesetzt, ist das, auf dessen Grundlage man sagt, was man sagt“ (Agamben 2018, S. 15).

Es ist in diesem Sinne bemerkenswert, dass Hofmannsthal, der in diesem Aufsatz sprachlich sozusagen eine Rhetorik der Antinomien artikuliert, um diese letztendlich mittels der Ironie zu desartikulieren und zu widerrufen, um schließlich den „Sinn“ für das „All“ genauer fürs „Weltall“ (SW. XXXV, S. 41) zu figurieren, Halt vor dem Bedingungslosen bzw. vor dem „Absoluten“ macht, das in keine Relation zur Ironie oder zum Bedingenden gesetzt wird,⁵⁶ noch gesetzt werden kann – um Weitzman (2014) zu paraphrasieren. Der Begriff der Ironie bedeutet für Hofmannsthal, ungeachtet seiner zugestandenen Nähe zu den Romantikern und deren Ironiebegriff (vgl. SW. XXXV, S. 41), keine Bejahung eines Prinzips der absoluten Negation, die zu einer subjektiven bzw. negativen Freiheit führt. Ironie steht für die „Relation der Relationen“ und nicht für unaufhaltsames Prinzip.⁵⁷ Also relativiert Ironie zwar, ist aber nicht bedingungslos, stellt jegliche vermeintlich dialektische Bewegung in Frage und die damit einhergehenden Synthesen, setzt, dennoch, damit Setzung und Identität voraus, damit sie sich als destabilisierende

⁵⁶ Im Gegensatz beispielsweise zu Baudelaire (1956), der in seinem Traktat über das Wesen des Lachens – übrigens mithilfe einer besonderen Examinierung der Figuren der *Commedia dell'arte* – zum Begriff des absolut Komischen („comique absolu“) kommt, ein Lachen über die ironische Verdoppelung zweier Wesen oder Identitäten, was die Überlegenheit des Menschen über die Natur ausdrücke. „the essence of the comic is a seeming unawareness and the development in the spectator, or in the reader, of a delighted consciousness of his own superiority and of the superiority of Man to Nature.“ (ebd. S.30) Auch im Gegensatz zu Hegel (1989, S. 96f.), der in der Ironie die Gefahr der permanenten Vernichtung bis zu ihrer Selbstvernichtung wittert und damit unwillkürlich die Ironie (trotz seines späteren Versuchs die Ironie zu bemeistern) zu einem absoluten (selbst-gesetzgebenden) Prinzip macht, das wir Nihilismus nennen könnten. „Das Ironische aber als die geniale Individualität liegt in dem Sichvernichten des Herrlichen, Großen, Vortrefflichen, und so werden auch die objektiven Kunstgestalten nur das Prinzip der sich absoluten Subjektivität darzustellen haben, indem sie, was dem Menschen Wert und Würde hat, als Nichtiges in seinem Sichvernichten zeigen.“ (Zu einer Kritik Hegels Position und seinem gescheiterten Versuch, die von ihm exponierte Ironie einzuschränken, vgl. Weitzman 2015, vor allem S. 35ff.; vgl. auch Agamben 2012, S. 74ff.)

⁵⁷ „Wer an das bittere Ende einer Sache gelangt ist, dem fällt die Binde von den Augen, er gewinnt einen klaren Geist und kommt hinter die Dinge, beinahe wie ein Gestorbener.“ (SW. XXXV, S. 41)

Funktion bzw. als das „Nicht“ der Identität entfalten kann: „Im gleichen Augenblick aber standen schon diese selber unter sich kreuzenden Strömen der stärksten, zersetzendsten Ironie: Ironie des Kontrastes der großen ideellen Zusammenfassungen [...], Ironie des Werkzeuges gegen die Hand, die das Werkzeug zu führen glaubt, Ironie des tausendfachen in der Wirklichkeit begründeten Details gegen die vorschnelle und bewußt unwahre Synthese.“ (SW. XXXV, S. 40) Die allseitige Ironie, die sich laut Hofmannsthal vor allem im Krieg bemerkbar machte, erstreckt sich auf die ontologische („Ironie des Kontrastes“), poetische („Ironie des Werkzeuges“) und ästhetische („vorschnelle Synthese“) wie politische Sphäre („der Begriff der Nation ironisiert wurde“), damit nicht zuletzt auf epistemologische, d.h. Verstehensebene. In diesem Sinne schließe ich mich Weitzmans (2014, S. 16) Ausführungen an und verstehe Hofmannsthals Ironie als das *Kontra* zur bzw. der Diktion, als das *Nicht* zur bzw. der Identität und sehe in ihr die Funktion des Fragestellens der „identity (in the sphere of the ontological) and representation as adequation (in the sphere of the aesthetic).“ Wenn das Sein oder der Satz vom Sein zu einer bloßen der Ironie trotzdem ausgelieferten Repräsentation verkommt, doch die Destabilisierung des Seins mit der Destabilisierung der in/adäquaten Repräsentation des Seins einhergeht, wird jede Setzung, die Repräsentation erstrebt, zum bloßen *Fiktum*, und jegliche Vorstellung des Organischen zu einem Mythos⁵⁸ der Totalität, der sich als genauso kontingent erweist wie das „scheinbar bedingende“, von dem Hofmannsthal (SW. XXXV, S. 39) spricht.⁵⁹

Die Ausführungen zur Commedia dell'arte treffen in bestimmter Hinsicht auch auf den Begriff der Ironie zu, vor allem hinsichtlich der Erhöhung der Kontingenz und der Situationen als Movers der Handlung, die sich wiederum in *Lazzis* oder komische Improvisationen auflösen. Die

⁵⁸ Zum weiten Begriff des Mythos beziehe ich mich vor allem auf die Ausführungen von Janz (1983).

⁵⁹ Damit werden die Grenzen zwischen Schein und Sein, an denen der Topos des barocken Welttheaters hält, der in Feliciano (Münster Dissertation) behandelt, ausgeführt und problematisiert wurde, schließlich aufgrund der Indezidibilität aufgegeben.

Logik der romantischen Ironie, um die es Hofmannsthal geht, steht (zumindest funktional, nicht prinzipiell) im Dienste der („schlechten“) Unendlichkeit bzw. Unbegrenztheit, und deshalb kann die Ironie, gemessen am Letzteren – wenn gleich ironisch als Nicht-identität – das Ephemere des Sinns als Signifikant der Diskontinuität aufzeigen (vgl. hierzu auch Lacoue-Labarthe/Nancy 2016, passim, aber vor allem S. 249-251). Die buchstäbliche Per/versität der Ironie hat also zur Folge, dass jegliches Jenseits, das als Referenzpunkt angenommen wird, ganz gleich ob in Bezug auf die Gattung oder auf präskriptive bzw. normative Rede, jeden Sinns- oder Verstehenshorizont vor sich selbst versperrt, der nach Gadamer (1972) nötig für eine Hermeneutik wäre.⁶⁰

Deshalb kann Hamacher (1998, S. 7) in seiner hermeneutisch-kritischen Hermeneutik behaupten:

Im Verstehen wird zwar etwas zugänglich, aber zugleich wird es nur in eben diesem Verstehen, unter seinen Bedingungen und Voraussetzungen, auf seinem Weg. Die Sache, auf die sich das Verstehen bezieht, mag auch ohne es existieren, doch als Sache des Verstehens ist sie schon die vom Verstehen affizierte und bliebe als solche unverstanden, solange nicht auch ihr Verstehen selbst verstanden würde.

Was Hamacher hier, freilich etwas pointiert doch nicht minder plausibel formuliert, ist die Wucherung des Verstehens, so meine Lektüre, dessen Subjekt, Objekt (und objektives Subjekt) vom Verstehen nicht eingeholt werden kann, um damit der Ironie, nämlich „der allseitigen“, Einhalt zu gebieten.⁶¹

⁶⁰ Zu einer Kritik an Gadammers Dialogethos und seinem Imperativ der Horizontverschmelzung vgl. Fenves (1993, S. 19-26). Die Ausführung und literarische Exemplifizierung dieses Gedankens findet ab Kap. 3.1 statt.

⁶¹ Ironie ist für Hofmannsthal, wenn auch nicht absolut, trotz alledem ein ernst zu nehmendes Problem, vor allem in der Moderne, wo die Philosophie vor ihren Philosophemen kapitulieren muss, und das „Spiel der Relativitäten“ auszuwuchern scheint. Das findet sich auch in seiner „Zürcher Rede“ auf Beethoven (SW. XXXV, S. 29): „Die Magie der Worte ist nicht kräftig genug, eine Welt zu tragen, in der die Dinge, nein! auch noch die Maße der Dinge in ihrer Relativität enthüllt sind. Die Sprache scheint alles nur noch ironisch zu betasten, nichts mehr zu beherrschen. Ihre eigentliche Zaubergewalt, das Göttliche in ihr, das Unmittelbare ist dahin, die Philosopheme lösen sich auf in dem Spiel der Relativitäten – die Geschichte will sich auflösen wie ein Nebel – jedes Beharrende wird bezweifelt, die Gestalt wird bezweifelt, sie, die in Politik und Kunst die wunderbare Überwindung der Materie ist –, die Form wird bezweifelt – in der Musik, in den bildenden Künsten, in der Dichtkunst –, jede Gemeinsamkeit wird bezweifelt – Ironie webt über dem allen [...]“

Hierfür ist Hans Karls Kommentar über das Gespräch mit seinem Sekretär Neugebauer paradigmatisch, denn darin artikuliert sich für den Protagonisten (vorsichtiger: *scheinbaren* Protagonisten) ein Zweifel und Unwissen darüber, ob sein Sekretär diesen belehren möchte und ob jener das Recht überhaupt hätte, diesem eine Lehre zu erteilen („Was ich nur an mir habe, daß alle Menschen so tentiert sind, mir eine Lektion zu erteilen, und daß ich nie ganz bestimmt weiß, ob sie nicht das Recht dazu haben“ SW. XII, S. 29). Wissen, Wahrheit und Deontik, (die sich in der Frage nach der normativen bzw. rechtlichen Präskription zur Lehreerteilung abzeichnet), geraten in den Vordergrund. Ist die Lektion wahr (Ontologie), wenn sie wahr ist, kann und darf sie mitgeteilt (Ästhetik) und imponiert (Deontik) werden. Das Gespräch, aus dem diese Fragen hervorgehen, demarkiert nicht nur die hier ironisierten Sphären menschlicher Erkenntnis, Kommunikation und Moral (als präskriptive Aufforderung zum *So-Handeln*), der weitere Verlauf des Textes sowie das Gespräch selbst⁶² zeigen auf, dass diese Fragen sowie deren Antworten als völlig kontingent erscheinen. Die logische Konsequenz der Infragestellung präskriptiver Vorstellungen führt zur Infragestellung des Infragestellens, i.e. ist die Frage eine legitime Frage, ad infinitum. Die Wucherung der mit der Ironie einhergehenden Skepsis war Anlass genug für einen beliebten Autor von Hofmannsthal,⁶³ den dänischen Philosophen Kierkegaard, eine Überwindung der Ironie mittels der Ethik (Ethos) und des Verhältnisses des *Einzelnen* (als des sich immer wieder aufs Neue aktualisierenden Einzelnen) zu seinen Handlungen zu ersinnen versuchen.⁶⁴ Doch der Ver-

⁶² Dieses Gespräch wird in Kap. 3.1 detailliert analysiert.

⁶³ Der große Einfluss von Kierkegaard auf Hofmannsthal ist in der Forschung unumstritten, vgl. Hamburger (1961, S. 19, 37, 71-76), Stern in SW. XII, S. 191ff.

⁶⁴ Kierkegaard (1989, S. 328f.), der in seinen ethischen Präskriptionen zur Bemeisterung, Nutzung und Funktion der kontrollierten Ironie sich selbst damit auch der Ironie ausstellt, glaubt an das Revolutions- bzw. Erneuerungspotenzial der Ironie, die, wenn bemeistert, dem Einzelnen erlaube, sich selbst zu aktualisieren und mit der „Tat“ eine Selbstbeschränkung zu vollziehen, die sich gegen die unendliche Proliferation der unkontrollierten Ironie wappnet. „Here again irony is an excellent surgeon, because, as stated, when irony has been put under control, its function is extremely important in enabling personal life to gain health and truth. Irony as a controlled element manifests itself in its truth precisely by teaching how to actualize actuality, by placing the appropriate emphasis on actuality. [...] Actuality hereby acquires its validity, not as a purgatory – for the soul is not to be purified in such a way that stark

sich, die alles destabilisierende „allseitige“ Ironie mittels des einzelnen Subjekts aufzuhalten, d.h. das Kaschieren präskriptiver oder normativer hermeneutischer und moralischer Vorstellungen durch einen subjektiven, daher hermeneutischen oder moralischen Relativismus, „in which the criteria for judgment are exclusively the jurisdiction of the individual subject“ beinhaltet ein Subjekt „whose jurisdiction—last but not least—itself falls under the same ironic processes that have already thrown language and world alike into confusion“ (Weitzman 2014, S. 36).

Die Ambiguität der Repräsentation besteht also darin, dass der Damentext selbst den Versuch, eine (meta-)kritische Position zu beziehen, unmöglich macht, da er mittels der eigens karikierten Figuren mögliche Metapositionen, als ob es sich um allegorische Figuren des Verstehens handeln würde, ins Werk setzt. Die Komödie wird zugleich zu einer Meta-Komödie! Hier wurden diese Positionen mit dem Begriff der Ironie theoretisch vertieft, woraus eine Frage als logische Konsequenz entstand: „Kann Ambiguität oder Ambivalenz überhaupt repräsentiert werden?“ Kann also eine Repräsentation stabil genug sein, um ihre Ambiguität bzw. instabilen Sinn zu repräsentieren? Philosophisch gefragt: Kann die absolute Alterität in ihrer Alterität mit sich identisch sein? Denn selbst die Rede von Alterität evoziert eine Metaphysik der (negativen) Identität, die nur im Vor-Urteil, in einer *Prämisse* (Hamacher), die nicht begründbare Kriterien voraussetzt, gründet. Ambiguität als das „Nicht“ der Identität bei diesem Werk auszusagen, würde trotzdem eine Identität ex negativo evozieren, und eine unzulässige Überwindung der Ironie suggerieren. In dieser Logik der Indezidibilität, die entlang dieser Arbeit genauer erläutert und ausgeführt wird, stecken Hans Karl und die Leser von *Der Schwierige*; und vielleicht deshalb gibt es

naked, so to speak, it runs blank and bare out of life – but as history in which consciousness successively matures, yet in such a way that salvation consists not in forgetting all this but in becoming present in it. [...] Therefore, actuality acquires its validity through action. But action must not degenerate into a kind of fatuous indefatigableness; it ought to have an apriority in itself so as not to lose itself in a vapid infinity.“ In Hofmannsthals Worten, wenn man so will, heißt es die Überwindung der Antinomie von Wort und Tat mittels der Bemeisterung der Ironie. Dass eine solche Lektüre, einen falschen Sieg über die Ironie darstellt, legt, wie mehrfach verwiesen, Weitzman (2014) nahe.

Ansätze, die versuchen trotz des bewussten Erkennens der Ironie *am Werk*, diese meistens durch die etwas künstliche Trennung zwischen „zweckhafter“ oder telischer Rede in Abgrenzung von der nicht-zweckhaften bzw. absichtslosen Rede zu domestizieren (vgl. bspw. Rothenberg 1977). Doch selbst die Logik der Indezidibilität bleibt indezidibel; absolute Identität und absolute Alterität alternieren iterativ, ohne dass ein basales Urteil zugunsten der einen oder anderen Seite getroffen werden kann.

So könnte ansatzweise der Fehlversuch von Hans Karl gelesen werden, die Verlobung gegenüber Crescence zu narrativieren. „Sie hat sich — ich hab' mich — wir haben uns miteinander verlobt.“ (SW. XII, S. 136). Auch wenn es gute Gründe dafür gibt, die Verlobung mit Hans Karls weissagenden Worten als ein „fait accompli“ (SW. XII, S. 102) oder zumindest als einen letztendlich doch vollzogenen Akt zu interpretieren, ist es nicht verwunderlich, dass einige Stimmen der Forschung (bspw. Cohn 1968, Simon 2002) an dem *gelingenden Vollzug der Verlobung* zweifeln, wovon eben Hans Karls Schwierigkeit zeugt, die Verlobung zu narrativieren. Nicht zuletzt scheitert am Ende auch der Versuch, die Verlobung in die Form eines Rituals der sozialen Konvention einzubetten und damit der Verlobung ihren sinnhaften und sozialen Charakter zu verleihen.⁶⁵

Daher kann Ironie, so wie hier dargelegt, nicht der Schlüssel zur Lektüre werden, das würde den Anfangsverdacht des Scheiterns erhärten und das hier gefundene epistemologische Problem nur

⁶⁵ Der Sinn der Verlobung wird in Frage gestellt, nämlich ausgerechnet jener Sinn, der die Gattung der Komödie traditionellerweise definiert. Doch dem Versuch von Seiten Stanis und Crescence⁶, die durchaus seltsame (vielleicht stattgefunden) Verlobung zwischen Hans Karl und Helene in die ritualisierte verheißungsvolle und besiegelnde Geste der Umarmung der nahen Verwandtschaft (i.e. Podo Altenwyl) einzubetten, misslingt, denn diese Geste verursacht nur ein letztes Missverständnis— /Sinn/ wird also nicht in der Konvention, in den Gebärden oder mittels der Tradition errettet. Hier ist Ironie *am Werk*, aber man müsste vorsichtiger von Indezidibilität sprechen; Indezidibilität nämlich, ob Sinn besteht, ob die Verlobung stattfand, trotz des Scheiterns konventioneller sprachlicher bzw. gestischer Anbahnungs- und Einbettungsformen.

prosaisch wiedergeben⁶⁶. Es erscheint vonnöten, die Scheinlösung ernst zu nehmen, die uns Hofmannsthal hinterlässt, auch wenn diese schlussendlich der Ironie ausgeliefert sein mag, und auch auf Kosten eines mittlerweile unzulässigen Schrittes, nämlich das Wort des Autors als – und hier setzt die Ironie unweigerlich wieder an – Präsiktion der Deutung anzunehmen:

Ironie schien für Hofmannsthal weder absolute noch „unbedingte Willkür“ zu sein. Bereits Schlegel sah in der unbedingten Willkür eine Gefahr,⁶⁷ die nicht minder ironisch ist: „Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft oder Übervernunft scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. [...]“ (Schlegel 1967, S. 151; [Kritische Fragmente 37]). Wäre die Ironie als absolute Willkür aufgefasst, dann gäbe es keine Grenzen zwischen Wort und Tun, Wissen und Praxis.⁶⁸ Aus diesem Grunde nennt Schlegel vermutlich die Konsequenz unbedingter Willkür als „Unvernunft“ oder „Übervernunft“, nämlich das Außen oder Jenseits der Vernunft. Auch Paul de Man (1995, S. 216), ein hervorragender Leser Schlegels, domestiziert seinen Begriff (oder Lektüre) der „absoluten Ironie“ durch den Ironiker, da für die Ironie die Setzung und Voraussetzung für ihr Wirken

⁶⁶ Vorsicht vor der Aussage darüber, dass das Werk nichts anderes als seine Unverständlichkeit besagt, lernen wir von Hofmannsthal: „Was der Dichter in seinen unaufhörlichen Gleichnissen sagt, das lässt sich niemals auf irgendeine andere Weise (ohne Gleichnisse) sagen“ (SW. XXXII, S. 207). Vor den gefundenen Widersprüchen oder logischen Inkonsistenzen halt zu machen, kann eine Aussage über die Grenzen des propositionalen Denkens sein, als über die Poesie. Siehe auch die Kritik an den Grenzen der „Philosopheme“ der Philosophie, die sich als unzulänglich erweisen, um das Relativierungsspiel der Ironie zu bezwingen (vgl. SW. XXXV, S. 29).

⁶⁷ Entgegen Agambens (2012, 75ff.) Behauptung, der die gegenteilige Aussage für bescheinigt hält.

⁶⁸ Der absolute Wille hat per definitionem keinen Bezug, nicht mal zu sich selbst: „Ab-solut“ bedeutet – und diese Aporie haben Nancy (2018, ab S. 10 und passim) und Agamben (2007, S. 151ff.) plausibel herausgearbeitet – dass das Außen des Ab-soluten selbst beinhaltet werden muss, nicht nur das Außen, sondern seine Trennung bzw. Trennlinie des Außens, die ja das Absolute definitiv in Gefahr bringt, sodass der absolute Wille keinen anderen Gegenstand haben kann, als seine eigene logische Selbstvernichtung, die der Eliminierung des Außens und der Trennlinie gleichkommt. Mit anderen Worten würde das Imperativische mit dem Indikativischen verschmelzen, sodass Sein und Sein-Sollen/Wollen ununterscheidbar wäre, und dies würde die Reflexion zum Geschwätz eröffnen, als das Unintelligible und sich jeglicher Norm entziehenden Sprache, jeglicher weiteren potenzierenden Reflexion unfähig. Ein karikiertes Beispiel von gescheitertem, weil vermeintlich absolutem Wille wird mittels der Figur *Stani* vermitelt, vgl. Kap. 5.1.

unentbehrlich sei, und damit einhergehend wird ein Bezug und ein Bezug des Bezugs hergestellt: „absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness“. Dies würde der Logik des Absoluten entsprechen, doch ab dann fangen die Aporien an, die dem Denken große Schwierigkeiten bereiten und die de Man zu skizzieren und zu lösen ansetzt: „it is a consciousness of a non-consciousness, a reflexion on madness from the inside of madness itself“. Doch hier merkt de Man, dass eine solche Ironie undenkbar und unartikulierbar wäre, wenn sie den Anspruch auf Absolutheit nicht aufgäbe... Deshalb führt de Man ein weiteres Element der Ironie ein, nämlich die Sprache und deren Subjekt: „But this reflection is made possible only by the double structure of ironic language: The ironist invents a form of himself that is „mad“ but that does not know its own madness: he then proceeds to reflect on his madness thus objectified“. Die Ironie ironisiert das Subjekt, aber das Subjekt enthält die Ironie als objektiviert Ironie.

Es mag sicherlich nun redundant und überflüssig erscheinen, daran zu erinnern, dass die Seinsmodalität der Ironie eine komplexere ist als die bloße Bejahung seiner Negativität (vgl. bspw. Derrida 2007) oder die bloße Voraussetzung einer unbedingten Willkür, denn wie aus der zuletzt zitierten Passage hervorgeht: Ironie entsteht in der Setzung ihres Gegenstands (i.e. „madness“), durch dessen Verobjektivierung der Gegenstand sich in seiner ungebührenden Verendlichung (als seine Negation) eines immanenten Seins entzieht, auf das er sich dann rückbeugend auf das Subjekt oder e.g. den Ironiker bezieht, der wiederum nur in der Fiktion seiner Setzung (Fiktum) begreifen kann. Ein Begreifen, das das Subjekt in eine Subjekt-Objekt-Relation spaltet, die insuffizient bleibt, solange Subjekt und Objekt nicht eins werden. Daher ist die Seinsmodalität der Ironie, wofür ich in meiner Lektüre Hofmannsthals plädiere, relational und solange Bezüge hergestellt werden, ist die Ironie, wie Hofmannsthal darlegt, allseitig – d.h. nicht im Sinne einer

parousischen Form, die man Anwesenheit oder Allgegenwärtigkeit nennen kann, sondern als eine proportionale Position – i.e. seitlich zu allem.⁶⁹

Weiter fährt Hofmannsthal in seinem Aufsatz fort, als er sein Konzept der Ironie mit dem der Romantiker in Verbindung bringt: „Sie [die Romantiker] verlangten, man solle das Leben wie eine ‚schöne genialische Täuschung‘, wie ein ‚herrliches Schauspiel‘ betrachten, und wer anders verfare, dem fehle der Sinn für das Weltall.“ (SW. XXXV, S. 41). Hier könnte man meines Erachtens nicht genug Druck auf den Vergleichsmarker „wie“ ausüben. Das „wie“ setzt zum einen, evidenterweise, das Leben in Relation zur Fiktion und Ästhetik – das ist ja die Ironie des Abgrunds zwischen Sein und Schein, der mit einem „wie“ verbunden und entbunden wird – zum anderen wird vor allem das Primat des Lebens, des – wenn man so will – wahrhaften und authentischen Lebens demoliert, und zwar zugunsten des Scheins (vgl. auch Weitzman 2014), d.h. der Ästhetik; kurzum soll alles in Verhältnis zum „Weltall“ gesetzt werden. Und entgegen dem Duktus dieser Ausführungen sieht Hofmannsthal in der Entsetzung universell geglaubter Kategorien (Leben vs. Fiktion) die Eröffnung hin zur Freiheit, „daß sie [Freiheit] uns fast wie Trunkenheit erscheinen könnte.“ Doch was ist das für eine ekstatische Freiheit? Freiheit wovon? Wozu? Ex nihilo oder ex naturam? Ex deo? Ex omnia? Hofmannsthal verlässt uns mit dem „nachdenklichen Staunen“, mit dem er das Ende seines Aufsatzes ankündigt: „Heute ist uns diese Verfassung begreiflicher, als sie irgendeiner der dazwischenliegenden Generationen sein konnte, und mit nachdenklichem Staunen lesen wir die Worte, die sie mit einem feurigen Federzug an das finstere sternlose Himmelsgewölbe geschrieben haben: Denn der Herr ist der Geist. Aber wo der Geist der Herr ist, da ist die Freiheit.“ (SW. XXXV, S. 41). Ein vorsichtig tadelndes Staunen drückt

⁶⁹ In diesem Sinne kann man die Frage, die sich Hofmannsthal immer wieder nach dem Bindenden (vgl. SW. XXXV, S. 29 und FN: 95) stellt, als eine Frage nach der Überwindung der Ironie verstehen. Man könnte mit Comstock (1987) auf die Hinwendung der Romantiker zur religiösen Sphäre als Antwort auf die erkannte und gefürchtete Gefahr der Proliferation der Ironie hinweisen (vgl. vor allem hierzu Weitzman 2014).

Weitzman (2014, S. 16) über Hofmannsthal aus, der „a somewhat half-hearted attempt“ anzustreben scheint, die Ironie durch die Einführung der religiösen, wohl christlichen Sphäre als freiheitspendend zu überwinden. Es wirkt nicht minder halb-herzig, dass der Autor die Allseitigkeit gar Auswucherung der Ironie bis zum Ende des Aufsatzes hin verkündigt, um dann aber fast senzen- gar gebetsartig die Rede von Freiheit einführt, den Aufsatz damit beschließend. Viel zu ironisch wirkt der Ausspruch, um ernstgenommen zu werden, und diese Ironie verschärft sich, wenn man mit Weitzman (2014, S. 5) und Pourciau (2016, S. 456ff.) aufzeigt, dass diese ‚als ob Sentenz‘ aus dem 2. paulinischen Brief an die Korinther kooptiert wurde – dennoch mit einer kleinen und essentiellen Änderung: „Denn der HErr ist der Geist; wo aber der Geist des HErren ist, da ist freiheit.“ (Luther 1545 (hochdeutsch); 2. Korinther 3, 17). Weitzman und Pourciau bemerken folgerichtig, dass Hofmannsthal aus dem Genitiv „der Geist des Herrn“ eine prädikative Umdeutung mit dem Nominativ „der Geist der Herr“ vollzieht. Für Pourciau (2016) sei dies ein impliziter Kommentar „on the effects of *historicizing* transcendence“ (S. 459), d.h. eine Infragestellung des ‚Unbedingten‘ bzw. des ‚Universellen‘ im Zeichen ihrer Posthistorizität.⁷⁰ Damit legt sie (vielleicht halbherzig) nahe, dass der Rekurs auf Gott oder auf die christliche Tradition des *Logos* ausgeschlossen wird. Gott ist tot und damit die Univozität des *Logos* durch den Verlust des Genetiv Subiectivus. Die Tautologie, die aus der Nominativierung der Phrase „der

⁷⁰ In ihrer Interpretation der paulinischen Zeit sieht sie Hofmannsthals Begriff der Freiheit als die Befreiung der Zeit vom Metaphysischen, auch von ihrer angeblichen Ordnung: „Where time becomes the sole measure of distance separating the physical world from the metaphysical beyond, it can only ever turn out to *be* a matter of time until the latter collapses (back) into the former. The result is posthistory reconceived as perdition.“ (ebd. S. 459). Ob es sich tatsächlich um Verdammnis, i.e. „perdition“ handelt, wird später implizit aufgegriffen. Doch abgesehen von den religiösen und metaphysischen Implikationen dieser unglücklichen Wortwahl, die *Metaphysik* durch die Hintertür zu reintroduzieren scheint, scheint die Komödienordnung, so meine These, gerade in diesem Drama sich jenseits der Kategorien von *Heil und Verdammnis* und von überhaupt jeglicher soteriologischen Agenda zu bewegen. Hier resonieren eher die Worte von Hinck (1965, S. 38) in Bezug auf die *Commedia dell’arte*: „Der konventionelle, alle Seiten befriedigende Komödienschluß hält *nur mühsam eine Welt im Zaum* [H.F.]“. Siehe auch Kap. 5.

Geist der Herr ist“ in Verbindung mit dem vorhergehenden Kausalsatz bzw. kausalen Parataxe zu entstehen scheint, bleibt nicht minder rätselhaft.⁷¹

Warum gründet Hofmannsthal seine Überlegungen in bzw. setzt er mit seinem Aufsatz an einem fiktiven Fragment an, das er einem historischen *Novalis*, einem Romantiker, zuschreibt, und beendet jedoch den Aufsatz mit der den Romantikern fälschlicherweise attestierten ‚Sentenz‘, die eine klare minimale Variation des paulinischen Korintherbriefes ist? Offensichtlich spielt Hofmannsthal mit der Tradition und mit dem Rekurs auf die Tradition, sowie mit Geschichte und deren Fiktionalisierung, wiederum mit dem Konzept der Wahrheit, i.e. der Quellentreue, Autorschaft, Autorität, die Hofmannsthal klarerweise mit Scheinzitaten vernebelt bzw. konfundiert.⁷²

Die Lesbarkeit des Aufsatzes „Die Ironie der Dinge“, ähnlich wie in den eingangs vorgestellten Überlegungen zum Lustspiel *Der Schwierige*, gerät in Gefahr, in einer bestimmten Hinsicht in Unlesbarkeit umzumünzen, denn ohne die Referenz auf eine Autorität oder Tradition ist man der Ironie des Abgrundes ausgeliefert, worauf kein stabiler Sinn entstehen kann. Zu der Delegitimierung von Quelle, Autorität, Zuschreibung und Tradition kommt eine verstrickte Aporie, die bereits skizziert wurde, hinzu: Die von Hofmannsthal in seinem Text konstatierte (ja allseitige) Ironie wird (in ihrem textuellen Spiel mit Interpunktionen, Quellen, Autoritäten, Legitimität,

⁷¹ Man müsste präzisieren: Die Tautologie zwischen dem *denn*-Satz und der o.g. „Nominativierung“ („der Geist der Herr ist“) wird von einem adversativen Satz „wo [...] aber“ begleitet, der in dem tautologisch anmutenden Chiasmus ein Paradoxon zu bilden scheint, dadurch dass die tautologische Bildung zum *denn*-Satz kontraponiert wird. Bei Luther hat der Satz eine lokative, adverbiale Bedeutung. Doch hier drückt die Sprache formal eine Zäsur aus, die über den Widerspruch hinaus die angekündigte Freiheit zu figurieren scheint. Der Anfang mit „Denn“, eine kausale Konjunktion, die ja Rekurs auf etwas ihr Vorangehendes nehmen muss, wirkt ebenso sentenzartig, weil die Setzung des *Denns* keinen anderen Anfang hat als ihren eigenen Anakoluth – die Aussetzung des Anfangs und der Rekurs auf den ausgesetzten Anfang, (sowie die Negation der Tradition und der Zitation). *Diese Figur korrespondiert mit dem Anfang dieses Aufsatzes, der auf eine Fiktion zurückgreift, also einen fiktiven Anfang setzt und revoziert.*

⁷² Einen Blick auf die Varianten der kritischen Ausgabe lässt erkennen, dass Hofmannsthal ausgerechnet in beiden besagten „Quellen“ sich unsicher über die Setzung der Anführungszeichen zu sein schien. In der ersten Variante enthält das Wort *Fragmenten* [des Novalis] keine Anführungszeichen. Die Setzung dieser verleiht dem Wort eine Quellenautorität, die, wie wir nun wissen, völlig fiktiv ist. Hingegen bei dem Korintherzitat lässt er die Anführungszeichen streichen. Man findet bereits auf der Ebene der Interpunktion die Ironie am Werk, somit die Ironisierung von Tradition und Geschichte.

etc.) performiert, und zwar buchstäblich von Anfang bis Ende performiert. Wenn aber die Performanz der Ironie mit der Konstanz der Ironie zusammenfällt, wird die konstituierte Ironie genauso aufgehoben wie die performierte Ironie, denn die Ironie (zumindest in dem Aufsatz) basiert eben auf der Kluft zwischen der performativen und konstativen Rede, genauer auf dem „unvermeidliche[n] und unversöhnliche[n] Konflikt innerhalb der originären Verstehenskonstitution“ (Hamacher 1979, S. 20).⁷³ Perfider wird es noch durch die Selbst-Instanzierung des Subjekts (Hofmannsthal) als Leser eines offensichtlich fiktiven Fragments, dessen Grundvoraussetzung für eine „Verstehenskonstitution“ sich als illusorisch erweist, denn es heißt ja im Aufsatz *Die Ironie der Dinge*: „Diese Aufzeichnung in ihrer sonderbar lakonischen Form war mir ziemlich wunderbar. Heute verstehe ich sie besser.“ Selbst die Unterscheidung zwischen einer *Ironie des Verstehens* und einer *des Lesens* wird hier augenscheinlich verunmöglicht, wenn die Voraussetzung einer *hermeneutischen Totalität* des *Verstehens* auf *Falsifikation* oder⁷⁴ *Fiktionalisierung* der Zitate aufbaut.

Mit anderen Worten: Folgender Verdacht drängt sich auf, den wir mit Hamacher (1979, S. 13) besagen: „Ironisch gibt die Sprache der Ironie zu bedenken, daß sie vielleicht nichts sagt“. Mittels der Fiktionalisierung der Novalis zugeschriebenen „Aufzeichnung“, was, wie eingangs angesprochen, zur Folge hat, dass der Autor autopoietisch sich selbst als auch seine Erinnerungen zu einer weiteren Figur der Fiktion und zu einer Fiktionalisierung seines (Nicht-)Verstehens instan-

⁷³ Der Anfang und Anlass des Aufsatzes werden ja durch seine Fiktionalisierung, und durch die Selbst-Fiktionalisierung Hofmannsthals bereits ironisiert, bevor überhaupt die Bedeutung der Ironie konstatiert und im Aufsatz elaboriert wird. Doch die Geschichte des *Grundes* und der *Grund* der Geschichte bedeuten den ironischen Abgrund der Ironie und die Unlesbarkeit des Aufsatzes.

⁷⁴ Diese Disjunktion „oder“ impliziert zugleich die Indezidibilität zwischen Wahrheit und Repräsentation, Sein oder Ästhetik, die hier als ‚Logik‘ wirksam ist.

ziiert,⁷⁵ performiert Hofmannsthal sich selbst als Gegenstand seiner eigenen Ironie, sodass der ursprüngliche Grund des Aufsatzes (nämlich das heutige Verständnis der damals gelesenen Aufzeichnung, die zum Schein Anlass und Scheingrund des Aufsatzes narrativ erhoben wird) eine Konstatierung der Ironie performieren muss, die, obgleich verschränkt, nicht in der Lage ist, weder Performanz noch Konstatanz auseinanderzuhalten noch beide in einer Synthese zu vereinen.⁷⁶ Doch im Gegensatz zu postmodernen Interpretationen von Descartes *Meditationen* bzw. *Discours de la méthode*, wie die von Derrida (1972) oder von Nancy (2016)⁷⁷, oder im Gegensatz zu den neuen Ambitionen Fichtes oder eines scharfsinnigeren Schlegels (vgl. hierzu auch Hamacher 1998, S. 195-234) kann Hofmannsthal ja wohl nicht die Geschichte der Begründung aller Erkenntnisse oder der Metaphysik neukonstituieren wollen, wo Präsentation und Repräsentation fatalerweise niemals zusammenfinden würden⁷⁸ – wenn dies eine Geschichte sei, dann die des zeitlichen Vergehens, was die scheinbare feste Sinnhaftigkeit der Dinge eben vergänglich macht, konsequenterweise die Autorität der Geschichte, Legitimation des als Weisheit angenommenen Zitats, und Traditionen, als auch die normativen Vorstellungen von Wahrheit und ihrer Unterscheidung von Repräsentation oder Ästhetik. *Weil die Performanz und Konstatanz der Ironie misslingt, muss sie gelingen und umgekehrt*. Daraus folgt ein Exzess, der sich nicht vermittels des propositionalen Denkens einfangen lässt. „Was der Dichter in seinen unaufhörlichen Gleichnissen sagt, das lässt sich niemals auf irgendeine andere Weise (ohne Gleichnisse) sagen“ (SW. XXXII, S. 207 [*Bildlicher Ausdruck*]). Der hier zum zweiten Mal zitierte Satz kann in die-

⁷⁵ Nochmals sei daran erinnert: „Diese Aufzeichnung [Pseudo-Novalis Bemerkung] in ihrer sonderbaren lakonischen Form war mir ziemlich wunderbar. Heute verstehe ich sie besser.“ (SW. XXXV, S. 39)

⁷⁶ Die Geschichte des Aufsatzes, die die Figuration eines Verständnisses, das zum Begriff der allseitigen Ironie führt, ein Verständnis, das, weil völlig fiktional, *nicht konstatiert*, sondern *performiert* wird.

⁷⁷ Zum besseren Verständnis Nancys Lektüre zum *Grund und Abgrund* des Anfangs, zum ‚unbegründbaren‘ Grund und zu Descartes vgl. James 2006, S. 49-64.

⁷⁸ Zum Beispiel stellt James (2006, S. 57) mit Nancy und Derrida bezüglich des „Event of thought“ Folgendes fest: „There is an impossibility of positing an identity between the pictorial or narrative representation of thought, as self-grounding certainty, and the movement of thought itself, which would seek to posit a ground“ (James 2006, S. 57).

sem Kontext besagen, dass die Aporie des propositionalen Denkens und Sagens nicht die Grenzen des dichterisch Sagbaren notwendigerweise aufzeigt. Vielleicht gilt Wittgensteins Maxime „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ nicht für das dichterische Sagen – zumindest für Hofmannsthal.⁷⁹

Sowie die Ironie aufgehört hat ein Konzept zu sein, das sich der Logik (falls es eine andere Logik gibt) des propositionalen Denkens zu entziehen scheint, so wäre die Vermutung plausibel, dass, wenn Hofmannsthal über Freiheit redet, jene Freiheit, wenn und wo „der Geist der Herr“ sei, Hofmannsthal eine Freiheit anvisiert, die aus dem Exzess der Ironie erwächst, d.h. weder eine Freiheit, die die Ironie überwindet, woraufhin sie, wie Weitzman (2014, S. 187) in ihrer Abhandlung des Komischen und Ironisch-Komischen warnt,⁸⁰ in sentimentale Dichtung umschlagen würde, noch eine Wahrheit, die zur Anarchie führt. Es bleibt zu analysieren, ob die propositionalen Widersprüche und Denkaporien zu einer apophantischen Mystik führen (nicht minder in theologischer und metaphysischer Hinsicht problematisch), zu einer permanenten Parekbase führen, in der die Ironie ins Unendliche potenziert wird (romantisches Modell der Ironie), oder ob die Ironie *am Abgrund* des Sinnstiftens und -verstehens Halt macht. Folgen wir einer allegorisch-tropologischen Lektüre der Figur *Neuhoff* können wir folgende These in Betracht ziehen: Das propositionale Denken der Philosophie kann nicht in ihrer *Ultima Ratio rationalis* die Kontingenz der Darstellung und der Sprache völlig eliminieren bzw. ausschöpfen.⁸¹

⁷⁹ Und doch ist es nicht minder aporetisch mittels der propositionalen Rede das Sagen der Dichtung aufzuzeigen, sowie dieser Satz in *Bildlicher Ausdruck*, der den Verdacht des performativen Widerspruchs entstehen lässt.

⁸⁰ Konkret heißt es bei ihr: „As the ironic staging of itself, comic irony is an irony that avoids irony’s three major anti-ironic temptations: the utopian/romantic (or indeed, “messianic”), which gathers irony despite everything into the purity of a hoped-for holism; the melancholic/modernist, which looks out (be it in condemnation or bitter assent) onto the broken remnants of a bygone meaningfulness; and the sentimental/humanist, which validates irony insofar as it speaks to the inherent finitude of the individual vis-à-vis the absolute and the correspondingly bittersweet destiny of humankind.“ Diese Sätze, obgleich aus ihrem Kontext losgerissen, benennen dennoch die Fallen und Scheinlösungen aus der Ironie, die sehr ernst zu nehmen sind.

⁸¹ Vgl. auch Fußnote 7.

2.3. Inszenierte Absichtslosigkeit – Der Weg Furlanis

Als Paradebeispiel für eine Figur der *Commedia dell'arte* (vgl. u.a. Michelsen 1976, S. 22; Hinck 2000, S. 344 und darauf Woll 2019, S. 280 bezugnehmend; Pourciau 2016, S. 467) und zugleich der Ironie (vgl. u.a. Steffen 1969, S. 149f.; Vogel 1996, S. 172ff.; Aue 2011; Kreienbrock 2011, vor allem S. 139ff.; indirekt auch Yates 1977, S. 14f.) gilt der Clown Furlani. Von ihm heißt es, er sei der dumme August, kein Wurstel, denn er

outriert nie, er karikiert auch nie. Er spielt seine Rolle: er ist der, der alle begreifen, der allen helfen möchte und dabei alles in die größte Konfusion bringt. Er macht die dümmsten »lazzi«, die Galerie kugelt sich vor Lachen, und dabei behält er eine Elegance, eine Diskretion, man merkt, daß er sich selbst und alles, was auf der Welt ist, respektiert, er bringt alles durcheinander, wie Kraut und Rüben; wo er hingeht, geht alles drunter und drüber, und dabei möchte man rufen: »Er hat ja recht!« (SW. XII, S. 67)

Im Zusammenhang mit der Ironie des Stücks und der Problematisierung der Sprache in dem Lustspiel wird gerne und oft die ängstliche Clownfigur Furlani angeführt, der in aller Deutlichkeit den Harlekin aus der *Commedia dell'arte* repräsentiert, und somit (nicht ohne Ironie) von der Forschung als Anker bzw. Referenzpunkt für die andere nicht minder ängstliche Figur des Stücks, Hans Karl, herangezogen wird, um zum einen dessen Sprachskepsis zu beleuchten und zum anderen einen referentiellen Ausweg für die Interpretation zu bieten. Bis Aue (2011) und Kreienbrock (2011) konzentrierte sich die Forschung hauptsächlich auf die Absichtslosigkeit, die Furlanis Tun charakterisieren soll.⁸² Doch sowohl Aue (2011, S. 108) als auch Kreienbrock (2011, S. 139f.) weisen zurecht daraufhin, dass auch die Absichtslosigkeit Furlanis eine inszenierte bzw. scheinbare sei.⁸³ Aue will schließlich hinter dieser Inszenierung eine Methodik er-

⁸² Vgl. Aue (2011, S. 108) selbst, der dort in der Fußnote 6 auf diesen Umstand aufmerksam macht.

⁸³ Das in London (2008) stattgefunden Symposium „der Neuübersetzung von Alexander Stillmark“ (Woll 2019, S. 378) beherbergte zwei Beiträge zur doppelten Inszenierung Furlanis, i.e. Aue (2011) und Kreienbrock (2011). Wäh-

kennen, deren erfolgreiche Anwendung er Helene Altenwyl zuschreibt. Aue, sowie andere Interpreten, legt großes Gewicht auf die poetologische Bedeutung Furnalís, und juxtaponiert letzteren (innerhalb eines binär oppositionellen Denkens) als „kleines Gegengewicht gegen die Welt der Vinzenze, Neugebauers und Neuhoffs“ (Aue 2011, S. 120) – Figuren, die sich durch ihren überzeichneten Opportunismus und leicht karikierten Machiavellismus abzeichnen, denen kein Mittel zu heilig sei, um ihre Zwecke zu verfolgen, sei es die von Vinzenz ausgehende Manipulation seines Hausherrn, um sich ein ruhiges und gutes Leben bei diesem zu verschaffen, sei es Neugebauers Verfolgung von alten Liebesinteressen auf Kosten seiner langjährigen Verlobung mit einer anderen, sei es das Werben um eine Vermählung mit der Aristokratie zwecks des sozialen Aufstiegs wie bei Neuhoff.

Auch wenn die Beobachtung von Aue zur inszenierten Absichtslosigkeit richtig ist, gelingt ihm meines Erachtens keine tiefgreifende Reflexion über diesen Umstand. Vor allem, weil die Absichtslosigkeit eben als eine „inszenierte“ nicht mehr als „unschuldig“ hochstilisiert werden kann, sondern wiederum im Element der Ironie verwickelt wird – da verdoppelt – denn die Performanz und Ästhetik der Absichtslosigkeit erweist sich als allzu absichtlich.⁸⁴ Damit wäre es nicht mehr selbstverständlich, im Gegensatz zur Meinung unzähliger Interpreten (vgl. bspw. Gelfert 1992; nuancierter in etwa Krabiel 1995, S. 319), Furlani mit Hans Karl in Verbindung zu bringen. Man könnte genauso gut Furlani mit der Figur Stani – sozusagen gegen den Strich – lesen, als einen, der mit scheinbarer Absichtslosigkeit darauf bedacht ist, seinen Onkel zu imitie-

rend Aue die inszenierte Absichtslosigkeit als Hauptmotiv seiner zumeist hermeneutischen Reflexionen über dessen Lektüre des Dramas setzt, will Kreienbrock von dieser Beobachtung ausgehend zu den sprach-politischen Konsequenzen „nuancierter“ Formen hinführen.

⁸⁴ Im Gegensatz zu Kreienbrock (2011), der die auf exzessive *indezidible* Aporie der absichtslosen Absicht aufmerksam macht.

ren.⁸⁵ Doch bei dessen Imitation wird klar, dass diese nicht nur in der eitlen selbstreflexiven Bewunderung aus der Rolle fällt, sondern sich gleich Furlani durch das Fallenlassen der „imperfekten“ Imitation von den Frauen, zu denen er gehören will, ins Abseits werfen lässt.⁸⁶ Auch Crescence, die Mutter von Stani, weist Charakteristiken auf, die sie in Furlanis Nähe bringen würden, wie sie als Mutter ihre Absichten und Pläne gegenüber ihrem Sohn versteckt und sich als absichtslos inszeniert, doch dabei wie eine Theaterregisseurin das von ihr verfasste und dem Bruder, Hans Karl, oktroyierte Programm diesen absolvieren lässt. Selbst Ado Hechingen kann man attestieren, dass er seiner Frau völlige Absichtslosigkeit vorspielt, damit er sie zurückbekommen könne. Der „berühmte Mann“, der große Allüren von Geistigkeit und Desinteresse fürs Mondäne, das Kleinkarierte, sowie das Zweckvolle macht, präsentiert sich zugleich als eine erbärmliche Figur, die brennend darauf aus ist, Bekanntschaft mit Hans Karl zu machen, doch auch diese Bekanntschaft soll, wie durch Zufall, inszeniert sein: „Ich würde großes Gewicht darauf legen, mit Graf Bühl in einer wirkungsvollen Weise bekannt gemacht zu werden, etwa durch einen seiner vertrauten Freunde.“ (SW. XII, S. 76). Kurzum, alle Figuren inszenieren mehr oder weniger auf die eine oder andere Weise eine Art Absichtslosigkeit, um ihre innersten Intentionen zu verfolgen. Das heißt, dass Furlani entweder eine nicht besonders von den Figuren des Dramas zu unterscheidende oder eine viel komplexere Figur ist, die sich nicht ohne Weiteres für eine leichte Interpretation als ein ‚deus ex machina‘ des Sinns, der dem Leser den Schlüssel zur Deutung herunterbringt, mythisieren lässt.

⁸⁵ Diese Gegenlektüre ist leicht implizit in Yates (1977, S. 8) zu finden, in der er auf Stanis Versuch der Nachahmung und sein Fehlschlagen hinweist, gleich wie Furlani, der den Topf „aus purer Begeisterung“ fallen lässt. „When Stani recalls how Antoinette admires Hans Karl's hands, he significantly looks at his own hands. Whenever he admires and tries to imitate Hans Karl, we can deduce from what Crescence says that this admiration is closely linked to the vanity of self-admiration [...]“.

⁸⁶ Auch hier Yates (1977, S. 8): „yet in his own affair with Antoinette, which owes its inception to this likeness, it does not occur to him that Antoinette will prefer the original to the imperfect imitation [...]“.

Man wird vielleicht mit Hans Karl einwenden müssen, es komme auf die „Nuancen“ an, und nicht jeder habe das Recht auf den Thron des ironischen Performers zu steigen. Doch bevor eine Quasi-Identität zwischen Furlani und einer weiteren Figur im Drama festgestellt werde, muss hier eine Reflexion über das Wesen der Absichtslosigkeit und deren Inszenierung stattfinden. Dafür schlage ich einen großen und unwahrscheinlich anmutenden Bogen über Kleists *Marionettentheater* ein. Der nicht so augenscheinliche Grund ergibt sich durch die diametrale Position, die beide Arten von Pantomimen oder Gebärden gegeneinander einnehmen.⁸⁷ Ferner weisen beide Bezüge zur Tradition der Commedia dell'arte auf (vgl. Hinck 1965; Wolgast 1989), sei es die Pantomime oder das Marionettentheater als Genre. Ob es sich um den Tanz der mechanischen Marionetten handelt, um den jungen Burschen, der (mehrfach) den Fuß anhub und auf den Schemel stellte, oder um den Bären, der die Finten von den Stößen auseinanderhalten konnte (vgl. Kleist 1997, S. 317-322), oder den Furlani, der die Kunststücke seiner Mitspieler (i.e. „die Tricks von den Equilibristen und Jongleurs“ (SW. XII, S. 68.)) nachahmt und den „Blumentopf“ „aus purer Begeisterung und Seligkeit“ hinunterwirft; in beiden Texten geht es um Pantomime und Gebärden sowie um Absicht und Absichtslosigkeit. Doch während in Kleists Text die Grazie sowie die verlorene Unschuld *verbatim* Thema (auch! einer) Konversation zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler ist, was de Man (1979, S. 209) als „Theaterszene“ bezeichnet, so stellt sich der Verdacht ein, dass es sich bei Furlani um das Gegenteil handelt, und zwar nicht um *natürliche*, von der „Reflexion“ oder „Kultur“ (Kleist 1997, S. 330) *unverdorbene* Grazie, sondern um „Elegance“ und „Diskretion“ (SW. XII, S. 68.), d.h. kultivierte Auserlesenheit und diszernierende Verschwiegenheit; zwei Eigenschaften, die gerade zwischen einer Opposition zwischen Natur

⁸⁷ Entgegen Gelfert (1992, S. 157), der auch eine Utopie der Unschuld in *Der Schwierige* sieht, und daher eine thematische Kongruenz zum Marionettentheater. Eine Nähe zum Marionettentheater ist sicherlich richtig, doch es verhält sich ganz anders, wie Gelfert in einem lakonischen Satz andeutet.

und Reflexion deutlich auf der Seite der Letzteren stehen würden. Die hochgradig artifizielle Natur der Pantomimen Furlanis wird von Hans Karl in teichoskopischer Art als intendierte Absichtslosigkeit bezeichnet:

Aber das, was der Furlani macht, ist noch um eine ganze Stufe höher, als was alle andern tun. Alle andern lassen sich von einer Absicht leiten und schauen nicht rechts und nicht links, ja, sie atmen kaum, bis sie ihre Absicht erreicht haben: darin besteht eben ihr Trick. Er aber tut scheinbar nichts mit Absicht [...] Wenn man dem Furlani zuschaut, kommen einem die geschicktesten Clowns vulgär vor. Er ist förmlich schön vor lauter Nonchalance — aber natürlich gehört zu dieser Nonchalance genau das Doppelte wie zu den andern [Mitspieler, i.e. Equilibristen und Jongleure] ihrer Anspannung. (SW. XII, S. 68.)

Und gerade darin besteht meines Erachtens die größte Konvergenz zwischen Furlani und dem sechzehnjährigen Jungen (aus dem *Marionettentheater*), der auf der Suche nach seiner durch die ‚Reflexion‘ verlorenen „Grazie“ (Kleist 1997, S. 325f.) den Fuß mehrfach anhob, um die einst grazile Bewegung ohne Erfolg zu wiederholen. Denn auch letzterer versucht letztendlich, seine absichtslose Bewegung und die damit einhergehenden Wirkung zu reproduzieren, mit der in diesem Falle *fatalen* Folge einer inszenierten Absichtslosigkeit.⁸⁸ Doch in der größten Konvergenz fällt das Urteil über die intendierte Absichtslosigkeit entsprechend divergent aus: Wird Furlanis Kunst ja doch anders qualifiziert und nicht als *Scheitern* oder *Verlust* angesehen, sondern als sein eigenstes künstlerisches Vermögen. Die Vase, die Furlani herunterfallen lässt, ist bei dem Lustspiel, sowie die vielfachen Fehlversuche bei Kleist, den Fuß auf den Schemel zu stellen, zwar Grund zum „Gelächter“ („die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten“ (Kleist 1997, S. 326)) bzw. zum komischen Lachen („Er macht die dümmsten ‚lazzi‘, die Galerie kugelt sich vor Lachen“ (SW. XII, S. 76)), doch das Urteil, das von Hans Karl eruiert wird, handelt nicht von einem tragischen bzw. „un-

⁸⁸ Kleist (1997, S. 326): „Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.“

glücklichen Vorfall“ (Kleist 1997, S. 327), sondern vom höchsten Können der „Begeisterung und Seligkeit“ (SW. XII, S. 76). Dort geht es um Unglück und Verlust, hier um Komödie und Spiel, dort um Unvermögen, hier um ein „doppelte[s]“ Vermögen – ein Spielen mit dem eigenen Vermögen als auch mit dem Unvermögen.⁸⁹ ‚Scheitern‘ (wenn überhaupt diese Wortwahl hier erlaubt sei) wird bei Furlani nicht nur als komisch ästhetisiert, sondern als ein großartigeres Können als das seiner Mitspieler charakterisiert. Hier wird der buchstäbliche Fall (des Blumentopfes) aber auch der allegorische zelebriert,⁹⁰ dort als Verlust des Paradieses bzw. der prelapsarischen Zeit betrauert. Dort zusammen mit der Grazie wird die „Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden“ (Kleist 1997, S. 325), hier geht es um die persönliche Schuld oder Verfehlung des Clowns, der, um es abermals anzuführen, „alles durcheinander [bringt], wie Kraut und Rüben; wo er hinget, geht alles drunter und drüber, und dabei möchte man rufen: ‚Er hat ja recht!‘“ (SW. XII, S. 76) Hier wird deshalb auf eine Desintegration einer (freilich ästhetischen und performativen) Gemeinschaft abgezielt, aus der ein „er hat ja recht“ (ebd. S. 76) als impliziter Appell für die Konstitution neuer (gesellschaftlicher oder politischer) Normen ausgerufen werden kann, daher geht es auch um den Bruch mit dem Telos, sei dieser das Telos der Kunst des Balancierens, das Telos der eidetischen Mimesis der einer harmonischen Ästhetik, oder das des Beisammenseins auf der Bühne als synchrone Daseinsformen, wie Schiller in seiner „Beschreibung der vollkommenen

⁸⁹ Zu einer Artikulation der Potentia und Aktualität siehe Einleitung (Feliciano: Münster Dissertation), sowie die Interpretation von „Ein Brief“ (Feliciano: Münster Dissertation).

⁹⁰ Vogel (1996, S. 173) erkennt dies mit einer trefflichen Formulierung: „Die postadamitische Schadenfreude am Fall, am Sturz“. Die scharfe Trennung zwischen vulgären und geistigen „con sordino“ Lachens kann allerdings aus meiner Sicht nicht ohne Schwierigkeiten vollzogen werden. Vielmehr ist es die Unmöglichkeit einer scharfen Trennung – ja trotz aller normativen, exkludierenden Bemühungen zur dialektischen oder dichotomischen Trennung innerhalb der Handlung – die dieses Drama meines Erachtens charakterisiert, nämlich der exzessive Exzess des Sinns, der sich ‚dialektisch‘ nicht ohne Weiteres domestizieren lässt. Entgegen Vogels Trennung könnte man Benjamins (1991, S. 612) Auffassung der Komödie bei Molière als eine mögliche Gegenposition kontrapositionieren, wo die Komödie bzw. das Komische sich gerade aus der zeitlich aufeinander bauenden Verschränkung von Tiefe und Gelächter ergibt: „Nicht durch die Größe der Leidenschaft ist die Komödie wahrhaft ausdruckslos und groß, wird Maske, sondern durch die Tiefe des Gedankens, und sie verfolgt ihn bis er heiter wird und in Gelächter umschlägt.“

ästhetischen Gesellschaft“ (de Man 1988, S. 205) durch den englischen Tanz⁹¹ imaginiert und was von de Man (1988, S. 205ff.) zu Recht als eine gefährliche Vorstellung der (totalisierenden) Totalität kritisiert wird. Dort wird hingegen der Bruch als Schicksal deklariert: „Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? [...] Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.“ (Kleist 1997, S. 331).

Aus dieser Reihe beobachtender Aperçus möchte ich zwei Konsequenzen ziehen:

Erstens erlaubte mir diese Juxtaposition wichtige Elemente der Komödie herauszustellen. Hierbei folge ich sowohl Benjamin (1991) und Agamben (1999) in deren (freilich typologischen und weltanschaulich-philosophischen) Verständnis der Komödie, denn wie es sich zeigen wird, entsprechen deren Überlegungen am Trefflichsten der hier behandelten Komödie, der es an harmonischer Integration von scheinbaren Dissonanzen sowie an einem sog. Happy-End fehlt (entgegen einem traditionellen Verständnis der Komödie, die von ihrem Ende als Glück – Heirat bzw. Verlobung – aus gedacht wird).⁹² Dagegen werden andere Elemente wie etwa die Aufwertung der Kontingenz sowie der Situation, als auch der Atelizität der Handlungen, die sich in Lacher ohne eine teleologische Konstitution eines Plots (eine kohärente Handlung) auflösen, wie in der Commedia dell'arte, aufgegriffen.⁹³ Ein weiteres Element der Commedia, das die zweite Konse-

⁹¹ Hier schließe ich mich de Mans (1988, S. 205) Beobachtung und Urteil an, nach dem ich nun Schiller zitiere: „Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. [...] Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.“

⁹² Zu einer ausführlichen Studie zur Traditions- und Theoriegeschichte als auch Funktion und Rolle des Komödien-Happyends vgl. Krafts (2012) Monografie.

⁹³ Kraft (2012, S. 36) erinnert, dass eine strikte Bestimmung der Komödie als eine, die auf Situationen oder Episoden aufbaut, und nicht nur der Commedia dell'arte, sondern der aristophanischen (später durch deren Rezeption der romantischen) Komödie ähnelt, typologisch zu vollziehen, aber im Einzelnen nicht haltbar ist: „Aber auch hier sollte man achten, die Gegensätze nicht zu verabsolutieren“. Der Grund, warum ich dennoch an dieser typologischen

quenz vorausgreift, ist das Konzept der Amoralität, wie Wolgast (1989, S. 284) feststellt: „So fadenscheinig die häufigen Stimmungsschwünge begründet sind, so dürftig werden auch ihre Folgen beurteilt. Die Figuren der *Commedia dell'arte* handeln amoralisch und gehorchen keinem Gesetz [...]“.⁹⁴

Diese Feststellung ließe sich bereits aus der logischen Komposition des Genres rekonstruieren. Die Präskription einer Moral oder eines Gesetzes würde notwendigerweise die Idee eines kausalen Zusammenhangs erfordern sowie von aufeinander aufbauenden Ereignissen, auf Grundlage derer ein Urteil gefällt werden könnte (vgl. bspw. Hinck 1965; Menke 2005). Auch mit der Normativität der Moral geht ein *Telos* einher, sei dieser deontischer (kantianischer) oder aristotelischer Art als Vorstellung guten Lebens (*phronesis*) (vgl. Ricœur 1996, S. 207, *passim*).

Ebenfalls Benjamin (1991) versucht ähnlich wie Hofmannsthal, der ja nach dem Bindenden,⁹⁵ nach der Relationalisierung zwischen dem Einzelnen und Gesellschaft,⁹⁶ Wort und Tat, Wissen

Trennung festhalte, und zwar jenseits der inhaltlichen Bezüge auf die Frage nach der Kontingenz, Motivation, und glücklichen Ausgang, die das Drama zu thematisieren scheint, liegt daran, dass die Komödien als Gattung auch in dem Drama ein weltanschauliches Konzept zu konstituieren scheint, das ernst zu nehmen ist. Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Tradition ist zugleich eine Auseinandersetzung gegen die Tradition, sodass die hier aufgestellte Typologie nicht nur konstituiert, sondern gleichzeitig revoziert bzw. destituiert wird. Und genau diese Bewegung der Konstitution und Nichtung erscheint mir sehr relevant für Hofmannsthals literarisches Denken.

⁹⁴ Ähnlich wie Wolgast auch Kommerell (1952, S. 170), der die Amoralität und Leichtigkeit des Genres andeutet.

⁹⁵ Ein weiteres Beispiel ist der sog. „Zürcher Rede“ (SW. XXXV, S. 29) zu entnehmen, in der Hofmannsthal den Konflikt mit dem Bindenden in nuancierter Form geschichtsphilosophisch einordnet. Darin wird die Entwicklung des gebundenen bzw. eingeschränkten Einzelnen von damals gegenüber dem heutigen „Individuum“ deutlich, dessen „Allzuviel von Freiheit, wie damals das Allzuviel von Bindung“ vor dem Abgrund auf der Suche nach dem Bindenden (*re-ligare* bzw. *Religio*) steht, „eben darum ist allem unserem Tun eine latente Religiosität“. Genau in diesem Duktus wird die Bindung und nicht die Freiheit als das anzugehende Problem der Moderne dargestellt, auch wenn diese Bindung eine wahnsinnige Paradoxie gegenüber der Freiheit darstelle, doch auch hier geht es Hofmannsthal um eine Bindung, die nicht reguliert, normiert, noch einschränkt, sondern Leben leben lässt: „daß im halben Glauben kein Leben ist, daß dem Leben entfliehen, wie die Romantik währte, unmöglich ist: daß das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen.“ (SW. XXXV, S. 322). Viele Aufsätze kritisierten die „konservativen“ oder „problematischen“ Ansichten der besagten Münchner Rede „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“. Hier wäre nicht der Ort zu einem Kommentar. Doch die Lektüre, die ich zu diesem Drama vorschlage, wird versatil genug sein, um ein impliziter Kommentar gegen die schlimmen Vorwürfe gegen Hofmannsthals Sprache, wobei dessen Hang zu Oxymora, aporetischen Antinomien, zur Ironie, wie sein anti-dialektisches Denken einer *schwachen unapodiktischen* niemals vollständigen „Ganzheit“ dezidiert missverstanden wurden. Sehr nah an meine Beobachtung kommt Heinz (2009, S. 284-318).

und Praxis suchte, dem Konzept der Relation als „Zusammenhang“ nachzugehen,⁹⁷ vornehmlich in der diametralen Opposition zwischen Schicksal und Charakter als Protoelementen der tragischen vs. komischen Weltanschauung. Für Benjamin (1991, S. 171-179) hat der Charakterbegriff am Beispiel der Komödie nichts mit Moral oder Ethik zu tun (vgl. bes. ebd. S. 176). Seine Kernthese lautet: „Wie aber der Moral zu erweisen obliegt, können Eigenschaften niemals, sondern allein Handlungen moralisch erheblich sein“ (ebd. S. 177).⁹⁸ Die Komödie, jedoch, setzt laut Benjamin ihre Handlungen in Relation zum Charakter im Gegensatz zur Tragödie, in der sich nicht der Charakter, sondern das Schicksal und der externe Schuldzusammenhang des Helden entfaltet (für diese Position vgl. auch Menke 2005). Somit ist die Zeitlichkeit zwischen der Tragödie und Komödie, wie wir in diesem Kapitel mit Wolgast (1989 und 1993) bereits angedeutet haben, beinahe antithetisch.⁹⁹ Während der Held in der Tragödie in der Spannung zwischen einer eschatologischen und zugleich präsentischen Dimension verweilt, die so lange keinen Sinn und Bedeutung kennt, bis sich das Schicksal am Ende zu erkennen gibt (vgl. Benjamin 1991, S. 176; aber auch Rosenzweig 1990, S. 83ff.), ist der Held (besser: Figur) der Komödie in der Zeit des Moments gegenwärtig, genauso sein Charakter, der konstant ist und keiner höheren Zeitsphäre zu seinem Sinnhaftwerden bedarf (vgl. Benjamin 1991, S. 173). Nichtsdestoweniger

⁹⁶ „wie kommt das einsame Individuum dazu, sich durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen, ja durch sie, ob es will oder nicht, rettungslos mit ihr verknüpft zu sein?“ (SW. XII, S. 504) Auch in seinen Aufzeichnungen in *Ad me Ipsum* heißt es „Der Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst: der nicht-mystische Weg“ (SW. XXXVII S. 138). Hierzu vgl. auch Pourciau (2016, S. 452).

⁹⁷ In seinem kurzen Aufsatz namens *Schicksal und Charakter* spricht Benjamin an mehreren Stellen vom „Zusammenhang“, den er als *terminus technicus* zu gebrauchen scheint: Zusammenhang der Begriffe, zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Bedeutungszusammenhang, Zusammenhang des Schicksals, religiöser Zusammenhang, Rechtszusammenhang, Schuldzusammenhang, tragischer und komischer Zusammenhang. Dass der Begriff des Zusammenhangs genauso sehr Gegenstand seines Essays ist, wie die darin behandelten Elemente der Schuld und des Schicksals erscheint mir evident. Eine genauere Analyse des Begriffs kann hier nicht geleistet werden.

⁹⁸ Wie bereits gesehen, machte Wolgast diese Beobachtung für die *Commedia dell'arte* trotz ihrer nicht-philosophischen Analyse.

⁹⁹ Auch dieser Gedanke wird (zwar aus einer sozio- und psychoanalytischen Perspektive) von Pfaller (2005, S. 105-131) aufgegriffen, der vornehmlich die Nähe Aristophanes zur „Komödientheorie der Romantik“ aus Sicht Schlegels u.a. analysiert.

sieht Agamben (1999, S. 13), der seine Überlegungen über die Tragödie und Komödie bei Dante und dessen „(Göttliche) Komödie“ ansetzt, in der Juxtaposition beider Genres einen Konflikt zwischen *natürlicher Schuld* und *persönlicher Unschuld* von Seiten der Tragödie, und zwischen der *natürlichen Unschuld* und *persönlicher Schuld* in der Komödie.

Die natürliche Unschuld ergibt sich aus der Abwesenheit normativer metaphysischer Bestimmungen, die das natürliche Leben vordiktieren und determinieren (i.e. Schicksal). Die natürliche Unschuld der Komödie opponiert gegen den vermeintlichen Ausspruch zur Verurteilung – daher die Abweisung gegen den „Zusammenhang“ – auch gegen den prästabilisierten „Sinnzusammenhang“. Es ist nicht verwunderlich, dass die Komödie seit der Romantik mit Schlegel (1882)¹⁰⁰, mit Benjamin (1991), Agamben (1999), Kommerell (1952), Lacoue-Labarthes/Nancy (2016), Quiring (2013, S. 8), Žižek (2001), Pfaller et al. (2005) und nicht zuletzt Hofmannsthal mit (wie auch immer konzipierter und nicht unbedingt unproblematischer) Freiheit in Verbindung gebracht wird.

In plakativer Manier arbeitet Agamben den Aspekt der Freiheit anhand der Maske heraus. Die Maske stelle jene Verdoppelung dar, die eine Trennung zwischen der Natur des Menschen und seiner Persona (Prosopon bzw. Maske) vollzieht.¹⁰¹ In der Dichotomie zwischen Natur und Person, die Agamben als „Einheit-Dualität“ versteht, weil sich der Schauspieler in der Komödie nicht mit seiner Maske identifiziert, während er in der Tragödie die Maske vergaß und damit einhergehend die Dualität und Möglichkeit, sich nicht mit der Maske zu identifizieren (Agamben 1999, S. 20):

¹⁰⁰ Zu einer näheren Bestimmung Schlegels Begriffes der Komödie vgl. bspw. Kraft (2012, S. 181-248).

¹⁰¹ Die Maske, auf die Agamben die Emergenz des modernen Subjekts zurückführt, findet ihre psycho-analytische Entsprechung z.B. bei Pfaller (2005, S. 134), der auch in der Komödie das „Ablachen“ des ‚Ichs‘ als stabile Instanz ansieht.

From this point of view, it can even be said that the moral person-subject of modern culture is nothing but a development of the "tragic" attitude of the actor, who fully identifies with his own "mask." This is why in modern culture, while comedy-which refused identification with the prosopon all the more because it had at its center the figure of the servant, that is, the aproposos par excellence-has conserved its mask, tragedy has instead been necessarily obliged to do away with it altogether.

Die Freiheit, die hieraus emergiert, betrifft die Freiheit – die mehrfach als Parekbase bezeichnet wurde – sich über die Maske hinweg zu transponieren und dabei jegliche Synthese oder Identifikationsbestrebung zu verhindern. Darin scheint die Kunst von Furlani zu bestehen, der in der Verdoppelung seines künstlerischen Vermögens sowohl als Vermögen als auch Vermögen seines Unvermögens die Absicht als Absichtslosigkeit inszeniert. Daraus entsteht ein Exzess der Intention, eine Rolle bis zur vollen Identifikation mit seinen Mitspielern zu spielen. „Er möchte alles mittun, was die andern tun, soviel guten Willen hat er, so fasziniert ist er von jedem einzelnen Stückl, was irgendeiner vormacht: wenn einer einen Blumentopf auf der Nase balanciert, so balanciert er ihn auch, sozusagen aus Höflichkeit“ (SW. XII, S. 76), und doch kann diese Identität, die kommuniell zu werden droht, nicht bestehen („Aber wie er ihn hinunterwirft, darin liegt's! Er wirft ihn hinunter aus purer Begeisterung und Seligkeit darüber, daß er ihn so schön balancieren kann! Er glaubt, wenn man's ganz schön machen tät, müßt's von selber gehen“) (SW. XII, S. 76). Der Blumentopf fällt; die ästhetische Gemeinschaft, i.e. die schöne Einheit wird zerschlagen, und es findet keine Koinzidenz zwischen Sein und Absicht, Person und Maske statt. Furlani setzt sich in dem Exzess seiner absichtslosen Absicht als sich partikularisierende Singularität in Szene, als einen, der das kommunielle Bild der Identifikation unweigerlich als disruptiv zeigt. Damit kündigt er zugleich ein wichtiges Thema des Stückes an, nämlich die Uneinholbarkeit der Intention gegenüber dem Sein, der Präskription gegenüber der Ausführung, und der Regieanweisung gegenüber der Handlung.

3. Die Gebärde des Schwätzens – Der Exzess der Denotation

3.1. Paradoxales Sprechen – Performative Widersprüche

Im Gespräch zwischen seinem Sekretär Neugebauer und Hans Karl zeichnet sich schon im 1. Akt, 7. Szene (vgl. SW. XII, S. 27-29) ein ähnliches poetologisches Problem bezüglich der diesem Werk und Hans Karl attestierten Sprachskepsis, was in der Forschung relativ unterbeleuchtet zu sein scheint.¹⁰² Hans Karl sucht die Korrespondenz zwischen ihm und Antoinette Hechingen, angeblich Hans Karls vormalige Geliebte¹⁰³ und die gesetzmäßige Frau seines (erst seit der gemeinsamen Erfahrung im Krieg entstandenen) Freundes Ado Hechingen. Die Bestellung des Sekretärs ins Arbeitszimmer von Seiten Hans Karls hat den Anlass, ersteren nach dem möglichen Ort der Briefe zu befragen. Hier findet sich meines Erachtens die erste Darstellung einer durch und durch misslingenden Rede, bei der beide Parteien aneinander vorbeireden:

Hans Karl. Wenn Sie die Freundlichkeit hätten, meinem Gedächtnis etwas zu Hilfe zu kommen. Ich suche ein Paket Briefe — es sind private Briefe, versiegelt — ungefähr zwei Finger dick.

¹⁰² Mit Ausnahme von Woll (2019) der die Szene auf die Egozentrik, Scheinheiligkeit Neugebauers hin analysiert sowie dem Sekretär von Hans Karl einem Unterkapitel unter dem Thema der sozialen Klassen widmet. Der Verfall nach dem Krieg und die aufkommende Arbeiterklasse, sowie die ungerechte Klassenverhältnisse werden von ihm zwar notiert, aber die Konsequenzen, die diese poetologisch mit sich bringen, fallen dem integrativen Impetus der Interpreten, die zu viel Scheu vor der Kapitulation vor dem univoken Sinn zeigen, zum Opfer. Die Desintegration der Gesellschaft und die Pluralität von Perspektiven ist ein wichtiges Motiv, das die Unmöglichkeit des eindeutigen Sinns gut zeichnet. Das Drama legt schon zu Beginn nahe, dass die Strategie zum Verständnis nicht in der Erfassung des Sinns bestehen kann, sondern darin, wie dieser sich entzieht. Man müsste zu dem entgegenn, dass in dem Entzug des Sinns das sehr wohl reale soziale Problem nicht zugunsten der aristokratischen Hegemonie wegverdrängt wird, sondern zugunsten einer bereits untergegangenen Herrschafts- und politischen Form, anhand derer die Welt nicht mehr zu messen ist, was uns der Aufsatz zur Ironie lehrt. Aus historisch-soziologischer Sicht gibt es wichtige Unterschiede, aus literarisch-philosophischer Sicht, sind beide in einem Exzess von Sinn verfangen, der die Kommunikation unmöglich macht. Man kann das pointiert formulieren: Beide sind die Verlierer und Unterlegenen der Geschichte mit ihren historischen Niederlagen und politischer Ohnmacht. Dass sowohl Tragödie als auch Komödie noch heute gesellschafts- und wissenschaftsrelevante weltanschauliche, lebensphilosophische Perspektiven sind, beweist die Studie von Menke (2005) zur Gegenwart der Tragödie, wie auch der Sammelband von Pfaller (2005), der wie die darin vorzufindenden Autoren die „Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur“ beklagen und dieser die Komödie entgegenstellen. „In der aktuellen Bildenden Kunst zeigt sich die Vorherrschaft des Tragischen an der seit dem Beginn der 90er Jahre beobachtbaren Abneigung gegen alles Lustvolle, Formale, eigenwillig Spielerische, Fiktive, Ironische, Extravagante oder gar Glamouröse und Exzessive.“ (Pfaller 2005, S. 19).

¹⁰³ Wie weit die Intimität dieses Verhältnisses reichte, wird im Werk diskret verschwiegen.

Neugebauer. Mit einem von Euer Erlaucht darauf geschriebenen Datum? Juni 15 bis 22. Oktober 16?

Hans Karl. Ganz richtig. Sie wissen —

Neugebauer. Ich habe dieses Konvolut unter den Händen gehabt, aber ich kann mich im Moment nicht besinnen. Im Drang der Geschäfte unter so verschiedenartigen Agenden, die täglich zunehmen —

Hans Karl (ganz ohne Vorwurf). Es ist mir unbegreiflich, wie diese ganz privaten Briefe unter die Akten geraten sein können —

Neugebauer. Wenn ich befürchten müßte, daß Euer Erlaucht den leisesten Zweifel in meine Diskretion setzen —

Hans Karl. Aber das ist mir ja gar nicht eingefallen.

Neugebauer. Ich bitte, mich sofort nachsuchen zu lassen; ich werde alle meine Kräfte daransetzen, dieses höchst bedauerliche Vorkommnis aufzuklären.

Hans Karl. Mein lieber Neugebauer, Sie legen dem ganzen Vorfall viel zu viel Gewicht bei. (SW. XII, S. 27)

Zu behaupten, dass es in dieser Passage nur um Briefe ginge, wäre weit verfehlt, ganz im Gegenteil, denn im Verlauf des Gespräches rückt der Grund der Einbestellung des Sekretärs beinahe bis zur Unkenntlichkeit in den Hintergrund. Dagegen erfahren wir vom Exzess der Denotation derlei, dass, wie Woll (2019, S. 64f.) richtig bemerkt, die Regieanweisung (i.e. „Ganz ohne Vorwurf“) zu Hilfe eilen muss, um in Anbetracht der potentiellen Ambivalenz in der von Hans Karl ausgedrückten „Verwunderung“ über die verloren gegangenen Briefe, die Möglichkeit eines Vorwurfes außerhalb der intradiegetischen Handlung zu delegitimieren. Was die Regieanweisung imperativisch¹⁰⁴ erfordert, kann Hans Karl offensichtlich nicht überbringen, denn der entgegenende Satz macht deutlich, dass der Vorwurf nicht beseitigt werden konnte, sondern vielmehr in der Interpretation des Gegenübers sich vollends als „Vorwurf“ entfaltete. (Dass die Regieanweisung „ganz ohne Vorwurf“ keinen konstativen oder indikativen Charakter hat, bemerkt man daran, dass die betreffende Aussage *der Regieanweisung zum Trotz* als Vorwurf aufgefasst wird.

¹⁰⁴ Zu einer Reflexion über den Verlust der imperativen Dimension in dem Drama vgl. *Interludium: „Du sollst wollen“ oder der Verlust der Dimension des Imperativs*.

Hier haben wir ein erstes Zeichen der Ohnmacht von Seiten der Regieanweisung den Sinn zu regulieren. Ferner haben wir auch das erste Zeichen, wie sich das Drama, wie Staiger (1968) und andere bemerkt haben, außerhalb der Bühne abspielt, was ich als Meta-Komödie bezeichnete.)

Daraufhin ist Hans Karl gezwungen, die Dringlichkeit und Wichtigkeit seines Anliegens (i.e. die Rückgewinnung der verschollenen Briefe) zurückzunehmen, und sich selbst zu widersprechen, um die nun als Vorwurf aufgefasste Aussage aus dem Weg zu räumen. Doch damit – und das grenzt an die ans Absurdum grenzende Komik – wird der Ausdruck der Verwunderung in der initialen Aussage revoziert, i.e. aus seinem intentionalen Gehalt enthoben, woraus nun eine nichts mehr sagende Geste entsteht, die den Raum zur Einladung hin öffnet, die Aussage als Schikane verstanden zu werden.¹⁰⁵ Also entgegnet Neugebauer daraufhin: „Ich habe schon seit einiger Zeit die Bemerkung gemacht, daß etwas an mir neuerdings Euer Erlaucht zur Ungeduld reizt.“ (SW. XII, S. 28)

Der interpretierte Vorwurf wird zum Anlass eines eigenen Vorwurfs gegenüber Hans Karl genommen, und hier scheint keine Rhetorik der Besänftigung weiterzuhelfen, um die Situation zu entschärfen. Die Sprache, die eine konstatierende Funktion hätte haben *sollen*,¹⁰⁶ wird paradoxerweise zum wunderbaren Anklagemittel und aber zu einem sehr schlechten Apologieinstrument. Im Gespräch wird also nichts konstatiert, sondern ein Popanz des „Anderen“ konstituiert, aus

¹⁰⁵ Woll (2019, S. 64f. und passim) analysiert die Szene aus einer sozialen Perspektive, in der Rangunterschiede sich bemerkbar machen. Dafür plädiert er für eine neutralere Interpretation gegenüber Neugebauer. „Dieser Satz [i.e. „Es ist mir unbegreiflich, wie diese ganz privaten Briefe unter die Akten geraten sein können“], der sich durchaus als Vorwurf verstehen lässt, ist dazu angetan, den in einem Abhängigkeitsverhältnis stehenden Sekretär zu verunsichern. Auf diese Weise führt die Szene vor, welche Missverständnisse sich allein aus dem Rangunterschied zweier Gesprächspartner ergeben können.“ Allerdings ist diese These unhaltbar, wenn man anhand der weiteren (freilich fehlgeschlagenen) Kommunikation feststellen muss, dass Neugebauer, sich gegenüber seinem ‚Dienstherren‘ nicht gerade unterwürfig oder zurückhaltend äußert, sondern selbst Vorwürfe und indiskrete Ausdrücke für Hans Karl findet. Hier kann deshalb der ‚Rangunterschied‘ kaum für die Deutung der Passage entscheidend sein, denn dieser eine Hierarchie der Ungleichen suggerierende Rang wird in dem Gespräch in Frage gestellt.

¹⁰⁶ Und dieses „Sollen“ soll *verbatim* als von der Regieanweisung vorgegeben verstanden werden.

dem der Leser (geschweige denn der Zuschauer) nicht entscheiden kann, wer Recht habe, und wo sich legitime Gründe für ein (Interpretations-)Urteil finden lassen. Der Versuch auf eine *stabile gemeinsame Narrative* zurückzugreifen, in der die Intentionen und der Charakter der beiden bestimmt (oder verhandelt) werden können, um dem Exzess von Sinn Einhalt zu gebieten, scheitert auch im weiteren Verlauf des Gespräches, denn die aktuellen Vorkommnisse im Leben Neugebauers, über die Hans Karl nicht unterrichtet ist, verunmöglichen es ihm, sein „Sagen-Wollen“ anhand seines Rekurses auf Fürsorge und gegenseitiges freundschaftliches Verhältnis zu vermitteln¹⁰⁷ – ein freundschaftliches Verhältnis, das nun durch die beiläufige Einblendung ins Gespräch Hans Karls Kenntnisse über Neugebauers Lebensverhältnisse hätte evoziert werden sollen: „Ich habe gar nichts solches sagen wollen. Ich weiß, Sie sind Bräutigam, also gewiss glücklich ...“ (SW. XII, S. 28). Da aber die fünf Jahre lang bestehende Verlobung nicht mehr aktuell ist, kann Hans Karl weder die Sprache noch seine Kenntnisse über das Leben Neugebauers als Zeugnis für sein wohlwollendes Meinen heranziehen, um sein Sagen-Wollen ‚erfolgreich‘ zu vermitteln.¹⁰⁸ Die Vergangenheit sowie die bloßen ‚Halbkenntnisse‘ darüber zeigen sich genauso ungeeignet wie die Sprache, den Sinn der Rede und deren Intention einzugrenzen.

Zum Exzess der Intention und des Sinns gesellt sich noch der Exzess der Pflicht, als schließlich das selbstattestierende Pflichtbewusstsein von Neugebauer im weiteren Verlauf des Gespräches ebenfalls in Frage gestellt wird, sobald dieser über die Auflösung seiner langjährigen Verlobung zugunsten einer neu entstandenen Verlobung berichtet, die er mit Verweis auf seine „Pflicht“ zu

¹⁰⁷ Zuerst von Woll (2019, S. 64) unterstrichen.

¹⁰⁸ Yates (1977, S. 5ff.), u.v.a. erkennt, dass Hans Karl konstant von den Figuren des Dramas missinterpretiert wird, und sein Sagen-Wollen selten erfolgreich vermittelt werden kann: „Hans Karl is powerless to curb his interpreters; for one of the most central features of his „difficulty“ is the sureness with which others constantly claim to understand the „real“ gist of what he says, even if this means contradicting what he is in fact saying.“ Die Skepsis gegenüber dem Wort und dem Literalsinn ist deshalb nicht nur Hans Karl zuzurechnen. Sprachskepsis und Glaube an versteckten Sinn [hyponoia] scheinen sich so sehr zu bedingen wie auszuschließen.

legitimieren versucht. Die Pflicht gegenüber seiner vormaligen Verlobten wurde nämlich aufgelöst, weil „die Braut [s]eines besten Freundes, der vor einem halben Jahr gefallen ist“ nun frei sei und er es „als ein heiliges Vermächtnis des Gefallenen betrachtet, diesem jungen Mädchen eine Stütze fürs Leben zu bieten“ (SW. XII, S. 28). Unaufrichtig¹⁰⁹ erscheint seine Aussage nicht nur, weil seine Rechtfertigung auf den Diskurs der Pflicht, und zwar der „heiligen“, zurückgreift, und er apodiktisch eine Pflicht über die andere stellt, sondern zugleich, weil diese Begründung, die die Berufung auf die Sphäre des Heiligen und Unvergänglichen nach sich zieht, nicht hinreichend zu erklären vermag, warum er sich mit der Witwenbraut verloben muss, anstatt dass er ihr nur eine „finanzielle Stütze“ sei, wie er es nun mit seiner ehemaligen Verlobten „in der vornehmsten und gewissenhaften Weise“ zu tun gedenkt:

Hans Karl (zögernd). Und die frühere langjährige Beziehung?

Neugebauer. Die habe ich natürlich gelöst. Selbstverständlich in der vornehmsten und gewissenhaftesten Weise.

Hans Karl. Ah!

Neugebauer. Ich werde natürlich allen nach dieser Seite hin eingegangenen Verpflichtungen nachkommen und diese Last schon in die junge Ehe mitbringen. Allerdings keine Kleinigkeit. (SW. XII, S. 29)

Selbstverständlich herrscht hier Willkür in seiner Entscheidung für das eine gegen das andere, wenn man den Begründungen folgt. Doch sowie jede Apologie in dieser Konversation als solche scheitert, so wendet sich eine der vorher bekundeten Anklagen, die Neugebauer an Hans Karl richtete, gegen ersteren zurück – was die Ironie am Werk beweist – und stellt ihn als Heuchler dar: „Euer Erlaucht nehmen an, daß es sich bei unsreinem ausschließlich um das Materielle handeln könnte“ (SW. XII, S. 28), und dabei sei der „vornehmste“ Beschluss von seiner Seite der, dass das vertraglich Vereinbarte, was sich auf nichts anderes beziehen wird als eben das

¹⁰⁹ Zuletzt von Woll (2019, S. 64f.) bemerkt.

„Materielle“, eingehalten wird... „[a]lledings [ja] keine Kleinigkeit“. Seine Rechtfertigung bezüglich der Auflösung der Verlobung begleitet er sentenzartig mit einer Lehre über das universale sittliche Gesetz, die keinen Platz für persönliche Perspektiven einräumen dürfe.

Neugebauer. Vielleicht ermessen Eure Erlaucht doch nicht zur Genüge, mit welchem bitteren, sittlichen Ernst das Leben in unsern glanzlosen Sphären behaftet ist, und wie es sich hier nur darum handeln kann, für schwere Aufgaben noch schwerere einzutauschen.

Hans Karl. Ich habe gemeint, wenn man heiratet, so freut man sich darauf.

Neugebauer. Der persönliche Standpunkt kann in unserer bescheidenen Welt nicht maßgebend sein. (SW. XII, S. 29)

Der Mangel an normierenden Kriterien, die den finalen Sinn des Gespräches hätten ermitteln können, wird scheinbar durch das universale sittliche Gesetz kompensiert, auf das sich Neugebauer scheinheilig berufen will, um seiner Dezision Sinn und Legitimität zu verleihen. Dass diese Trennung zwischen dem Universalen und Persönlichen nicht so vollzogen werden kann, wie Neugebauer insistiert, wird anhand der Kluft zwischen der *Präskription* und dem *Handeln* deutlich. Folgerichtig kann Hans Karl paradoxerweise keine Schlussfolgerung aus dem Gespräch ziehen und verbleibt im persönlichen Standpunkt der Skepsis – ein Standpunkt, der ja „in unserer Welt nicht maßgebend sein“ kann:

Hans Karl (vor sich). Was ich nur an mir habe, daß alle Menschen so tentiert sind, mir eine Lektion zu erteilen, und daß ich nie ganz bestimmt weiß, ob sie nicht das Recht dazu haben. (SW. XII, S. 29)

Und ohne einen Richter, der Recht ausspricht – dort Widersprüche und hier Sinn und Kohärenz deklariert – droht das Gespräch zum Geschwätz¹¹⁰ zu werden, zu einer leeren *Gebärde intentionalen Nichts*.

Aus diesen Überlegungen lässt sich Folgendes entnehmen:

¹¹⁰ Später in Kap. 2.2. und 2.3 wird die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, dass die normative Rede auch beim Versuch scheitern würde, das Geschwätz unter ihren Bann zu bringen.

1. Die normative Instanz der Bühnenanweisung, die Berufung auf (pseudo-)universelle Prinzipien und der Bezug auf narrative, lebensgeschichtliche oder charakterliche Referenzmuster zum Zwecke der Stabilisierung von der Intention und dem Sinn der Rede sind hier zum Scheitern verurteilt. Damit zeichnet sich ein Exzess des Sinns ab, wie wir es im Falle der Ironie sahen – die ja auch hier am Werk ist –, die von keiner Metaebene eingegrenzt zu werden vermag.
2. *Verlobung* an sich kann nicht mehr als unleugbares Zeichen oder Signifikant vom ‚glücklichen Ausgang‘ noch der Gattung Komödie angenommen werden, wird diese hier im ersten Akt des Dramas durch das behandelte Gespräch schon derart problematisiert. Signifikant ist, jedoch, die Relativierung der „traditionellen“ Bedeutung, die dieses prototypische Element der Komödie hier erfährt. Kurz gesagt, wird im Drama die Frage nach der Signifikanz und poetologischen Funktion der Verlobung verhandelt: Was ist eine Verlobung gegen die andere (im Falle Neugebauers)? In beiden Fällen wird die Verlobung unter der Sphäre der Pflicht betrachtet, was als eine Warnung des Textes davor gelesen werden kann, *Heil* in dem Wort (denn ein einheitliches Konzept ist es ja nicht mehr) „Verlobung“ oder „Heirat“ zu wittern.¹¹¹
3. Eine implizite Annäherung an das ‚Konzept‘ Geschwätz wurde vorweggenommen: antiplatonisches Modell des Dialogs, in dem das Wort sich nicht im Wissen erfüllt, noch der Sinn zum Sinn wird, sondern das einen Exzess aufzeigt, der das „Telos der Rede“ suspendiert (vgl. Fenves 1993, S. 5-8). ‚Wollen sie belehren, dürfen sie belehren?‘ „Maxims‘ of conduct which preface but do not determine action are just as chatty as anecdotes referring to lived experience“ (Fenves 1993, S. 50).¹¹² Das Geschwätz subvertiert den Glauben an den Mythos der Totalität, sowie an die Absolutheit des Sinns (Univozität),

¹¹¹ Aus diesem Grunde müsste man Acht vor Interpretationen nehmen, die in Hans Karls *Verlobung* eine soteriologische Agenda in der Logik des Dramas vermuten wollen. Freilich aus anderen Gründen doch in gleicher Weise haben Cohn (1968) und Simon (2002) eine gesunde Skepsis bezüglich der Bedeutung bzw. des Stattfindens der Verlobung bekundet. Hingegen Kraft (2012, Abschnitt 7.1 und 7.3), der trotz aller großartigen kritischen Bemerkungen zur Bedeutung der Verlobung bzw. der Hochzeit Hans Karls *Verlobung* mit Helene und deren Bedeutung fürs Werk weitgehend (bei aller Modernität) als wenig problematisch (ebd. S. 377) ansieht. (Eine ähnliche Auffassung vertritt er auch in Kraft 2011, S. 50f.)

¹¹² Der „Vorwurf“ gegenüber dem Geschwätz ist sehr ernst zu nehmen und bringt uns Interpretieren in die Bredouille und Aporie, in der wir als Kritiker, die sinnvolle Rede von der nebensächlichen zu unterscheiden, uns fähig vermeinen.

wie an die vollends erfüllte und deshalb gelungene Denotation.¹¹³ Aus diesem Grunde kann das Geschwätz als das, worin eine Aufhebung des Denotats stattfindet, aufgefasst werden, ohne daraus in einen performativen, „illokutionären“ Sprechakt umzuschlagen. Die Gebärde des Schwätzens nenne ich jene Geste des Sprechens und Nichts-Sagens (außer das eigene „Nichts-Sagen“, das Nichts sagt). Man könnte Novalis' fiktionales Zitat leicht ändern und die These aufstellen: „Nach einem unglücklichen Krieg kann nur noch geschwätzt werden“, sofern wir Hofmannsthals These der allseitigen, jegliche Ordnung, Synthese und Definition destabilisierenden Ironie ernst nehmen. Denn „[d]ifficulties of an entirely different order arise when language no longer carries anything substantial. Utterances are neither garbled, nor indecipherable, nor meaningless; rather, they have become, for all their clarity, idle vehicles, vehicles without content, vehicles in which “nothing” is said.” (Fenves 1993, S. 1).

Mit jedem Urteil, das wir als Kritiker oder Interpreten vollziehen, um die sinnhafte Kommunikation vom Geschwätz zu unterscheiden, begeben wir uns in die Falle, ein intrinsisches Telos in der Kommunikation vorauszusetzen und mit (argumentativem) Dogmatismus sinnhaft von sinnlos auseinanderzuhalten. Kurzum, wir vergehen uns an dem hier herausgearbeiteten Prinzip der Komödie, die kein externes Telos oder Schicksal kennt. Mit Blanchot gesprochen, präkonstituieren wir eine Bestimmung und Definition der sinnhaften Kommunikation, die nicht minder geschwätzig zu sein scheint, da wir den Grund in der von uns vorgenommenen *petitio principii* suchen;¹¹⁴ ‚dies sei Geschwätz, weil Sprache oder Kommunikation dies und jenes leisten oder sein *solle*‘. Eine autoritäre oder apodiktische Rede erwiese sich nicht minder geschwätzig, sofern

¹¹³ Was im Grunde nichts anderes in Frage stellt, als den *Traum der Synthese symbolisiert durch die Heirat oder Verlobung*.

¹¹⁴ „Dieses diskreditierte Reden zieht das Urteil, das man über es fällt, in den Misskredit, der es befallen hat, mit hinein. Wer einen anderen als Schwätzer behandelt, macht sich noch schlimmerer, präventiöser und autoritärer Schwätzer verdächtig. Der Verweis auf die Ernsthaftigkeit, der danach verlangt, dass man erst nach reiflicher Überlegung, je nach Wichtigkeit spricht, oder dass man eben nicht spricht, sondern gerade erst anfängt zu sprechen, erscheint schnell als der Versuch, die Sprache zu schließen; es geht darum, die Worte unter dem Vorwand zu stoppen, ihnen ihre Würde zurückzugeben; man verlangt Stillschweigen, weil man allein das Recht zu sprechen innehat; man verunglimpft das leere Gerede und ersetzt es durch das entschiedene Reden, das nicht spricht, sondern befiehlt.“ (Blanchot 2011, S. 161)

sie nicht von der Gewalt ihrer Ausführung begleitet wird. Das heißt, aber in diesem Falle, dass weder die *Metaebene* noch die *normative* Ebene (bspw. der Regieanweisung) den Weg aus dem Geschwätz zeitigt, sondern die nackte – man muss es aussprechen – faschistische Gewalt.¹¹⁵

In gewisser Weise ist dies auch der Vorwurf von Woll (2019), der an eine werkimmanente, kompositions-logische Interpretation mit (großartig und gewinnbringenden herausgearbeiteten) rezeptionshistorischen Bezügen glaubt, und dabei – wie wir ja alle – nicht ohne unbegründete vorausgesetzte Kriterien für die Interpretation, so gut wie diese am Ende schließlich gerate, auskommt. Das von Blanchot formulierte Entweder-Oder (eigentlich *Weder-Noch*) zwischen der apodiktischen imperativischen leeren und der konstativen leeren Rede durchzieht das ganze Werk, und ist das, was diese Arbeit mit seiner Rhetorik, seinem Duktus und seinem *Prinzip* widerzuspiegeln anstrebt.

Die zuletzt zitierte Aussage Hans Karls muss in diesem Sinne leicht revidiert werden. Seine Skepsis bezieht sich nicht auf ein propositionales Denken, d.h. auf die Richtigkeit oder Falschheit der „Lektionen“, sondern auf die Möglichkeit, mittels propositionaler Aussagen und Denkens *Recht* und *Norm* zu finden, bzw. zu konstituieren bzw. zu befolgen. Dass dieses Stück sich in der Nachkriegszeit (mit einigen politischen Inkongruenzen im Verhältnis zur Wirklichkeit) abspielt, erscheint als eine poetologische Notwendigkeit, wenn der Krieg (in der Auffassung Hofmannsthals), wie im ersten Kapitel ausgeführt, alles, auch Normen, Sinn und Telos potenziell in Frage stellt.

¹¹⁵ Zu einem kleinen Exkurs darüber, wann diese nackte Gewalt in das Drama einzudringen droht, vgl. *Interludium*. Mülder-Bach (2001, S. 142-149) hatte auch richtig erkannt, dass das Drama die nackte Gewalt durch den oft vorkommenden Begriff „Draußen“ figurierte, und wie diese Grenzen leicht zu verschwimmen drohen, was in *Interludium* am Beispiel von Neuhoff hier aufgegriffen wird.

Die vorgeschlagene Figur der *Indezidibilität* aufgrund des Fehlens normativer Instanzen erlaubt uns die Widersprüche, die Simon (2002), Kobel (1970, S. 206-313), u.a. zurecht bemerkt haben, näher zu examinieren. In seinem trefflich betitelten Aufsatz „Paradoxien der Interpretation (ausgehend von Hofmannsthals *Der Schwierige*)“ gelingt es Simon (2002) einige inhaltliche bzw. „performative“ Widersprüche innerhalb der Aussagen einiger Figuren des Dramas hervorzuheben. Seine sehr luziden Beobachtungen stellen fest, wie manche getätigten Aussagen die Form eines – wie er es nennt – performativen Paradoxons annehmen, die er auf das das altbekannte Kreter-Lügner-Paradoxon zurückführt. Simon (2002, S. 203) demonstriert mit logischer Plausibilität aus den Paradoxa schlussfolgernd, dass sogar das Stattfinden der Verlobung sehr wohl in Frage gestellt werden *könne*:

Wenn ein performativer Sprechakt – und eine Verlobung ist nichts anderes als dies – von einem Sprecher vollzogen wird, der seine Sprechakte der Struktur des performativen Paradoxons unterstellt, dann kommen wir ganz offensichtlich in die Schwierigkeiten dieses schwierigen Textes^[116]. Sollten sich Helene und Hans Karl verlobt haben, dann haben sie sich nicht verlobt, sofern gilt, daß das Sprechen das Gegenteil von dem ist, was es behauptet.

Die treffliche Pointierung und Schlussfolgerung einiger problematischen Aussagen in logisch-propositionaler Hinsicht, die die denotative Funktion und illokutionäre Macht der Sprache anzweifeln, stellt uns in der Tat vor die Frage, wie die Sprache der Dichtung und die Dichtung selbst aufzufassen ist, und ob der Interpret vor dem Paradoxalen zu kapitulieren habe.¹¹⁷ Leider bekennt sich Simon (2002, S. 216) am Ende seiner Ausführungen – so scheint es – zum Defätismus und entwickelt in fast ironischer Manier aus diesem Text, der sich Metadiskursen und Me-

¹¹⁶ Trotz der Vielzahl an Interpretationen zu diesem Werk, denen Woll (2019) in seinem brillanten Forschungsbeitrag zur Rezeptionsgeschichte des Stücks penibel nachgeht und aufzeichnet, haben nur ganz wenige Forscher (auch Woll hier nicht ausgenommen) eine zentrale Problematik des Textes so scharf formuliert, geschweige denn reflektiert und angegangen wie Simon (2002), der dies selbst beklagt. Nennenswerte Beiträge erscheinen mir hierzu außerdem Altenhofer (1995, S. 37-51), Kobel (1970), Pourciau (2016), Renner (2000, S. 181).

¹¹⁷ Doch wenn wir uns auf Paradoxien versteifen, versteifen wir uns auf die epistemologischen Kriterien, die wir als allgemein gültig annehmen. Ein Beispiel dafür, wie die Literatur mit Paradoxa umgeht, liefert Borges in *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*.

taebenen derart versperrt, dass selbst die Bühnenanweisung (als Metaebene)¹¹⁸ zum Problem der Dichtung und Sprache werden, ein Interpretationsleitfaden, dessen Aufgabe darin besteht, nur bis zu den Paradoxa vorzudringen. Hier soll dagegen der Versuch unternommen werden, einen Ausweg aus den Paradoxa zu finden,¹¹⁹ die wir nun näher examinieren.

Mit den performativen Widersprüchen wird zwar die Figur der Indezidibilität, unter deren Stern der unentschlossene Hans Karl steht, evoziert, aber diese Beobachtung scheint in eine Sackgasse zu führen, bzw. lediglich die Grenzen des propositionalen Denkens, d.h. das Denken der Philosophie aufzuzeigen. Zunächst sollte man der Transparenz halber anführen, dass nicht alle als Paradox anmutende Beispiele tatsächlich paradox sind, auch nicht solche die Simon (2002, S. 201) anführt:

Wenn Hans Karl sagt: „Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande“ und dann sofort hinzufügt: „Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung“, so scheinen auf paradoxe Weise beide Positionen miteinander verbunden zu sein: die einer performativen Setzung und die einer grundsätzlichen Zurücknahme aller Gesetzeskraft der Sprache.

Hier kann der Sprecher sich selbst als indezent charakterisieren, ohne dass die Aussage direkt zu einem echten Paradoxon führt, denn selbst diese Charakterisierung kommt „durchs Reden“ „auf der Welt zustande“. Ein anderes Beispiel, das Simon zwar nicht anführt, aber seinen logischen Überlegungen nahekommt, besteht in der Charakterisierung Hans Karls durch Neuhoff, der Ers-

¹¹⁸ Vgl. auch Kap. 2.2.

¹¹⁹ Einen solchen Traum hatte übrigens nicht zuletzt Kobel (1970, S. 297, S. 312 und passim), der Hofmannsthals Vorhaben sich gegen das dialektische Denken zu positionieren, bemerkt und sowohl auf den Entwurf zu *Cristinas Heimreise* als auch auf die Notizen zum Andreas-Roman mit folgendem Satz aufmerksam macht: „In den Notizen zum Andreas-Roman findet sich das Wort von Novalis: ‚Den Satz des Widerspruchs zu vernichten, ist vielleicht die höchste Aufgabe der höheren Logik‘“. Dabei unterstützt er meine These, dass das literarische Denken Hofmannsthals über das propositionale Denken und den formalen Widerspruch hinauszugehen versucht; und gliedert sich dabei in den altbekannten platonischen Streit zwischen Philosophie und Dichtung ein. Leider greift er auf einige nicht haltbare Vorannahmen (wie z.B. die Scheidung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit) zurück, die sein Unternehmen etwas abschwächen. Zu einer kritischen und ausführlichen Analyse Kobels Traum gegen die Philosophie vgl. Woll (2019, S. 272-277). Ähnliche ehrwürdige Versuche, Hofmannsthal sowohl jenseits propositionaler Gehalte bzw. Widersprüche als auch mit besonderem Augenmerk auf das poetologische Gehalt dessen Dichtung zu lesen, und mit Hofmannsthals Kunst „nicht die Wahrheit zu formulieren, aber zu zeigen, daß es sie gebe“, findet man in Königs Habilitationsschrift (2001) als Grundgedanken seiner Studie (vgl. S. 10f.).

teren eingangs im 1. Akt lobt und ihm Bewunderung bekundet (vgl. SW. XII, S. 42-47), und diesen später als „absolutes, anmaßendes Nichts“ (ebd. S. 76) bezeichnet. Freilich könnte man hierbei von Heuchlerei oder unaufrichtigen Motiven sprechen und den vermeintlichen aussagenlogischen Widerspruch wegpsychologisieren. Hingegen stellen folgende von Simon angeführte Beispiele ein wahres Referenzproblem bzw. einen sog. performativen Widerspruch dar, denn diese beziehen sich auf die Sprache in normativer bzw. apodiktischer Form, also auf das Medium, mit dem die Aussage getätigt wird. Wenn das Medium einer allgemeinen Aussage in Frage gestellt wird, so erscheint notwendigerweise die Aussage selbst fragwürdig: „ich versteh’ mich selbst viel schlechter, wenn ich red’, als wenn ich still bin“ (XII, S. 99; vgl. auch Simon 2002, S. 202). Paradox an diesem Satz erscheint die Aussage über ein besseres Verstehen, das stattfindet, wenn Aussagen wie diese nicht getroffen werden.¹²⁰ Weiter führt Simon an: „Man kann nichts analysieren, ohne in die odiosesten Mißverständnisse zu verfallen‘ – ‚ich, ein Mensch, der durchdrungen ist von einer Sache auf der Welt: daß es unmöglich ist, den Mund aufzumachen, ohne die heillosesten Konfusionen anzurichten““. Diese beiden Sätze für sich allein bilden aporetische Widersprüche, die deren Existenz als solche delegitimieren. Beide Sätze zusammen gesehen, jedoch, bilden ein köstliches Beispiel vergeistigter Ironie,¹²¹ in der diese sich gegenseitig derlei widersprechen, dass sie sich permanent übersteigern, dabei eine permanente Parekbase bildend.

Für sich selbst genommen besagt der erste Satz, dass die Operation der Analyse zu (als negativ qualifizierten) Missverständnissen führt. Ein Satz, der zum einen ja wohl nicht aus einer vorherigen Analyse entstammt sein darf (!), und dessen apodiktischer Duktus, in dem der Satz seine eigene Rettung wittert, sich nicht der weiteren Analyse ausliefern und im Verständnis von Seiten

¹²⁰ An dieser Stelle könnte man den Gedanken des Solipsismus weiterverfolgen und seine Relation zum Selbstverstehen in der paradoxen Negation der Alterität.

¹²¹ Zum vergeistigten Begriff des Komischen und der Sublimierung des Lachens bei Hofmannsthal vgl. Vogel (1996).

des Adressaten erschließen darf. Somit ist der Satz durch und durch als Aussage unäußerbar bzw. vor allem undeutbar, vorausgesetzt, dass wir die Logik dieser Aussage bis zur letzten Konsequenz – nun ja – „analysieren“. Der andere Satz verhält sich in ähnlicher Weise: Wenn eine Aussage wie diese getroffen wird, kann sie nichts anderes als Konfusionen anrichten, sodass auch dieser Satz, nicht deutbar ist, ohne in seiner Deutung ein Missverständnis zu produzieren. *Der Satz, der besagt, dass alle Sätze Konfusionen stiften, darf sich nicht selbst enthalten*; so würde eine Variation des russellschen Widerspruchs lauten.

Liest man oder *analysiert* man aber beide Sätze gemeinsam, sehen wir eine aufgestellte Dichotomie zwischen der nur Missverständnisse induzierenden Analyse und der „falschen Synthese“ (vgl. den Aufsatz zur Ironie der Dinge in SW. XXXV, S. 39-41; 508-531) als eine vom Sprechen produzierte Vermengung (i.e. Kon-fusion). Analyse und Synthese bedingen sich bzw. setzen sich gegenseitig genauso voraus, wie sie sich ausschließen. Ob das Missverständnis ein Produkt der Analyse sei, oder ein Produkt der *konfundierenden* Aussage, bleibt auch hier indezidibel. Was uns in diesen „performativen Widersprüchen“ gezeigt wird, ist die Grenze des propositionalen Denkens samt „Philosophemen“ (vgl. sog. „Zürcher Rede“ auf Beethoven in SW. XXXV, S. 29). Außerdem wird die Unmöglichkeit verdeutlicht, dass ohne einen Richter und dessen Urteil kein Ausweg aus der Aporie *diktirt* werden könnte; dabei würde der *Begründungsakt der Referenz* der *begründeten Referenz* zum Opfer fallen. Kann also der konstituierte Sinn der Aussage, sobald konstituiert, sich der Beliebigkeit verschreiben, die konstituierende Gewalt (des Mediums) zu missachten, die ihr den Sinn verliehen hat?¹²² Hier interessiert uns vor allem die Aporie der

¹²² Vgl. auch die im Kap 1. und Kap 2.2 ausgeführte Aporie zwischen der konstatierenden und performierenden Ironie wie auch die Aporie zwischen der Konstatanz des Grundes als auch der performierenden Begründung des Grundes. Diese Problematik wird im Denken Benjamins (2021) *Kritik der Gewalt*, Derrida (1991) *Gesetzeskraft*, Agamben (2002) *Homo Sacer- Projekt*, Nancy (2018) *Von einer Gemeinschaft, die sich nicht verwirklicht*, Butler

Konstitution des Sinns und des Verstehens, die diese Widersprüche mit sich bringen, und dass diese sich genauso wenig wie bei der Ironie mit deren Transzendierung mittels der Metaebene – sei diese der Metadiskurs oder die Frage/Sache des Genres, der Tradition, des historischen Wissens, der Komposition, usw. – auflösen lassen.

Die Ausweglosigkeit führt erneut zum Begriff des Geschwätzes, welcher das gesamte Drama zu begleiten scheint. Denn wenn wir uns auf Paradoxien versteifen, versteifen wir uns auf epistemologischen Kriterien, die wir als allgemein gültig annehmen, und somit werfen wir uns zum Advokaten und Richter eines rationalen Denkens propositionaler Art auf, die in diesem Fall ganz klare Grenzen aufweist.¹²³

3.2. Kompositionelle Widersprüche

Neben den herausgearbeiteten Problematisierungen des Exzesses der Intention und des Sinns sowie der performativen Widersprüche hat auch die „Kompositionslogik“ des Dramas der Forschung einige Schwierigkeiten bereitet. Woll (2019, S. 32ff.) hebt zwei wesentliche Kompositionsprobleme hervor, denen ich mich aus Gründen, die später ersichtlich werden, nicht vollkommen anschließen kann.

Zum einen stehe die Komödie auf der Kippe in eine Tragödie umzuschlagen, als Helene mit einem ominösen Brief von ihrem Vater Abschied zu nehmen gedenkt. Hier hat schon Staiger

(1997, S. 1-30) *The Psychic Life of Power*, um wenige Beispiele zu nennen, trotz ihrer evidenten Unterschieden, sehr gut dokumentiert.

¹²³ Dichtung als aussagenlogisches Konglomerat von Aussagen zu behandeln, imponiert die Vorstellung eines philosophischen rationalistischen Denkens über die Poesie. Und auch wenn es für die Literaturwissenschaft klare Unterschiede gäbe zwischen Philosophie und Dichtung, stießen wir auf Schwierigkeiten, wenn wir es mit performativen Widersprüchen zu tun haben, die wir offenbar gewillt sind, wie Simon (2002) zeigt, philosophisch oder logizistisch zu behandeln. Doch auch hier zeigt das Drama, dass auch die Grenze zwischen Dichtung und Philosophie (entgegen einer platonischen Tradition seit der Verbannung der Dichter aus dem Staat) noch indezidibel bleibt...

(1941/42, S. 439)¹²⁴ darauf hingewiesen, dass folgende Passage als Vorankündigung eines Selbstmordes gelesen werden könnte:

Helene. Nein, ich werde ganz allein gehen, auch die Miß Jekyll wird mich nicht begleiten. Ich werde hier herausgehen in einem Augenblick, wenn niemand von den Gästen hier fort geht. Und ich werde Ihnen einen Brief für den Papa geben.

Kammerdiener. Befehlen, daß ich den dann gleich hineintrage?

Helene. Nein, geben Sie ihn dem Papa, wenn er die letzten Gäste begleitet hat.

Kammerdiener. Wenn sich alle Herrschaften verabschiedet haben?

Helene. Ja, im Moment, wo er befiehlt, das Licht auszulöschen. Aber dann bleiben Sie bei ihm. Ich möchte, daß Sie — (sie stockt). (SW. XII, S. 114)

Die Vermutung über die möglichen Intentionen eines Selbstmordes wird durch das bekräftigt, was viele als eine unmotiviert Szene erachten. Nachdem Hans Karl die Soirée im zweiten Akt verlassen hat, kehrt er nämlich in der achten Szene des letzten Akts zurück, stößt dabei zufällig auf Helene und bewahrt sie somit vor dem Hinausgehen. Da die Rückkehr jedoch völlig unmotiviert ist, erscheint sie wie die heimliche Beschwörung eines *Deus ex machina*.¹²⁵

Zum anderen beziehe sich der glückliche Ausgang nur auf die Hauptfiguren des Stückes (vgl. Woll 2019, S. 32), während die anderen ohne die Erfüllung ihrer Erwartungen leer ausgehen. Die Beschränkung eines ‚glücklichen‘ Ausgangs auf zwei Personen relativiert mit Sicherheit den Schluss und die Bedeutung einer Komödie, die sich traditionsgemäß durch einen glücklichen Ausgang definieren sollte, an dem in diesem Fall aber nur zwei Beteiligte teilhaben können.¹²⁶

¹²⁴ Zit. nach Woll (2019, S. 32). Auch Stern (1957/58, S. 118) und (1959, S. 41) spricht von der Nähe des Lustspiels zur Tragödie, welches beinahe zu einer wurde. Lakonisch bemerkt dies zugleich u.a. Altenhofer (1995, S. 13).

¹²⁵ Vgl. Altenhofer (1995, S. 13), Bahr (1975, S. 293), Woll (2019, S. 32-57), der die von der Forschung wenig beachteten Frage nach der Motivierung und Komposition des Dramas erkennt, widmet dieser Problematik ein ganzes hervorragendes Kapitel unter dem Titel „Kompositionslogik“. Darin sind die genannten Schwierigkeiten klar und ausführlich erläutert.

¹²⁶ Die kommunikale Feier bzw. die kommunikale Teilhabe am Glück der anderen scheint auch genauso ein wichtiges Element des traditionellen Genres zu sein wie der glückliche Ausgang selbst. In diesem Drama mündet der Aus-

Zudem ist ein nur bedingt guter Ausgang kein glorioser Zug gegen das im Drama rekurrierende und thematisierte Problem der Notwendigkeit und der Kontingenz, wenn der Ausgang völlig kontingent erscheint, und der Triumph der Notwendigkeit über die Kontingenz oder umgekehrt keine dezisive bzw. notwendige, sondern nur eine *relative* Auflösung erfährt (vgl. auch Woll 2019, S. 39f. und S. 50).

Allerdings, so sehr Woll (2019) bemüht ist, die Kompositionsprobleme durch eine werkimmanente und poetologisch stringente Befragung der „Kompositionslogik“ des Stückes aufzuklären, versperrt sich das Lustspiel gegen eine „analytische“ Rekonstruktion einer vermeintlichen Kompositionslogik sei es mit oder ohne Rekurrenz auf metanormative Diskurse, sofern die Probleme des Exzesses und des Geschwätzes nicht vorher angegangen werden. „Auf diese Weise [und dieser Ironie ist sowohl er als auch ich ausgeliefert] blieb es im Lauf der Forschungsgeschichte zumeist bei Einzelerkenntnissen, und wo sich Schwierigkeiten aufgetan haben, wurden immer wieder äußere Prinzipien – gattungstheoretischer, philosophischer oder historischer Art – herangezogen, statt dass man sich auf die gedankliche Logik des Stückes verlassen hätte“ (Woll 2019, S. 34).

Eine „gedankliche Logik“ des Stückes aber, – sollte man hinzufügen – die sich als derart unzulänglich und widersprüchlich erweist, dass man hier von einer diktierenden Logik absehen und den Weg in die ‚Irrationalität‘ wagen müsste. Dies würde uns in die Paradoxie des Geschwätzes bringen; denn sofern die Irrationalität als das Außen von der Rationalität „rationell“ definiert wird, wie kann denn – so müsste die Frage lauten – das, was sich der Rationalität entzieht, dennoch von ihr definiert werden. Analog verhält es sich mit dem Geschwätz, wie es oben bereits

gang eben nicht in ein kommunielles Jauchzen oder Feiern, vielmehr in *die Unmöglichkeit der Konstitution des Kommuniellen*; vgl. Woll (2019, S. 32f.).

kurz skizziert wurde. Wenn das Geschwätz als der dekretierte Ausschluss aus der sinnvollen Rede figuriert wird, dann wird nicht nur eine Vorstellung der sinnvollen Rede präsupponiert (dessen Unmöglichkeit in diesem Text hier schon gezeigt wurde), sondern dem Geschwätz wird in seiner Negation (zwar *ex negativo*, doch nichtsdestotrotz) Sinn verliehen, nämlich als dem, was sich des Sinns entziehen müsste. Außerdem ist nichts suspekter, als wenn das, was durch den Ausschluss definiert wird, wiederum die Norm im Umkehrschluss definiert, wie schon Ortega y Gasset (2003, bes. S. 223), ein Hofmannsthal bekannter Autor, in seinem *Opus magnus* erläuterte.¹²⁷ Fenves (1993, S. 5) zeigt eine weitere Aporie auf, die in ihrer ethischen und politischen Dimension weit beunruhigendere und destabilisierendere Konsequenzen hat. Wenn wir die berühmte aristotelische Definition des Menschen als dasjenige Wesen, das Sprache hat („*Zoon logon echon*“), heranziehen, müssten wir die gleiche Konsequenz wie Fenves (1993, S. 3) ziehen. Der Logos (Sprache/Vernunft), der den Menschen als dessen Besitzer und durch den Besitz dessen zum Menschen werdend definiert, würde im *Modus ex privatione* das Tier bzw. den „Barbaros“ (βάρβαρος) definieren, nämlich als das Wesen, das die Sprache nicht als Vermögen besitzt, sondern als kontinuierliche Aktualität innehat.¹²⁸

The animality of language, if not of the logos, is suggested in the very word "chatter," and this suggestion—that the functions of the logos are not fulfilled, that the logos does not give fulfillment, that the promises of its plenitude are broken from the start—perhaps underlies the vehemence with which accusations of chatter have been voiced among those for whom the logos still and yet again promises fulfillment. (Fenves 1993, S. 3)¹²⁹

¹²⁷ Zu einer Ausführung Ortega y Gassets Denken des „Hermetismus“ und der Kritik an der Dialektik und an der Operation der Negation zum Zwecke der Bildung von „Konstanten“ vgl. Nieto Yusta (2013).

¹²⁸ Diese Ausführung wurde im Symposium *Silence – Catastrophe – Crisis* in Münster 2021 vollzogen, nämlich dass der Mensch im Gegensatz zum Tier des Schweigens fähig sei, als das Wesen, das vermag, die Rede NICHT in den Akt zu bringen.

¹²⁹ Was sich hier zeichnet, ist eine Art der Negation, die über das Antithetische und Dichotomische hinausgeht, was wir mit dem Begriff des *Exzesses* zu wiedergeben versucht haben – eine Negation ohne Negation. Mit dem Begriff des Lustspiels wird zudem eine Sprache verfolgt, die sich über die Dichotomie zwischen Notwendigkeit und Kontingenz erhebt, sozusagen als seine Kontingenz nicht als Entgegensetzung der Notwendigkeit, sondern eine Kontingenz, die sich von Notwendigkeit frei spricht; mit anderen Worten Leben, das sich des Diktats der normativen Sprache entzieht, daher „chatter“.

Das perfide an dieser Definition, die Fenves (1993) in und mit seiner Lektüre Kierkegaards sehr wohl problematisiert und nur als Ausgangspunkt seiner Überlegungen galt, besteht nicht so sehr darin, dass „das Geschwätz“ als „idle talk“¹³⁰ als das Außerhalb des Menschlichen¹³¹ definiert wird, sondern darin, dass *das Diktum, das mit der Verurteilung einhergeht, dieses oder jenes Gespräch eines Individuums, einer Gruppe, Ethnie, Nation, Minorität als Geschwätz zu titulieren, dazu führt, dass diesen auf implizite Weise ihr Status als Menschen(-gruppe), also als dasjenige Wesen, das ja doch den Logos besitzt, abgesprochen wird.*

Nicht weit von diesen Überlegungen fällt die nebenbuhlerische Figur zu Hans Karl Bühl weg, der preußische Baron Neuhoff, der um die Gunst von Helene und dann, nach seinem fehlgeschlagenen Versuch, um Antoinette buhlt, obgleich er die aristokratische Gesellschaft und ihre Welt verachtet. Seine Verachtung gilt dem „anmaßende[n] Nichts“ jener Gesellschaft und ihrer Willensschwäche, die vom vermeintlichen Tatendrang und durchaus scharfen Verstand¹³² seines preußischen Geschlechts kontraponiert wird. Die verurteilende Haltung Neuhoffs gegenüber der angeblich ‚schwätzerischen‘ Wiener Gesellschaft kommt hier in gefährliche Nähe zur apodikti-

¹³⁰ „Idle talk“ ließe sich als Rede außer Betrieb oder „im Leerlauf“, leeres Geschwätz, inoperative Rede übersetzen. Alle diese Übersetzungen sind – wie so oft – nicht unproblematisch.

¹³¹ Dabei soll nicht behauptet werden, dass eine Definition des Menschen, die das Untätig-sein, das Sich-nicht-verwirklichen-Müssen von seinem Menschensein ausschließt, nicht problematisch oder politisch relevant genug sei.

¹³² Mehrfach wird in der Forschung der scharfe Verstand von Neuhoff hervorgehoben, der trotz aller Heuchlerei und seines unsympathischen, ja gefährlichen Charakters außerfiktional Wahres über die Gesellschaft zu sagen weiß: „Geist und diese Menschen! Das Leben — und diese Menschen! Alle diese Menschen, die Ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind ja alles nur mehr Schatten. Niemand, der sich in diesen Salons bewegt, gehört zu der wirklichen Welt, in der die geistigen Krisen des Jahrhunderts sich entscheiden“ (SW. XII, S. 75). Yates (1977) u.a. legt nahe, dass Neuhoffs Charakterschwäche und Allmachtsphantasien von seinem Denkgehalt zu trennen sei. „It is true, as Neuhoff repeatedly suggests, that by comparison with his purposefulness the Vienesse in the play appear effete; it is also true that his description of them to Brücke as mere „shadows“ cut off from the mainstream of real life carries some historical conviction; but by comparison [...] his fluent egotism repeatedly comes off worst.“ Es sind also nicht die bzw. nicht alle propositionalen Gehalte, die Neuhoff als Figur problematisch machen. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, die Lektüre nicht auf das propositionale Gehalt zu fokussieren sei, sondern auch auf das Apodiktische der Aussagen und vor allem auf die Logik des Mediums und in diesem Falle Neuhoffs Exterminationslogik. Yates (1977, S. 3, passim) versucht, die Inkongruenz zwischen Wahrheitsgehalt und Benehmen im Ästhetischen aufzulösen. Ich denke, diese Inkongruenz muss im Rahmen des Politischen und der Konstitution der Polis (Gemeinschaft) verhandelt werden.

schen Aberkennung ihrer Existenzberechtigung im Namen einer stärkeren Ordnung, i.e. eines stärkeren Logos, ja stärkeren Geschlechts, das drangvoll Taten nach sich zieht.¹³³

3.3. Konversation über die Konversation

In seiner Untersuchung des modernen Dramas, in der er auch eine Krise des Dramas durch den Verlust der „Absolutheit der drei Grundbegriffe der dramatischen Form“ (Szondi 1977, S. 75) aufgrund des Auseinanderfallens der Subjekt-Objekt- und Form-Inhalt-Beziehung (vgl. ebd. passim, auch S. 76f.) ankündigt, examiniert Szondi (1977) (in post-hegelianischer Manier) zugleich die *Rettungsversuche* zur ‚Bewältigung‘ der von ihm bezeugten Krise. Zu einem der *Rettungsversuche*, unter denen er auch beispielsweise den Naturalismus, Realismus und Einakter subsumiert, zählt das „Konversationsstück“ (ebd. S. 87ff.). Wichtig für unsere Überlegungen ist nicht Szondis post-hegelianischer Ansatz, (von dem wir uns hier für die Lektüre des Lustspiels abwenden müssen), sondern dessen prototypisches Fallbeispiel für das Konversationsstück, das sich Hofmannsthals *Der Schwierige* annimmt, und zugleich sein scharfsinniger Blick auf die von ihm als Geschwätz charakterisierte Konversation, die für Szondi in Kontrastposition zur dialogischen Form steht (vgl. ebd. S. 87f.).

Für Szondi verkomme der Dialog zu Konversation, wo dieser den „zwischenmenschliche[n] Bezug“ verliert. Ferner, ist „der Dialog im echten Drama der gemeinsame Raum, in dem die Innerlichkeit der *dramatis personae* sich objektiviert, so wird er hier den Subjekten entfremdet und trifft als Selbstständiges auf. Der Dialog wird zur Konversation“ (ebd. S. 87). Das Element der

¹³³ So unsympathisch wie die Aristokratie uns post-modernen Aufgeklärten erscheinen mag, können wir nicht – so scheint es suggeriert zu werden – den Blick von der gewalttätigen Ausschlusslogik abwenden. Dieser Gedanke wird in Kap. 4. näher ausgeführt.

Subjektivität ist für Szondi wichtig, um zu verhindern, dass das Subjekt, das sich im Dialog bestenfalls verbürgt, nicht von den Worten oder dem selbstständig zu werden drohenden Dialog abgeschnitten wird, und zwar von „Worte[n], die alles Wirkliche verflachen und im Geschwätz beruhigen“ (SW. XII, S. 64.),¹³⁴ wenn wir mit Helene Altenwyl den Gedankengang weiterführen dürfen.¹³⁵

Mit besonderer intellektueller und nuancierter Schärfe bemerkt und offeriert er eine Antwort auf die Kompositionsprobleme, die in Kap. 3.2 skizziert wurden, und zwar anhand seiner Nähebestimmung der Konversation bzw. des „Geschwätzes“. Seine Gedanken dazu bilden hier die Ägide zum weiteren Verlauf meiner Lektüre. Deshalb sei an dieser Stelle erlaubt, ein längeres Zitat anzuführen.

Die Verabsolutierung des Dialogs zur Konversation rächt sich nicht nur qualitativ, sondern auch dramaturgisch. Indem die Konversation zwischen den Menschen schwebt, statt sie zu verbinden, wird sie unverbindlich. Der dramatische Dialog ist in jeder seiner Repliken unwiderruflich, folgenreich; Als Kausalreihe konstituiert er eine eigene Zeit und hebt sich so aus dem Zeitablauf heraus. [...] Anders die Konversation. *Sie hat keinen subjektiven Ursprung und kein objektives Ziel: sie führt nicht weiter, geht in keine Tat über.* Deshalb hat sie auch keine eigene Zeit, sondern nimmt am >realen< Zeitablauf teil. Weil die Konversation keinen subjektiven Ursprung hat, kann sie keine Menschen definieren. Wie ihr Thema Zitat ist aus der Problematik des Tages, zitiert sie in den dramatis personae Typen der realen Gesellschaft. Die Typologie der Commedia dell'arte ist eine innerdramatische, sie bezieht sich auf eine ästhetische Wirklichkeit und weist so über die Grenzen des Dramas nicht hinaus. Die Typologie des Konversationsstückes dagegen geht auf eine gesellschaftliche Typisierung zurück und ist deshalb gegen die Absolutheitsforderung der dramatischen Form gerichtet. Weil die Konversation unverbindlich ist, kann sie nicht in Handlung übergehen. Die Handlung, deren das Konversationsstück bedarf, um als well-made-play auftreten zu können, wird von außen entlehnt. Sie fällt dem Drama in Form unerwarteter Ereignisse unmotiviert zu: auch dadurch wird seine Absolutheit zerstört. (Szondi 1977, S. 88f.; Hervorhebungen H.F., die zugleich auf das herausgearbeitete Element der Commedia dell'arte hinweisen sollen).

¹³⁴ Vollständig heißt es: „Wir haben alle Ursache, wir jüngeren Menschen, wenn uns vor etwas auf der Welt grausen muß, so davor: daß es etwas gibt wie Konversation; Worte, die alles Wirkliche verflachen und im Geschwätz beruhigen“ (SW. XII, S. 64).

¹³⁵ Szondi (1977, S. 87) sieht im Ausschluss des Subjekts die Gefahr des Aufkommens des Geschwätzes: „Sein Negatives [Konversationsstück]: daß es, weil vom Subjekt abgeschnitten, der Möglichkeit subjektiver Aussage entbehrt, schlägt ins Positive um, in dem der leer gebliebene dialogische Raum sich mit Themen des Tages anfüllt.“ Hier kann Szondi nicht die behandelten Konversationsthemen des Lustspiels meinen, die so trivial, wie sie erscheinen mögen, desaströse politische Konsequenzen, sofern realisiert, haben könnten. Siehe die folgenden Seiten später in diesem Kapitel.

Allerdings bleibt das Konversationsstück für Szondi wie für viele anderen Kritiker des Dramas ein bloßer „Rettungsversuch“ des klassischen Dramas, welches es nicht verdiene, in die exemplarische „Galerie moderner Dramen“ eingeordnet zu werden:¹³⁶

Das Kulissenhafte seiner Dramatik, das zur thematischen Nichtigkeit hinzu kommt, rechtfertigt erst ganz die Einordnung des Konversationsstücks in die Gruppe jener Rettungsversuche, die der Krise des Dramas nicht ins Aug zu schauen wagen. In dieser radikalen Kritik des Konversationsstückes dürfen seine positiven Möglichkeiten freilich nicht ganz übersehen werden. Sie treten zu Tage, wenn die Konversation in den Spiegel blickt, aus dem rein Formalen ins Thematische gewendet wird. [...] Auf dem doppelten Boden des Konversationsstücks und der Charakterkomödie erhebt sich das wohl vollendetste Schauspiel neuerer deutscher Literatur: Hofmannsthal's Der Schwierige (1918). Es entgeht der Leere und der zitierten Thematik nicht nur, weil die adelige Gesellschaft Wiens, die es schildert, wesentlich in der Konversation lebt. Sondern die Konversation erfährt eine Vertiefung und Verwandlung durch die Titelgestalt Graf Bühl, den einzigen Modernen in der Charaktergalerie großer Lustspiieldichtung. Ihm wird die Konversation thematisch, und aus deren Problematik tritt die Fragwürdigkeit des Miteinandersprechens, ja der Sprache selbst hervor. (Szondi 1977, S. 89)

Mit den langen zitierten Passagen, die über 50% dessen betragen, was Szondi zum „Konversationsstück“ im gleichnamigen Kapitel schrieb, möchte ich zunächst auf die Ähnlichkeit mit der auch von uns vorgenommenen Bestimmung der Komödie im Verhältnis zur Tragödie hinweisen; diese Ähnlichkeit beruht jedoch auf Eigenschaften, die Szondi dem absoluten Drama und nicht dem Konversationsdrama zuspricht. Das besprochene atelische Prinzip der *Commedia dell'arte* findet bei Szondi hingegen Resonanz in seiner Bestimmung des Geschwätzes. Obgleich er eine Unterscheidung zwischen (sozial) historischen und zeitlosen (absoluten) Typologien als konstituiert erachten will, entgeht ihm trotz seiner behaupteten *differentia specifica* nicht die Identität. Nichtsdestotrotz schreibt Szondi der Konversation einen Exzess sowohl der Intention als auch des Sinns zu; sieht er darin doch den Ausschluss des Subjekts von seinen Aussagen, die sich ohne „Ursprung“, „Verbindlichkeit“, „unmotiviert“, und „konsequenzlos“, in der „Nichtigkeit“ (ebd. S. 89) eines Sagens auflösen, das nur sich selbst besagen kann, ohne aus dem Teufelskreis des Geschwätzes herauskommen zu können.

¹³⁶ Vgl. hierzu Pourciau (2016), die als einzige die Radikalität der Modernität und Innovation des Dramas entgegen der traditionellen Forschung reflektiert und plausibilisiert.

Die nachvollziehbare Achtung vor Hofmannsthals hier besprochenem Lustspiel von Seiten Szondis zwingt diesen, seine Absolutheitsforderung der dramatischen Form und damit einhergehend seine Kritik am Genre abzuschwächen zugunsten der angeblich historischen Mimesis der adeligen Gesellschaft, die der bedrohenden „Nichtigkeit“ entgegenwirke.¹³⁷ Der Exzess des Geschwätzes wird insofern ebenfalls zum Thema, als die Konversation in ihrer Selbstkritik und Reflexion angeblich ihr eigentliches Telos wiederfinden soll, und zwar in der „Fragwürdigkeit des Miteinandersprechens“. Doch allzu vorschnell erscheint seine Sentenz über die Verdoppelung des Geschwätzes als Konversation über die Konversation,¹³⁸ als würde das „über“ heilsversprechend die Denotation in die richtigen Bahnen der Dialektik lenken und somit die verschriene „Nichtigkeit“ doch abzuwenden vermögen, auch wenn diese auf die nicht mehr lebendige adlige Wiener Gesellschaft hinweist.¹³⁹

Wolls Misstrauen gegenüber Szondis Aussagen über *Der Schwierige* ist nicht unbegründet, vor allem, wenn man bedenkt, dass Szondi trotz aller Kritik an dem Aufsatz (vgl. bspw. de Man 1995, Weitzman 2014)¹⁴⁰ einen hervorragenden Beitrag zur romantischen Ironie mit Augenmerk

¹³⁷ Dagegen erinnert Weigel (1985, S. 303f.) daran, dass auch diese sog. historische Mimesis nicht ohne Ironie und Idealisierung sei.

¹³⁸ Hier schließe ich mich zum Teil Wolls psycho-intellektueller Rekonstruktion von Szondis Argumenten an. In Wolls Pointierung ist das Argument verschieden von meiner Darlegung: Die „Nichtigkeit“ bzw. „Belanglosigkeit“, wie Woll (2019, S. 238f.) dies umschreibt, ist nicht minder dialektisch. Wolls Interpretation von Szondi erkennt meines Erachtens eine entscheidende „Nuancierung“ zwischen Banalität und Nichtigkeit und somit zugleich einen besonderen Unterschied zum Nicht-Konzept „Geschwätz“. Wo Banalität ein Urteil nach sich zieht, welches sich gemessen an der apodiktischen Vorstellung der sinnhaften Rede als insuffizient erweist, wird die außersprachliche Referenz hingegen nicht in Frage gestellt; genauso wenig wie die Intention oder die Denotation in Frage gestellt wird. Hingegen geht es Szondi tatsächlich eher um die Signifikations- und Reflexionsstruktur, die – statt sich für den Wahrheitsgehalt, so banal wie dieses auch sei, zu interessieren – ihren Fokus auf das Verhältnis des Subjektes zu seiner Aussage legt.

¹³⁹ Szondis Begriff des Absoluten, von seiner Hegel-Interpretation stammend, ist in philosophischer Hinsicht sehr problematisch. Weitzmans (2014) Beitrag zum Komischen und zur Ironie könnte sekundär als Kritik der hegelianischen Dialektik gelesen werden, auch wenn ihr Werk darüber hinaus ein anderes Ziel verfolgt. Eine nicht literaturwissenschaftliche, nichtsdestominder plausible Kritik findet man bei Agamben (1991) und Nancy (2018).

¹⁴⁰ De Man (1995, S. 220) kritisiert auch Szondis Festhalten an der dialektischen Bewegung. Wie es so oft geschieht, ist de Mans Interpretation etwas ungerecht gegenüber der von ihm Szondi bescheinigten Naivität. Zu einer objektiveren Kritik Szondis (und de Mans) vgl. Weitzman (2014, S. 54f.).

auf Schlegel und Tieck zwei Jahre zuvor verfasst hatte. Darin hielt er nämlich fest, dass der Gedanke einer dialektischen Bewegung bis hin zu einer Synthese im Rahmen der romantischen Ironie nicht aufging:

Freilich ist die Welt in dieser Synthese nur noch als Schein da, und die innere Spaltung, die das Sich-zum-Objekt-Werden bedeutet, kann nur in einer zweiten Reflexion aufgehoben werden. Da diese in gleicher Weise nicht *aufgeht*, wird der Prozeß, als ein immer wieder Potenzieren der Reflexion, fortgeführt. Die Scheinhaftigkeit der Welt und des eigenen Seins nimmt zu, die Reflexion wird immer leerer. (Szondi 1978, S. 18f. und passim)

Aus diesem Grunde wirkt es rätselhaft, dass Szondi nicht die ‚Protoironie‘ der Konversation über die Konversation erkennt (die übrigens an die Schlegelsche ‚Ironie der Ironie‘ erinnert) und die sich auch hier ankündigende Leere ignoriert, wobei er eine Passage vorher die Konversation im Allgemeinen als ‚Nichtigkeit‘ einstuft.

Die Frage, um die es hier geht, nämlich die Frage nach der kompositionellen Logik und Motivierung der Szenen, kann in den eigenen Termini des Dramas formuliert werden: Es geht um die *Kontingenz des Geschwätzes bzw. um die Notwendigkeit der Rede und des Sinns*. Solche Termini sind nicht nur dramatische Kategorien, werden diese doch innerhalb der Handlung von Hans Karl auf ihre Bedeutung hin befragt und in den Konversationen *verbatim* verwendet. Zunächst bleibt es indezidibel, ob sich die Konversation aus dem Impasse seiner exzessiven Denotation befreien lässt, oder das Werk ein bloßes Exponat der (idealistischen) *Einbalsamierung* einer ausgestorbenen Lebensform darstellt, die in der bloßen Ästhetik eines politischen Umbruches domestiziert bleibt. Noch ist es indezidibel...

In der ersten Szene des zweiten Aktes betreiben Poldo Altenwyl, Crescence, Neuhoff in einem „kleinen Salon im Geschmack des XVIII Jahrhunderts“ (SW. XII, S.63) Konversation. Die Szene wird von Altenwyl eröffnet, der sich über den Modus der Geselligkeit und die Art von Kon-

versation auslässt, die er als „bescheidene[] Fragmente[] von Unterhaltung“ charakterisiert (ebd. S. 63). Die ganze Szene wird vom Thema der ‚Konversation über die Konversation‘ getragen.

Altenwyl setzt mit einem melancholischen Blick auf das *Sein-Sollen* der Konversation an, wie diese nämlich geführt werden sollte. Implizit versucht Altenwyl in seiner Intonation der heutigen defizitären Art des Konversierens nicht nur eine normative bzw. regulierende Vorstellung der Konversation zu inthronisieren, sondern auch einen Richter darüber, zu dem er sich selbst mittels seiner Urteilssprechung aufwirft. In seiner Demarkierung eines ‚Außen‘ der Konversation verurteilt er vornehmlich die Jugend als Konversationsunfahige zur Verstummung (die Verstummung jener, die sich ja nicht auf der richtigen Seite des Logos befinden), denn der normative Duktus Altenwyls (auch später Crescence‘ und Edines) fällt mittels der Unterscheidung zwischen richtiger und falscher Konversation das Urteil über die Exkommunikation und verurteilt zugleich zu selbiger, während der zu konservierenden Vergangenheit eine historische Verklärung widerfährt.

Altenwyl: In meinen Augen ist Konversation das, was jetzt kein Mensch mehr kennt: nicht selbst perorieren, wie ein Wasserfall, sondern dem andern das Stichwort bringen. Zu meiner Zeit hat man gesagt: wer zu mir kommt, mit dem muß ich die Konversation so führen, daß er, wenn er die Trschnallen in der Hand hat, sich gescheit vorkommt, dann wird er auf der Stiegen mich gescheit finden. — Heutzutage hat aber keiner, pardon für die Grobheit, den Verstand zum Konversationmachen und keiner den Verstand, seinen Mund zu halten — ah, erlaub', daß ich dich mit Baron Neuhoff bekannt mache, mein Vetter Graf Bühl. (SW. XII, S. 64f.)

Paradoxerweise habe für Altenwyl die Konversation nicht die primäre Aufgabe zu unterhalten, als vielmehr dem Gegenpart eine kluge Vorlage zu liefern. Die Konversation solle auf den ersten Blick also ihr integratives Potenzial wahrnehmen, anstatt der angeklagten Selbstprofilierung und dem geheimen Ausschluss durch die monologische Verschließung vor dem ‚Dialog‘ zu verfallen, (was sich in dem oben zitierten schwafelnden ‚Perorieren‘ (ebd. S. 65) performativ widerspricht). Der apodiktische Rekurs auf eine Tradition und den Knigge der Konversation, hingegen, lässt Altenwyls Desiderat für die Konversation fragwürdig erscheinen und fördert durch die

Instrumentalisierung und Hyperästhetisierung sowohl der Unterhaltung als auch der Konversation zum Zwecke der scheinheiligen intellektuellen Schmeichelei den Ausschluss aller anderen Arten von (auch ‚vernünftiger‘) Konversation zutage. Konversieren will sich für Altenwyl als dem „Verstand“ inhärent ausgeben, doch in Wirklichkeit artikuliert dieses „Sollen“ des Konversierens *Selbstdarstellung als inszenierten Verstand und Ausschluss der Dissentierenden aus dem Bereich des Logos (i.e. Wort und Ordnung)*.

Zu der von Altenwyl intonierten normativen Litanei (seine Meinung zur Konversation wiederholt sich fast *verbatim* drei Mal in derselben Szene) kommen im Modus einer Meinungspolyphonie die Stimmen von Crescence und Edine, und sogar Helene. Crescence versucht eine Unterscheidung zwischen geistreicher Rede und Geschwätz zu etablieren – „Der Kari soll sagen, daß er mir recht gibt. Ich find', neun Zehntel von dem, was unter der Marke von Geist geht, ist nichts als Geschwätz.“ (SW. XII, S. 64) – und drückt aus diesem Grunde ihre Vorliebe fürs „Banales“ (!) aus. Helene wendet ein, alles sei Geschwätz: „Wir haben alle Ursache, wir jüngeren Menschen, wenn uns vor etwas auf der Welt grausen muß, so davor: daß es etwas gibt wie Konversation; Worte, die alles Wirkliche verflachen und im Geschwätz beruhigen.“ (ebd. S. 64).

Die eingangs gestellter Überlegungen, dass die apodiktische Art zu konversieren einen Richter instanziiert, werden durch die dreimalige Iteration von Crescence' Bitte, gar Appell an „Kari“, ihr Recht zuzusprechen, bestärkt (ebd. S. 64f.). Die Szene verkommt, so scheint es, durch die performativen Widersprüche zu einer Karikatur, denn jeder außer Hans Karl verstrickt sich in Widersprüchen, sogar die Heldin und „Mediatrix“ (vgl. Pourciau 2016, S. 469f.) des Stücks, die in dieser Szene nicht dagegen gefeit ist.¹⁴¹ Einige Gesprächsfetzen erinnern an den Brief von

¹⁴¹ In der Szene widerspricht sie Hans Karl in seiner Äußerung, sie sei artig: „Ich bin nicht artig [...] Meine Manieren sind nur eine Art von Nervosität, mir die Leut' vom Hals zu halten.“ (SW. XII, S. 70) Doch in der letzten Szene

Lord Chandos an Francis Bacon, der beklagte, wie Menschen in Gesellschaft mit leichtfertigen und exkludierenden Urteilen über andere herziehen. Deshalb wirkt diese Szene, in der es um Konversation mittels Konversation geht, wie eine ausgereifte dramatisierte Karikatur des von Lord Chandos berichteten Klatsches:¹⁴²

Crescence (zu Altenwyl). Alle diese gescheiten Sachen müßten Sie der Edine sagen — bei der geht der Kultus für die bedeutenden Menschen und die gedruckten Bücher ins Uferlose. Mir ist schon das Wort odios: bedeutende Menschen — es liegt so eine Präpotenz darin!

Altenwyl. Die Edine ist eine sehr gescheite Frau, aber sie will immer zwei Fliegen auf einen Schlag erwischen: ihre Bildung vermehren und etwas für ihre Wohltätigkeitsgeschichten herauszuschlagen.

Helene. Pardon, Papa, sie ist keine gescheite Frau, sie ist eine dumme Frau, die sich fürs Leben gern mit gescheiten Leuten umgeben möchte, aber dabei immer die falschen erwischt.

Crescence. Ich wundere mich, daß sie bei ihrer rasenden Zerstretheit nicht mehr Konfusionen anstellt.

Altenwyl. Solche Wesen haben einen Schutzengel.

Edine (tritt dazu durch die Mitteltür). Ich seh', ihr sprechts von mir, sprechts nur weiter, genierts euch nicht. (SW. XII, S. 65)

Das komische groteske Element der Konversation wird in der Szene nicht zuletzt durch Altenwyl potenziert, der in der Szene an drei verschiedenen Instanzen, eine Variation des gleichen Themas

des 2. Aktes sagt sie: „Ich möchte nicht sentimental sein, das langweilt mich. Ich möchte lieber terre à terre sein, wie Gott weiß wer, als sentimental. Ich möchte auch nicht spleenig sein, und ich möchte nicht kokett sein. So bleibt mir nichts übrig, als möglichst artig zu sein.“ (ebd. S. 99). Dass Helenes Charakter sich durch eine aktive Passivität kennzeichnet, die sie daran hindert ihr Sein zu definieren, ist ein wichtiges Motiv des Dramas. Sie deshalb als Mediatrix anzusehen, würde dem Aktiven in dieser Passivität keine Rechnung tragen. Folgt man der weiteren Lektüre dieser Arbeit würde man statt den Begriff der „mediatrix“ als passives Medium anzunehmen, eher auf den Begriff der „Khora“ zurückgreifen, allerdings nicht mit Derrida, sondern mit Agamben (und natürlich mit Verweis auf Platon). Eine Ausführung würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

¹⁴² „Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden [465] pflegen, so bedenklich, daß ich aufhören mußte, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen. Mit einem unerklärlichen Zorn, den ich nur mit Mühe notdürftig verbarg, erfüllte es mich, dergleichen zu hören, wie: diese Sache ist für den oder jenen gut oder schlecht ausgegangen; Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern, seine Söhne sind Verschwender; ein anderer ist zu beneiden, weil seine Töchter hausälterisch sind; eine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist im Hinabsinken. Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich.“ (SW. XXXI, S. 49). Unzählige Kritiker (vgl. hierzu Wolls 2019 penible Arbeit zur deutschen Rezeptionsgeschichte des Dramas) wiesen auf die Gemeinsamkeiten zwischen *Ein Brief* und dem fast 20 Jahre älteren Drama hin. Dort war die Bezeichnungsfähigkeit der Sprache im Vordergrund, hier, hingegen, die exkludierende, ex-kommunizierende Funktion der Sprache. In beiden ging es ums Geschwätz. Es ist daher nicht verwunderlich, dass beide Stücke zusammengebracht werden.

über das Wesen und den Knigge der Konversation, die bessere frühere Zeit, und die jetzige Unfähigkeit der Jugend iteriert.¹⁴³ Nimmt der Leser die Variationen des Geschwätzes allzu ernst und versucht, aus dem Dargelegten eine Norm und einen Sinn zu extrapolieren, so verkennt er, dass Altenwyl offensichtlich nichts anderes zu sagen hat, oder zu sagen weiß, als ein formelles Sagen über das Sagen-Sollen, das so geschwätzig und defizitär bleibt wie die eigene Nicht-Erfüllung seines normativen Verständnisses der Konversation, damit einen performativen Widerspruch induzierend. *Das Drama lässt Altenwyl in diesem Abgrund zwischen Sein und Sein-Sollen oszillieren, in der unmöglich darzulebenden Nostalgie seiner eigenen verfehlten Kriterien, denn nirgendwo sonst im Lustspiel kommt Altenwyl noch zu Wort.* Deshalb ließe sich schon hier einiges über sein politisches Programm im adligen „Herrenhaus“ spekulieren: Die mehrfach wiederholte Mystifikation der Vergangenheit, die sich in der Repetition der in ihr begründeten Norm nicht erschöpfen lässt und nur den Abgrund des Alten gegenüber dem Neuen in dessen Defizienz reiteriert.¹⁴⁴ Wer hier anzweifeln wolle, dass seine Konversationsvorstellungen mit ihren normativen Regularien auf die politische Sphäre zu übertragen sei, der vergisst gewiss, dass Rede, Norm und Ausschluss wesentliche Komponente der politischen Sphäre sind, vor allem innerhalb eines politischen Amtes, das von Geburtsrecht aus, den männlichen Adeligen zukam. Wenn die Konversation bzw. das Reden bei Altenwyl schon derart sanktioniert ist, so kann es sich hierbei nicht um eine bloße ästhetische Kategorie handeln, sondern wenn überhaupt um eine erweiterte Ästhetisierung der Politik.¹⁴⁵

¹⁴³ Altenwyls Anliegen zur Konversation wiederholt er mit Hans Karl, dann mit Hans Karl und Crescence, und als dann mit Edine. Literarisch komisch, psychologisch senil wirkt der Alte als archaischer Repräsentant der *Tradition*, der kein anderes Thema findet als das Thema „Über“ das Sein-Sollen des Themas, i.e. über das „Über“.

¹⁴⁴ Vgl. Kap. 1, in dem mit Hamacher (1998) auf die Aporie der falschen Dialektik zwischen dem Konservativismus und seiner als permanenten Überwindung bzw. Zerstörung betrachteten Moderne.

¹⁴⁵ Aus dieser Perspektive beleuchtet wird um einiges verständlicher, warum Hans Karl sich sträubt, eine Rede über „Völkerversöhnung und über das Zusammenleben der Nationen“ im Herrenhaus zu halten, zu der er von niemand anderem als Altenwyl mit großem Nachdruck gedrängt wird. Cohns (1968) und Wucherpfennigs (1969) Thesen der

Auf der strukturellen Ebene der Szene spiegelt sich zugleich die thematische Metaisierung¹⁴⁶ der Konversation wider, die innerhalb der intradiegetischen Ebene stattfindet. Die Struktur wirkt wie ein metastruktureller Kommentar durch die Ein- und Ausblendung von Gesprächspartnern, durch die Unterbrechung oder zeitweilige Abbrechung der Konversationen, um eine andere ins Rampenlicht zu bringen. Während beispielsweise Poldo Altenwyl und Edine ihre respektiven Konversationscredos einander rezitieren und erfolgreich aneinander vorbeireden, wird der monologische Scheindialog parallel zum ‚erfolgreichen‘ Gespräch zwischen Hans Karl und Helene über Furlani an entscheidenden Stellen ein- und ausgeblendet. Das Thema Alter vs. Jugend, von Altenwyl und Edine in unterbrechender Alternierung geführt, findet ihre performative Entsprechung in der parallelen Konversation zwischen den *de jure* Vertretern der „Jugend“, Helene und Hans Karl. Ironisch sind nicht nur die pointierten Ein- und Ausblendungen der Gesprächsfetzen beider Parteien, sondern dass es gerade die Jugend ist, die sich zuzuhören, darauf zu entgegnen, kurzum miteinander zu sprechen weiß. Im Gegensatz zu den anderen, die ihre Urteile und Verurteilungen verlautbaren lassen, ohne kaum aus dem apodiktischen doch nicht minder geschwätzi-gen Metadiskurs herauskommen zu können, spricht Hans Karl von sich aus also von seinem persönlichen Erlebnis im Zirkus.¹⁴⁷

In beiden Paarkonversationen wird ferner über „Absichten“, das „Zielbewusste in der Unterhaltung“, das „Versteckenspielen“ (S. 67ff.) gesprochen, und auch hier ist es indezidibel, ob die Konversation über Absichten mittels der Figur Furlani höher zu werten sei als die von Altenwyl und Edine. Denn eine solche Unterscheidung würde die Einführung normativer Kategorien der

Misanthropie bzw. Menschenfeindlichkeit rücken hierbei in ein neues Licht. Vgl. Kap. 5.3: „Der Traum von Versöhnung erzeugt Ungeheuer“.

¹⁴⁶ Zum plausiblen Begriff der Metaisierung, seine Vorteile und Grenzen vgl. Hauthal et al. (2007, insb. 1-21).

¹⁴⁷ Damit wird die Absurdität von Altenwyls repetitivem Schwadronieren in der parallelen Konversation theatralisch manifest.

Uneigentlichkeit und Eigentlichkeit erfordern, die in der Konversation selbst vom Lustspiel karikiert wird.¹⁴⁸

Hierzu mögen Blanchots (2011, S. 163) Bemerkungen über das Geschwätz helfen, die Problematik tiefer zu beleuchten:

Jene unendlich sprechende Möglichkeit, die uns, wie Andre Breton sagt, das unerschöpfliche Gemurmel eröffnet, die unendliche Wiederholung die, wenn sie erst einmal erreicht ist, kein Aufhören mehr erlaubt, als verlöre die Rede auf geheimnisvolle Weise die Sprache, als würde sie nichts mehr sagen, als spräche sie, ohne etwas zu sagen und finge immer wieder an; was erlaubt uns, das eine unter dem Namen Inspiration zu rühmen, und das andere als entfremdetes Gerede zu verwerfen? Oder ist sie, die mal ein Wunder an Eigentlichkeit ist, mal ein mystifizierender falscher Schein, mal die Fülle der Verzauberung des Seins, mal die Leere der Faszination des Seins, etwa dieselbe? Die eine ist die andere. Aber die eine ist nicht die andere. Die Doppeldeutigkeit ist das letzte Wort dieser dritten Sprache, die man notwendigerweise erfinden muss, wenn man über diese beiden Möglichkeiten urteilen oder einfach nur sprechen will. Als solche nehmen beide allen Raum und alle Zeit ein, Welt und Gegenwelt, die so sehr miteinander übereinstimmen, dass wir nie wissen, wann wir von der einen zur anderen wechseln, in welcher wir leben, in welcher wir sterben, und allenfalls wissen, dass die einzige Entscheidungsmöglichkeit darin liegt, die Unentschiedenheit aufrechtzuerhalten und die doppeldeutige Forderung zu akzeptieren, die verbietet, ein für alle Mal zwischen »guter« und »schlechter« Unendlichkeit zu entscheiden. Es mag sein, dass es eine eigentliche und eine uneigentliche Rede gibt, aber die Eigentlichkeit liegt dann nicht im einen oder andern, sie ist in der Doppeldeutigkeit des einen und des andern, die Doppeldeutigkeit ist selbst unendlich doppeldeutig. Deshalb beargwöhnen wir zunächst eine Rede, die sich als eindeutig eigentlich ausgibt; auf die ernsthafte Rede, wo der Geist von Ernsthaftem spricht, richtet sich zunächst unser Verdacht, auch wenn wir durch diesen Argwohn die Macht verlieren, mit dem Unglück der alltäglichen Zweideutigkeit zu brechen, einem Unglück, das immerhin uns allen gemeinsam ist.

Doppeldeutigkeit nennt Blanchot den Zwang, der unsere Analyse vor der Unmöglichkeit der sog. „Univozität“ und vor dem Mythos des absoluten Sinns kapitulieren lässt. Sie unterstreicht die Peinlichkeit der eingangs dargelegter These der Indezidibilität. Die Ambivalenz macht es wieder unmöglich, von einer authentischen und erfolgreichen „Subkonversation“ (Doppler 1975, S. 66) zu sprechen, genauso wenig von einer selbstsicheren Unterscheidung zwischen der zweckhaften und zwecklosen Rede, damit Sinn entstehe.¹⁴⁹ Mittels der Sprache sollen die ‚Häretiker‘ der

¹⁴⁸ Ferner wurde die Problematik der Begriffe der Eigentlich- und Uneigentlichkeit im Kapitel 2.3 bereits problematisiert.

¹⁴⁹ Rothenbergs (1977, S. 409) Anmerkungen und Gedanken, so plausibel wie sie im Einzelnen erscheinen mögen, begeben sich in die Aporie des Geschwätzes als dieser siegesreich Michelsen (1976, S. 22) für dessen Unvermögen ungebührlicher Weise rügt, die „zweckhafte“, „zielbewusste“ von der „absichtslose[n] Unterhaltung“ zu unterscheiden. Das Lustspiel erinnert uns immer wieder an eine Crescence mit ihrem Spruch: Die Menschen seien einfach, wenn man sie einfach nehme. Im Übrigen müsste man hier anführen, dass Rothenbergs Kritik an Michelsen para-

Konversation für ihr Vergehen an selbiger *ex/kommuniziert* werden, doch die Sprache rächt sich an ihren Urteilsautoren und *ex-kommuniziert* die *Ex-kommunizierenden*. So wie Menke (2005 und 2018) es am Beispiel vom Ödipus darlegt, verselbstständigt sich die Verurteilung als Fluch und verstummt diejenigen, die – so meine Schlussfolgerung – im Geschwätz nicht erkennen, dass propositionales Denken und Normativität keinen außerordentlichen Platz darin haben.¹⁵⁰

Die mit dem apodiktischen Sprechen einhergehende Evokation eines Richters zieht ein Urteil und eine Verurteilung mit sich. Wer sich das Recht nehme, zu sprechen, dem wird das Recht dazu entsagt und nur die imperativische Form der Rede als Befehl steht als Alternative in Aussicht; ein Befehl, der nicht Rekurs auf seinen Sprecher zu nehmen braucht, weil der Befehl per Dekret seine Sprecher *ex-kommuniziert*, weil er in seiner Verallgemeinerung nichts als *Ex-Kommunikation* kennt.¹⁵¹

Die Kluft zwischen Sagen-Sollen und Sagen, oder Sein-Sollen und Sein wird im Geschwätz, so scheint es hier, nur in der Spannung zwischen einander austariert, weil das Geschwätz¹⁵² nicht zulässt, eine metaisierende oder metaisierte Instanz zu konstituieren, die die Aporie zugunsten einer bestimmten Seite auflösen würde; weil dem propositionalen Denken, das in normativer

doxerwise viel näher an Michels Position ist, als Rothenberg selbst zu erkennen scheint. Das ist nur ein Beispiel einiger Kritikpositionen entlang der Forschungstradition, die ungerecht zitieren und paradoxerweise die Position des kritisierten als eigene Gedanken anschließend paraphrasieren. Man könnte etwa auch den Fall Wucherpfennig (1969, S. 289) gegen Erken (1968) über den Begriff der Notwendigkeit anführen, u.v.a.m. Auch der hiesige Verfasser wird sicherlich davon betroffen sein und lässt er es auf nur zwei Beispiele bewenden.

¹⁵⁰ Dass Poldo Altenwyl im Drama nie wieder zu Wort kommt, erscheint als Beleg für seine (freilich unwillkürlich) selbstaufgelegte Verstumung. An dieser Stelle klingt Hamachers (1979, S. 13) Vermutung nach: „Ironisch gibt die Sprache der Ironie zu bedenken, daß sie vielleicht nichts sagt.“

¹⁵¹ Es sei noch mal an folgende Stelle erinnert: „man verunglimpft das leere Gerede und ersetzt es durch das unterschiedene Reden, das nicht spricht, sondern befiehlt.“ (Blanchot 2011, S. 161).

¹⁵² „Chatter so little opposes itself to the authentic communication of the hieratic few that the lines of demarcation between these apparent opposites erase themselves every time they are drawn. The selection of the "few" is thus an utterly arbitrary affair [...] Nothing is left, therefore, but the invisible borderline on which "chatter" flourishes, and "chatter" emerges as the always inappropriate name for the eruption of that which undoes the overall continuity and totality of life enshrined in the idea of the "life-view." But chatter is just as much the condition for its possibility, for only in the medium of chatter can one work oneself out of an original misrelation and in making reference to oneself communicate with oneself. "Chatter" can thus designate the continually disappearing difference in whose shifting movement the very possibility of relating the self to itself is disclosed.“ (Fenves 1993, S. 53f.).

Form Kontinuität („Konservativismus“) zu konstituieren sucht, wie im Falle Altenwyls, mit struktureller Diskontinuität und performativer Unterbrechung entgegnet wird.¹⁵³ Das, was ich bisher heuristisch mit Simon (2002) performativen Widerspruch nannte, ist realiter in diesem Fall die Diskontinuität zwischen Sagen und Sagen-Sollen, Sein-Sollen und Sein, *Leben* und *Wissen*, *Wort* und *Tat*, d.h. die bloße Interruption ohne heilende Referenz außer auf deren Verzicht während des Verweilens im Abgrund.

Fenves (1993, S. 54f.) stellt in seiner Lektüre Kierkegaards mit Nachdruck heraus, im *Geschwätz* eine andere Möglichkeit zur Selbstreflexion zu betrachten als jene, die die Ironie eröffnet, da diese die Relationen als vorgegebene negiert.¹⁵⁴ Hier wird meines Erachtens die Idee der Potenzialität (und Virtualität) der Relationen bzw. Bezüge, ohne dass diese vollzogen bzw. aktualisiert werden, ausgedrückt. Das heißt, die Medialität wird als das exponiert, was das Urteil über den vermeintlichen (performativen) Widerspruch vertagt ... bis zum Verdikt, bis zu seiner Rechts- und Wahrheitssprechung, sodass der Logos vom Geschwätz sentenzartig erneut geschieden wird oder ihre Scheidung für nichtig erklärt wird und der Logos seine Verlobung mit dem Geschwätz am Feiertag (Fenves 1993, S. 248; Watkin 2014, S. 231ff.) feiert.

Vielleicht lässt sich in diesem Sinne auch das Urteil über Helenes widersprüchliche Aussagen hinausschieben. Darin sträubte sie sich nämlich gegen die Bestimmung bzw. Qualifikation ihrer von Seiten Hans Karls als „artig“ (SW. XII, S. 70) formulierten Charakterisierung. Später heißt

¹⁵³ Eine urkomische Selbstunterbrechung Altenwyls Geschwafel wird beispielsweise durch den ‚Gedankenstrich‘ im folgenden Zitat unterstrichen: „Heutzutage hat aber keiner, pardon für die Grobheit, den Verstand zum Konversationsmachen und keiner den Verstand, seinen Mund zu halten — ah, erlaub', daß ich dich mit Baron Neuhoff bekannt mache, mein Vetter Graf Bühl.“

¹⁵⁴ „To consign to ‘irony’ Kierkegaard's nostalgic insistence on fragmented ‘lived’ experience in a text so singularly concerned with the virtues of particular life-views in which all ‘lived’ experience is ‘transubstantiated’ would doubtless link this early effort with the more famous master's thesis on ‘mastered irony,’ but it would at the same time miss a mode of negativity more corrosive than the standpoint of irony before ‘absolute subjective negativity’ – the mode, namely, in which all points of view, all reference points, do not vanish into a nonconceptual, ‘existential’ nothingness but fail to disappear. Out of this failure, against which there is neither shelter nor protection in language, there arise illegible and yet all too legible, blotted and yet all too clear, invisible and yet all too visible, unreadable and yet all too readable ‘lines of demarcation’“ (Fenves 1993, S. 54f.).

es, es bleibe ihr nichts anderes übrig, als artig zu sein.¹⁵⁵ Der hier bekundete Exzess der Intention und Denotation wird auf einer höheren Ebene wieder aufgegriffen, und zwar auf der Ebene der Regieanweisungen, demarkieren sie doch auch eine Indezidibilität zwischen imperativischer und indikativischer Rede, was Gegenstand des nächsten Unterkapitels sein wird.

Der springende Punkt in diesem Konversationskapitel ist, dass die Konversation als Geschwätz den performativen Widerspruch in Schach hält, weil sie trotz aller Prätension auf Sinn unbedeutend, grundlos, arbiträr bleibt und als unmögliches ‚kommunielles‘ Instrument gesellschaftlichen Ausschlusses technifiziert werden kann. Die Regieanweisungen erscheinen nach diesen Überlegungen als der Ort, wo die ‚halb‘ imperativische, ‚halb‘ indikativische Rede einen Richter oder Regisseur instanziiert. Aus ihr erwächst die Vermutung, dass die Entscheidung über Norm und Sinn dort entschieden werden kann, wie von etwa Steiner (1969) und Rothenberg (1977, S. 405f.) suggeriert wird.

3.4. Diskretion und Nuance *Regieanweisungen*

Die Regieanweisungen gehören zu den Elementen in diesem Drama, welche von der Forschung erstaunlich wenig Aufmerksamkeit erlangten. Dabei finden hier, wie Steiner (1969) plausibel belegt, durch Hofmannsthals Feder einige grundlegende Erneuerungen statt; so finden bspw. epische Elemente (i.e. Kommentare, Bewertungen, auktoriale Innenansichten, u.a.), kaum realisierbare Bühnenbildbeschreibungen (ebd. S. 218, *passim*), psychogrammmatische Darstellungen (ebd. S. 225f.), Gestikulationsanweisungen (ebd. S. 237) u.a. Eingang in seinen dramatischen

¹⁵⁵ Zwischen dem Sein-Wollen und Sein-Sollen kündigt sich jenseits des vermeintlichen Widerspruches propositionalen Denkens eine anti-welttheaterliche Seinsform an, die auch den Exzess über die Intention und Denotation als abgründig und jenseits ästhetischer, geschweige denn sprachlicher Repräsentationsformen signalisiert. Helene ist artig ‚als ob‘ nicht-artig oder nicht artig ‚als ob‘ artig. In diesem vermeintlichen Widerspruch wird der definitorische Charakter der Sprache aufgehoben, und der Widerspruch so lange arretiert, bis die Definitionsklausel in ihrer Entsagung aufgehoben bleibt. Vgl. auch Fußnote 141.

Werken. Mittels Bühnenanweisungen wird bei Hofmannsthal im Allgemeinen eine Spannung zwischen Epik und Dramatik, Historie und Repräsentation, Symbolik und Handlung derart aufgebaut, dass man diese schwer vom Haupttext trennen kann, vor allem, weil die Regieanweisungen sich oft gegen ihre theatralische Darstellbarkeit, wie Steiner (1969) darlegt, versperren.¹⁵⁶ In Bezug auf den *Schwierigen* hatte vermutlich zuerst Staiger (1968 [1941/42], S. 402) (zugegebenermaßen aus leicht mystifizierenden Gründen, wie es der damalige Sprechduktus mancher germanistischen Forschung war) schon auf die Defizienz der Darstellbarkeit des Dramas und auf die Insuffizienz seiner Spielbarkeit hingewiesen.¹⁵⁷ Erstaunlich bleibt es aber insofern, wie unsere Überlegungen nahelegen sollen, als die „Bühnenanweisung“ als die letzte Bastion erscheint, wo eine genaue Reflexion über das Wesen der Regieanweisung als Norm oder Vorschrift der intradiegetischen Handlung stattfindet, und die einen Ausweg aus der Indezidibilität des Sinnexzesses und einen hermeneutischen Leitfaden offerieren könnte, der schon seit dem *Anfang* dieser Schrift ersichtlich fehlt. Denn ein Drama also, in dem die Komplikationen des Helden, sich einer zufriedenstellenden denotativen und kommunikativen Sprache zu bemächtigen, dargestellt werden – ausgerechnet dort sollte ja die (Meta-)Sprache der Regieanweisung als „Hilfestellung“ dienen (was Steiners (1969) These ist), um den Mangel an durch die Handlung vermitteltem Sinn zu kompensieren und die – so müsste man schussfolgern – inszenierte Unverständlichkeit und Sprachskepsis (bzw. -kritik) in die Schranken der prä- und deskriptiven Metasprache der Regieanweisung zu weisen.

¹⁵⁶ Eine allgemeine Untersuchung der Bühnenanweisungen in Hofmannsthals Werk würde den Skopus dieser Arbeit deutlich überschreiten. Deshalb sei hier in gutem Dekorum und nach gewöhnlicher Forschungsmanier auf dieses große Desiderat weiterer Studien verwiesen.

¹⁵⁷ Staiger (1968, S. 402): „Das Theatralische dagegen, die Schaubarkeit, kommt nicht zustande, weil der Vorgang sich in einem stillen Geisterraum vollzieht, für den das Wien der Nachkriegszeit kein mythisches Bild zur Verfügung stellt. Vergessen wir die Bühne also! Eignen wir uns das Kleinod als aufmerksame Leser an!“

Doch ein Blick auf die Metasprache, die wir Regieanweisung nennen, führt mit deren Versprechen auf Regulierung zu einem ersten Rätsel: Ein Theaterstück also, das sich der univoken Sprache entzieht, soll sich (zumindest zum Teil) in Bezug auf die Regie seiner Schau- und Darstellbarkeit ebenfalls entziehen? Dabei wird eine vermeintliche (posthegelianische) Dichotomie zwischen Form und Inhalt in ihrer Komplexität potenziert, da die Metasprache weder nur der Form noch dem Inhalt ohne Weiteres zuzurechnen ist. Ungeachtet der potenzierten Kluft zwischen Form und Inhalt, die sich hier anbahnt, kann man zudem auf weitere Hinweise auf die auf Disruption und Alterität ausgerichtete „allseitige Ironie“ verweisen, die, wie eingangs dieser Arbeit ausführlich dargelegt, keine „Relationalisierung“, nicht einmal die Metaebene undestabilisiert hinterlässt! Wenn man die seit Aristophanes existierende und durch die Frühromantiker rehabilitierte Ironie, i.e. Parekbase als konsequentes Element der Komödie annimmt, so stellt sich der Verdacht ein, dass Hofmannsthals Ironie im und am Werk über den innerdramatischen Inhalt hinaus das Ganze affiziert.¹⁵⁸

Von der Regieanweisung inszeniert wird nicht nur das „Problem der Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Sehen und Gesehen-Werden“ (wie Renner (2002, S. 195) zwar feststellt, sich jedoch etwas optimistischer im hermeneutischen Sinne über die Möglichkeit der Harmonie und der Eindeutigkeit des Sinns zeigend)¹⁵⁹, sondern auch das schwierige Verhältnis zwischen dramaturgischer Direktion und Funktion, „Wort“ und „Tat“, Befehl und Ausführung, Form und

¹⁵⁸ Die theoretischen Trockenübungen in Puncto Ironie anfangs des Kapitels am Exempel des Aufsatzes *Die Ironie der Dinge* finden hier ihre ultimative Expression in der Kluft zwischen Metasprache und Sprache, zwischen Befehl und Ausführung, und wenn man so will, zwischen Performanz und Konstatanz; kurzum in der permanenten Parekbase.

¹⁵⁹ Renner (2000) sieht trotz ihres hermeneutisch- und rhetorisch-kritischen Ansatzes in den Regieanweisungen ein unproblematisches Element, das sowohl eine klare Grenze figuriert als auch die Handlung präfiguriert, denn so heißt es weiter im oben angeführten Zitat: „[...] und findet theatrale Zeichen für diese Liebe, deren Klartext das Gespräch zwischen Hans Karl und Helene noch nicht freilegt hatte“ (ebd. S. 195). Ähnlich Steiner (1969), der für die Kongruenz- und Ergänzungsthese zwischen Regieanweisung und gesprochenem Wort einsteht, allen seinen guten Beobachtungen zum Trotz.

Inhalt, Sein-Sollen und Sein. *Die traditionell als normative Metasprache inszenierte Bühnenanweisung destabilisiert also ihre Selbstinszenierung und konstituierende Trennung zwischen Regie und Handlung, Metasprache und Sprache.*

Auch poetische bzw. poetologische dramatische Kategorien wie Notwendigkeit und Kontingenz, Univozität und Plurivozität werden in Mitleidenschaft gezogen. Zu den Beispielen, die eine Divergenz zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit anschaulich machen, zählt folgende Passage; „*Helene* (ist durch die unsichtbare Tür links herausgetreten, im Mantel wie zum Fortgehen. [...])“ (SW. XII, S. 126).¹⁶⁰ Andere Beispiele beziehen nicht nur die Manifestation des Unsichtbaren und sein Pendant mit ein, sondern zielen darüber hinaus auf die Unmöglichkeit ihrer Darstellbarkeit wie in dem bereits diskutierten Gespräch zwischen Hans Karl und Neugebauer, wo die Anweisung „ganz ohne Vorwurf“ kläglich scheitert.¹⁶¹ Nicht selten enthalten Direktionen nuancierte Modifikationen, i.e. eine Qualifikation der Stimme, Inhaltsergänzungen oder Stimmungen, die kaum zu entziffern, geschweige denn zu realisieren bzw. zu bespielen sind, wie folgende Auflistung (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) belegen soll: „mit einem nur in den Augen merklichen Lächeln“ (ebd. S. 34); „mit kaum merklicher Ironie“ (ebd. S. 70); [Direktion an die gleiche Figur in der selben Szene:] „eisig“, „kühl“, „kalt“, „sieht unverwandt hin“ (S. 72ff.);¹⁶² „versteht, woran sie denkt“ (S. 115); „hier und weiter in einer ganz festen, entschiedenen Haltung und in einem leichten, fast überlegenen Ton“ (S. 117); „unsicher durch ihren Ton“ (S. 128); „mit einem

¹⁶⁰ Für die Zuschauer wäre es unmöglich zu erahnen, dass das, was sie nicht sehen, eine unsichtbare Tür sein soll, und sie werden sich unmöglich ohne die Regieanweisung konzeptuell in die mögliche Symbolik der Tür einfinden können; ob die Tür und ihre Unsichtbarkeit kontingent oder notwendig sei, kann der Zuschauer nicht entscheiden. Dennoch kann der Leser diese Entscheidung auch nicht treffen, *ohne seinen Blick über den der Zuschauer zu privilegieren und das ausgerechnet in einem Werk, das definitorisch dramatisch, i.e. in seiner Darstellbarkeit sichtbar sein muss.* Es bleibt indezidibel!

¹⁶¹ Vgl. Kap 2.3 und 3.1.

¹⁶² Einwenden könnte man sicherlich, dass ein guter Schauspieler die Nuance zwischen kalt, kühl und eisig ausdrücken könnte. Das sei dahingestellt, doch die Nuancierung, die der Schauspieler in seiner Darstellung vollzieht, kann nicht aus dem Text hervorgehen, der keinen Schlüssel zu seiner eigenen entsprechenden nuancierten Dechiffrierung liefert.

vollen Blick auf ihn“ (S. 129); „mit großer Gêne“ (S. 126); „in Gedanken verloren“ (S. 137); usw. Diese Liste ließe sich um einige Belege erweitern und sie würde sicherlich auf Kritik oder Dissens stoßen. Doch das entscheidende daran ist, dass die direktionale Metasprache hier ihre Autorität verliert, wenn sie der weiteren Legitimation durch den Leser, den Kritiker und/oder den Zuschauer bedarf.¹⁶³ Wo ist der ‚Kari‘, der uns ‚recht‘ geben soll?

Dass die Metasprache ihre Evidenz verliert, ist keine Sache, die mit Leichtigkeit zu nehmen ist. Zwar liefert Steiner einige plausible Argumente, die für eine potenzielle Ergänzung zwischen Regieanweisung und gesprochenem Wort sprechen, doch seine hermeneutisch eingestellte These, in der „die Mittel des gesprochenen Worts und der Bühnenanweisung vollkommen kongruent“ (Steiner 1969, S. 241) erscheinen sollen, vermag nicht einer stringenten Prüfung auf die seit eingangs des Kapitels ausgeführten semantischen und funktionellen Disruptionen standzuhalten. Wir alle verfielen alsdann nochmals in die pragmatische Haltung von Crescence, die Sinn dort sieht, wo sie diesen eben präsupponiert. Aus zwei weiteren Gründen ist aus meiner Sicht die behauptete *Kongruenz-These* zwischen Regieanweisung und gesprochenem Wort problematisch. Einerseits aus sprachphilosophischer, gar literarisch-poetologischer Natur, und tatsächlich (semi-)semantischer Natur. Denn was als Ergänzung und dialektische Synthese wahrgenommen wird, ist in Wirklichkeit ein paradoxer unmöglicher Dialog zwischen zwei inkompatiblen Sphären der Sprache, die Eindeutigkeit, gerade weil sie gegenseitig (permanent) aufeinander verweisen, verunmöglichen: Ist der funktionelle Status der Metasprache (in den Regieanweisungen), Direktion und Regiebefehle zu produzieren, erscheint es dann mehr als fragwürdig, dass die normative

¹⁶³ Es wurde bereits ja darauf hingewiesen, dass *der Text das Primat des Dramatischen in Frage stellt, ohne dass der Text das Lesen an dessen Stelle stellt. Damit ist nur schwer eine argumentative Hierarchie zu konstituieren, die die „richtige“ Lesart oder Ausführung der Direktiven darbietet, ohne in die Falle des apodiktischen Sagens hineinzutappen*. Probleme dieser Art bzw. bezüglich der Autorität mögen ja pragmatisch in den respektiven Theaterkompanien leicht gelöst werden, allerdings werden diese deshalb nicht mit einer theoretischen Fundierung und Reflexion, sondern mit apodiktischer Macht oder (künstlerischer) Gewalt beseitigt.

bzw. imperativische Ebene der Metasprache ausgerechnet des (intradiegetisch) gesprochenen Wortes bedarf, *um Sinn und Kohärenz aus dem Befehl des Sein-Sollens abzuleiten*. Das, was mittels der Regie reguliert wird, soll also die Regie zu entziffern helfen?¹⁶⁴

Die imperativische Anweisung, die aus Mangel an eindeutigem Sinn, wie die angeführten Belege gezeigt haben, nicht ausgeführt werden kann, steckt dann in *der Krise ihrer befehlenden Autorität*¹⁶⁵, sodass ihrem Sein-Sollen, wenn überhaupt, nur eine (unmögliche) indikativische Beschreibungskraft bescheinigt werden könnte,¹⁶⁶ wenn ja bloß das gesprochene Wort nicht am Exzess der Denotation leiden würde. Der Exzess der Denotation wird vom Exzess der Intention begleitet, sodass, der dramatischen Tradition bezüglich einer klaren Trennung zwischen Regieanweisung und Handlung zum Trotz, hier diese Grenze zwischen beiden Sphären weit davon entfernt ist, klar zu sein. Wieder bewegen wir uns um die Figuration der Indezidibilität herum!

Da die transzendente Ebene den vollwertigen Sinn der Handlung nicht mehr zu gewährleisten und für deren Kohärenz nicht mehr zu bürgen vermag, wird die Präskription selbst inkohärent, und ihre Notwendigkeit, ein Konzept, das wir aus der tragischen Handlung gut kennen, als pseudo-Notwendigkeit demaskiert. Denn wie kann man von Notwendigkeit sprechen, wenn das Aussprechen oder ‚Fari‘ der Regieanweisung, der Univozität als ihr Telos abhandengekommen ist.

¹⁶⁴ Hier begegnen wir keineswegs einem (naiven) hermeneutischen Zirkel – in dem das Ganze aus seinen Teilen und umgekehrt erschlossen werden soll – sondern einem Problem von einem anderen theoretischen, vielleicht sogar theologisch-politischen Schlag. Denn hier handelt es sich um zwei verschiedene Sphären, die durch Gewalt in Berührung treten und zwar durch das Machtwort des Imperativs oder des Befehls in Korrespondenz zu dessen Ausführung. Die Ausführung bzw. die Ebene des Seins als Garant für den Sinn der Ebene des Sein-Sollens anzunehmen, würde bedeuten, den Befehl post factum als solchen anzuerkennen bzw. zu rehabilitieren und seine Erfüllung (EBEN NICHT eschatologisch oder teleologisch) regressiv und retroaktiv als „bereits geschehen“ zu deklarieren. Damit könnte zwischen der Nichtigkeit des Befehls und seiner fiktiven Setzung kein Unterschied festgestellt werden. Die Diskrepanz zwischen Sein-Sollen und Sein wird nicht nur in Anbetracht der Sinn versprechenden, aber nicht einlösenden Regieanweisungen, sondern auch innerhalb der intradiegetischen Handlung anschaulich, wie in Kap. 4. erläutert wird.

¹⁶⁵ Vgl. die Lektüre vom Aufsatz „Die Ironie der Dinge“ in Kap 2.2 und die dort stattfindenden Ausführungen zur Delegitimation und zum Abgrund der Autorität.

¹⁶⁶ Vgl. hierzu die Behandlung der Konversation zwischen Hans-Karl und Neugebauer in Kap. 2.3 und 3.1.

Das Konzept der Notwendigkeit, welches mit Begriffen wie Schicksal, Identität, Sinn aufgeladen ist, demonstriert in diesem sprachkritischen Drama ihr eigenes *Versagen*. Daher kann man auch in dieser Komödie, wie bei der *Commedia dell'arte*, die Umkehrung der modalen Logik, in der die Kontingenz zum Primat der Handlung wird, nachvollziehen. In gewisser Weise inszeniert dieses Lustspiel, beinahe als Vorwegnahme Pirandellos Meisterwerk *Sechs Figuren auf der Suche nach einem Autor*, die Tötung des eigenen Autors, um eine wohlbekannte Rezeption Nietzsches Satz vom Tod Gottes zu paraphrasieren.

Und genau darum geht es hier: Wenn Sinn und Intention *im Exzess* sind, heißt es, dass ihre Erfüllung und Ausführung sowie ihr Residuum kontingent sind. Was hier in Frage steht, haben wir mit dem Begriff der Ironie und der Parekbase gestreift. Denn wenn die Ironie der Relationalisierungskoeffizient aller Relationen sei, also die „Alles“ alterisierende Figur, die jegliche vermeintliche Identität (i.e. Sinn, Synthese, Subjekt, Einheit, Eindeutigkeit, usw.) revoziert, destabilisiert und als Fiktum zutage fördert, so sagen wir nichts anderes als die Kontingenz aus, mit der Sinn konstituiert wird, was (trotz aller Nuancen) nach Hofmannsthal, Schlegel, Benjamin, Agamben, Nancy, Weitzman, u.a. das Herz der Komödie ausmacht.

Allerdings wurde auch in diesem Kapitel mit dem Begriff des Geschwätzes eine weit dämonischere und diskrete Form der Destabilisierung eingeführt, die die Ironie in die Schranken weist. So beschreibt Fenves (1993, S. 54f.) *Geschwätz* als „a mode of negativity more corrosive than the standpoint of irony before ‘absolute subjective negativity’ – the mode, namely, in which all points of view, all reference points, do not vanish into a non-conceptual, “existential” nothingness but *fail* to disappear“.

Wie meine Interpretation der Konversationsszene im zweiten Akt gezeigt hat,¹⁶⁷ demarkiert das Geschwätz eine andere Form der Unmöglichkeit von Identität, in der das propositionale Denken und die damit einhergehenden Widersprüche als ein bloßes Sagen des Sagens arretiert werden. Das heißt, indem die Unterscheidung zwischen Präskription und Ausführung, Norm und Anwendung, Metasprache und Sprache ununterscheidbar bleibt, entlarvt sich das ‚Gespräch‘ im performativen und epistemologischen Sinne als ‚idle talk‘, als inoperatives Gespräch, das sich nicht verw(e/i)rklichen kann.

Zum Teil sehe ich die Figuration des Geschwätzes in den Regieanweisungen genau in dem Un-/Verhältnis zwischen imperativischer und indikativischer Rede. Sofern Performanz und Konstanz nicht voneinander zu unterscheiden sind, kann doch kaum von einer Disruption im Sinne der Ironie gesprochen werden, da hier die Uneinholbarkeit der Performanz über die Konstanz und umgekehrt durch den Entzug ihrer definitiven und konzeptuellen Setzung nicht figuriert und daraufhin ironisch defiguriert werden kann. Beide Redeformen bleiben *in/different*, d.h. weder Identität noch Alterität voraussetzend noch konstituierend, nur den Exzess ihrer unmöglichen (weil nicht realisierbaren) Dichotomie darstellend. Mit anderen Worten: Die in diesem Falle herausgearbeitete Instabilität kann nicht mittels der Ironie weiter destabilisiert werden.¹⁶⁸ Wenn Hamacher (1998) also den Begriff der Parekbase als ‚parekthetisch‘ und ‚ekthetisch‘ reinterpretiert, müsste man in diesem Falle einwenden, dass das Parekthetische und Ekthetische nur, mit

¹⁶⁷ Vgl. Kap. 3.3

¹⁶⁸ In Hamachers Jargon hieße es vermutlich: Wo die Setzung sich nicht voraussetzen kann, kann sie sich auch nicht parekbatisch ent/setzen (lassen). Setzung, Transsetzung, Exsetzung, sowie Transformation und Ex-formation bleiben inoperativ oder arretiert aufgrund des sprachlichen ‚Non liquet‘ ihrer In/differenz.

Fenves (1993) gesprochen, in ihrer „Virtualität“ bestehen, als eine Potenzialität, die an der Schwelle ihrer potenziellen Entstehung ‚unaktualisiert‘ in Schach gehalten wird.¹⁶⁹

In Anbetracht des Nicht-Konzeptes *Geschwätz* mag die Tatsache, dass dieses Drama von mehreren Kritikern (selbstverständlich mit eigenen Nuancierungen und verschiedentlichen Hervorhebungen) in den Topos der *Unsagbarkeit* eingeordnet wurde, wie wahrhafte Ironie (gegenüber allen) erscheinen (vgl. u.a. Staiger 1941-42, bspw. S. 438; Rösch 1975, bspw. S. 105; Renner 2000, S. 187; Bergengruen 2006, S. 244; Honold 2018, S. 51).¹⁷⁰ Die Spannungen zwischen Poiesis und Ästhesis, d.h. Direktion und Aufstellung werden von einer weiteren Spannung begleitet, die vielen Forschern, u.a. Hart Nibbrig (1981, S. 154-163), Osterkamp (1994), Kofler (2001), auch aufgefallen ist, und zwar die zwischen Sprechen und Schweigen.

Mit dem Geschwätz bekräftigen wir die Vermutung eines Sagens, das höchstens nur sich selbst besagt, aber nicht mit einer außersprachlichen Referenz kongruiert. Aus dem Geschwätz emergiert wie als dessen Korollarium die Figur des Schweigens.¹⁷¹ So wie im Geschwätz, wo die De-

¹⁶⁹ Die Unterscheidung zwischen Potentialität und Aktualität erlaubt uns, die Ironie vom Geschwätz, wie hier verstanden, näher zu differenzieren. Während die Ironie „die Überlegenheit der positiven Potenz [i.e. Vermögen zu] über den Akt behauptet“ (Agamben 2003, S. 38), was die permanente Parekbase als permanente Entsetzung über den Akt ausdrückt, so fasse ich das Geschwätz als das auf, was die Potenz nicht zum Akt überzugehen erlaubt, und in der Potenz verharrt, genauer in dem Vermögen des „Nicht-zu“. Es handelt sich, so zu sagen, um zwei verschiedene poststrukturelle Strategien. Die Ironie (zumindest in der hiesigen Deutung) kündigt das *Noch-Nicht* der Gemeinschaft, d.h. die Zeit „a venir“ an (vgl. bspw. Butlers Revision ihrer Universalismusauffassung und -kritik in (1990, S. xviii.); oder Butler (2009), die ihr politisches Projekt als unendliches Streben nach einem Universalismus artikuliert, der permanent im Kommen („always yet to come“) ist). Das Geschwätz deaktiviert *hingegen* das teleologische eschatologische Denken, selbst in der Artikulation des *Noch-Nicht* und zwar als ein „Immer schon“, das die logische Operation der anthropogenetischen und polito-genetischen Maschine deaktiviert. Folgt man dem hier aufgestellten Narratem wird die Nähe zwischen Ironie und Geschwätz deutlich, als zwei Figuren oder Anti-Figuren gegen Univocität und Universalität, die sich aber in ihrer Strategie bzw. in ihrem Vorgehen unterscheiden. Dieses Narratem gewinnt an Aktualität, wenn wir an das heutige sozio-kulturelle, politische und kulturelle Szenario denken.

¹⁷⁰ Für eine Übersetzung des Unsagbaren entsprechend den Ideen des „linguistic turn“ vgl. Morton (1991).

¹⁷¹ So sieht z.B. Barthes (2005, S. 62) zwar mit Vorbehalt dennoch die Nähe vom Geschwätz zum Schweigen und zwar nicht nur in ihrer charakteristischen Kontingenz, sondern in ihrer desartikulatorischen Macht der systematischen bzw. dogmatischen Rede: „Abgelehnt wird die systematische (dogmatische) Rede; im Grenzfall könnte man sagen, das ‚Geschwätz‘ als Diskurs der reinen Kontingenz sei eine Form des Schweigens, die das Sprechen unterläuft (das muß mit Vorsicht gesagt werden, denn die Schwätzer sind Quälgeister!)“; etwas impliziter ist die Verbindung beider auch bei Blanchot (2011, S. 151) zu finden. Interessanterweise bemerkt Blanchot eine wichtige Unter-

notation der Sprache in der Performativität des Denotierens aufgehoben wird, wird im Schweigen die Denotation aufgehoben, ohne *dadurch aus der sprachlichen Sphäre herauszufallen*. In beiden Fällen wird ein Sprachvermögen figuriert, das aber nicht ins Werk gesetzt wird, sondern sich höchstens darin aktualisiert, dass nur das Vermögen-zu, wie vor allem das Vermögen-Nicht-zu manifest wird, ohne dass dieses Vermögen sich im und durch *Sinn* erschöpft oder aktualisiert. Beide haben gemeinsam, dass die Demarkationslinie ihrer Definition nicht zu bestimmen ist, da es sich um zwei Größen (um einen unbeholfenen Ausdruck zu verwenden) handelt, die als Affront¹⁷² gegen Normativitätsinstanzen oder Bestimmungsoperationen gelten können. Hans Karls Schweigen wird häufig (mis-)interpretiert im Zeichen einer Pragmatik der Intention und Signifikation, doch die Artikulierung vom (vermeintlichen) Sinn figuriert ein bloßes präsuppositionales und teleologisches Verständnis der Rede und ihrer Elemente, einer Pragmatik, die also nichts mit der Idee anzufangen weiß, wenn die Sprache ansetzt, gegen die Artikulation und Konstitution vom Sinn zu rebellieren und sich der Sphäre des Sinns und Bedeutens zu entziehen. In diesem Sinne bedeutet eine Pragmatik des Schweigens die Verkennung des Schweigens, welches in denotative und referentielle Rede unzulässigerweise (zumindest hier) reinterpretiert wird, wie z.T. trotz der großartigen Überlegungen in den Arbeiten von Hart Nibbrig (1981), Bellebaum (1992) oder der Magisterarbeit von Grundmann (2007). Dagegen nähert sich Kofler, Professor an der Universität Verona, dem man anhand folgenden Zitates sicherlich eine gewisse Affinität zum

scheidung zwischen dem Schweigenden und dem Stummen. Der Schwätzer sei, so heißt es später auf ebd. S. 155f., nicht ein Schweigender, sondern ein Stummer, der „seiner Stummheit Ausdruck verleiht, indem er sie in Worten und die Worte in falschen Ähnlichkeiten verschleißt“. Allerdings revidiert Blanchot unmittelbar danach seine leicht abwertende Charakterisierung des Schwätzers als Stummer und räumt ein, dass das Schweigen auch in Form vom Schwätzen vermittelt werden kann, und hier könnte eine subversive, weil nicht unironische Kraft liegen, wie wir bereits vorhergesehen haben: „er schweigt in jeder Hinsicht, ein Schweigen, das schwätzt, um sich besser zu verstecken, oder sich besser über sich lustig zu machen.“

¹⁷² Das, was wir Affront nennen, nannte Rosenzweig in seiner Bestimmung des Schweigens anhand der klassischen Tragödie *Trotz*, den wir der intellektuellen Transparenz wegen zitieren, obgleich wir uns von seinen Ausführungen über seine „Metaethik“ distanzieren müssen, da in dieser Arbeit auch die Metainstanz problematisiert wird.

italienischen Denken attestieren könnte, meinem Verständnis des Schweigens an, welches ich anderswo in meiner Lektüre des Briefes an Lord Chandos und *Das große Welttheater* zu zeigen versucht habe:

Das Schweigen insbesondere, das in den Bühnenanweisungen des Schwierigen immer wieder vorkommt, ist metaphorisch als Archegebärde des Entzugs zu fassen, durch die der Körper in die reine Signifikantendimension zu flüchten trachtet [...] Dieses Vibrieren, dieses Zittern ist das rhythmische Pendeln zwischen Auszug in die Signifikation und Rückzug ins Schweigen, die protokinesische Manifestation der Differenz zwischen *signifiant* und *signifié* [...] (Kofler 2001, S. 171 und S. 188)

Eine alternative Qualifikation des Schweigens wäre also folgende: Nicht-zu-sprechen als Tätigkeit, die in ihrer paradoxalen Manifestation *aphänomenal* bleibt, dabei die Liminalität und *Spannung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit*¹⁷³ unterstreichend. Die Unterscheidung zwischen „Stummsein“ und „Schweigen“ entzieht sich somit des Evidenzdiskurses, der auf die uneingeschränkte Manifestation des Wissbaren als Extension des Sichtbaren abzielt. Auch hier stellt uns das Werk vor das Problem der Indezidibilität, denn, wie Steiner und zuvor schon Staiger (1941/42, S. 393) und andere bemerkten, betrifft ein Drittel der direktionalen Anweisungen das Thema des Nicht-Sagens. Allerdings wird dieses Nicht-Sagen unterschiedlich qualifiziert und darauffolgend nuanciert und in den Iterationen voneinander differenziert als ‚Schweigen‘, ‚Nicht-Antworten‘, ‚Stummsein‘, ‚kleine Pause‘, u.a.

Mit der Alteration und Modifikation des Nichts-Sagen-Topos, sofern wir bei Hofmannsthal von einem vernünftigen Mann ausgehen dürfen, finden wir auf der Metaebene eine Modifikation der Aphänomenalität, die unmöglich zur Schau gebracht werden kann, denn die Metaebene, die problematisch genug ist, gewährt kein eindeutiges Indiz dafür, eine klare Differenzierung zwischen den o.g. verschiedenen Formen des Nicht-Sagens vorzunehmen.¹⁷⁴

¹⁷³ Zu der Spannung zwischen beiden siehe auch die Behandlung der Regieanweisungen. Darin wurde das Schweigen, wie hier verstanden, figuriert, ohne dass es als solches genannt wurde.

¹⁷⁴ In Kap. 5.2 wird das Schweigen ausführlich examiniert und über die hier stipulierten Überlegungen hinausgehen.

Sicher ist, dass der Unsagbarkeitstopos vom Werk selbst in der Spannung zwischen Geschwätz und Schweigen in Frage gestellt wird. Denn das Problem, wie es mir scheint, liegt nicht daran, dass das Schweigen unsagbar ist – dagegen sprechen u.a. die unterschiedlichen Nuancierungen des „Nichts-Sagens“ – sondern dass das, was normativ gesagt bzw. befohlen wird und ungesagt bleiben muss, nicht eine Defizienz (im Modus *privationis* bzw. im Sinne eines Unvermögens) darstellt, sondern die Ausstellung eines Vermögens, dass sich weder in der negativen noch in der positiven Sphäre des Sagens bewegt; Sinn und Nicht-Sinn sowie der Sinn des Nicht-Sagens und des Sagens rücken beinahe bis zur Unkenntlichkeit einander nahe.

Die hier aufgedeckten vermeintlichen Aporien erzwangen eine Rekonsideration unserer heuristischen Episteme. So wie anhand des Geschwätzes gezeigt wurde, dass Widersprüche Kinder propositionalen Denkens sind und das Geschwätz sowohl Widersprüche als auch Ironie in der denominativen Schwebel hält, so wie das Urteil über den Fall arretiert, weil das Urteil sich nicht fällen lässt, das Gericht deplatziert (Weber 2008, S. 144) und die *Sentenz* indezidibel bleibt, so verlangten unsere Überlegungen über das Schweigen eine weitere Rekonsideration der heuristischen Prämisse.

4. **Interludium: „Du sollst wollen“ oder der Verlust der Dimension des Imperativs**

Eine der schaurigsten Szenen in dieser Komödie, die sich dem Gestus des Geschwätzes, dessen Schimmer sonst über dem gesamten Drama schwebt, für einen kurzen Moment zu entziehen droht, bildet den Rahmen für die Konversation zwischen Antoinette und Neuhoff. Dort findet

nämlich der einzige Versuch statt, sich (in diesem Falle) *mit aller Gewalt* aus dem Geschwätz herauszureißen und das *Wort* in *Tat* (und zwar eine aus der Notwendigkeit und einem imperativen Gebot abgeleitete Tat) zu überführen. Das Gespräch findet kurz nach Neuhoffs Scheitern, um Helene zu buhlen, statt, woraufhin er seine Loyalität und Liebe nun der Antoinette Hechingen erklärt, wodurch er seinem eigenen Bild von sich selbst als *beständig* widerspricht und genauso flatterhaft erscheint, wie einige Figuren im Drama es ironischerweise der als Grand Dame des 18. Jahrhunderts stilisierten Antoinette attestieren würden. (In der Juxtaposition beider Figuren perzipieren wir, wie unnuanciert solche moralischen Charakterisierungen von Seiten der dort verweilenden Gesellschaft in Wirklichkeit sind). In der vierten Szene des dritten Aktes versucht also der holsteinische Baron um die Antoinette zu werben. Während des verbal aggressiven Versuchs sich der Antoinette zu bemächtigen, wehrt sie sich mit einer ihr und deren intradiegetischen Interpreten ungeahnten und von niemandem attestierten Kraft souverän dagegen. Die Szene ist recht kurz und die Auflösung wirkt auf den ersten Blick wenig beeindruckend, weshalb sie vielleicht deswegen kaum Beachtung in den Annalen der Interpretationsgeschichte fand.

Diese Szene dient zum einen der näheren Charakterisierung eines Neuhoffs und der Demaskierung seines zwar kalten und scharfsinnigen Verstandes, der vor geistiger Kraft und Willensdrang strotzt – so seine Selbstverherrlichung –, aber nur im Wollen und Sollen verweilt, immer die Tugend und das Werk, das zu kommen ist, ankündigend, als Heuchler und als Schwätzer, der letztlich aber seine nackten willkürlichen Gewaltsvorstellungen offenbart. Darüber hinaus scheint sich hier ein geistiger Kampf um die Seele des Dramas abzuspielen. Denn nach den fehlgeschlagenen Avancen von Seiten Neuhoffs, die von Antoinette pariert werden, spricht Neuhoff den Kern seiner Ideologie hinsichtlich Virilität und Kraft aus: „Du sollst wollen!“

Neuhoff. Ihr Gesicht ist entzückend. Andere Gesichter verstecken alles. [...] Man könnte diesem Gesicht alles entreißen, was je in Ihnen vorgegangen ist.

Antoinette. Man könnte? Vielleicht — wenn man einen Schatten von Recht dazu hätte.

Neuhoff. Man nimmt das Recht dazu aus dem Moment. [...] Nein: Sie haben noch keinem gehört, Sie warten noch immer.

Antoinette (mit einem kleinen nervösen Lachen). Nicht auf Sie!

Neuhoff. Ja, genau auf mich, das heißt auf den Mann, den Sie noch nicht kennen, auf den wirklichen Mann, auf Ritterlichkeit, auf Güte, die in der Kraft wurzelt. Denn die Karis haben Sie nur malträtirt, betrogen vom ersten bis zum letzten Augenblick, diese Sorte von Menschen ohne Güte, ohne Kern, ohne Nerv, ohne Loyalität! [...]

Antoinette. Wie Sie sich echauffieren! Aber vor Ihnen bin ich sicher, Ihr kalter, wollender Verstand hebt ja den Kopf aus jedem Wort, das Sie reden. Ich hab' nicht einmal Angst vor Ihnen. Ich will Sie nicht!

[...]

Neuhoff (beugt sich zu ihr). Du sollst wollen! (SW. XII, S. 116f.)

Der Befehl oder der Imperativ zu wollen, steht in direkter negativer Korrelation zu seiner Charakterisierung der aristokratischen Gesellschaft als einer asthenischen willenslosen Gesellschaft (im Gegensatz zum preußischen Deutschland der „Ritterlichkeit“, der „Güte“ und der „Stärke“, aus dem der Baron entstammt).¹⁷⁵ Die Aberration eines solchen Satzes besteht zum Teil in der angestrebten Verrechtlichung der ‚natürlichen‘ Inklination als einer Sollenden; i.e. die Einschränkung des freien Willens in der Unterwerfung unter ein deontisches Sollen. Die Idee der Einschränkung des Wollens durch das Sollen lässt sich auf Kant zurückführen,¹⁷⁶ wofür Agam-

¹⁷⁵ Dieser Befehl steht im Übrigen in diametraler Opposition zu der Figur von Furlani, der in seiner Inszenierung der Absichtslosigkeit nicht *wollen* soll.

¹⁷⁶ „Man muß wollen können, daß eine Maxime unserer Handlung ein allgemeines Gesetz werde: dies ist der Kanon der moralischen Beurteilung derselben überhaupt. [...] Denn Pflicht soll praktisch-unbedingte Notwendigkeit der Handlung sein; sie muß also für alle vernünftige Wesen (auf die nur überall ein Imperativ treffen kann) gelten, und allein darum auch für allen menschlichen Willen ein Gesetz sein“ (Kant 1911, S. 424f., Band IV). Agamben macht aufmerksam auf Kants begründende Operation der Pflicht und Notwendigkeit bzw. der Handlungsmaxime mit einer deontischen Voraussetzung (Müssen / to have to be) des Vermögens und zugleich mit der Einschränkung der natürlichen Inklinationen (Wille) durch den Verweis auf das Sollen, das muss, aporetisch und rettungslos verknüpft zu haben. „Precisely for this reason, however, Kant is constrained – so as to be able to define the *monstrum* of a duty that is also an impulse and of a will that can be freely determined by the law – to conjugate the modal verbs in a paradoxical way among one another: the human being ‘must judge that he can do [können] what the law tells him

ben (2012, besonders in S. 182f.) in seiner archäologischen Lektüre der aporetischen Doppelontologie zwischen Sein-Sollen und Sein im Abendland plädiert. Dort heißt es, dass sich laut Kant die juridische (objektive) Einschränkung der Pflicht gegenüber dem Gesetz mit der ethischen (subjektiven) Einschränkung der Achtung vor dem Gesetz verschränkt. In beiden Fällen hat sich der Wille notwendigerweise dem Sollen zu unterwerfen. Letztendlich geht es Agamben um die Desartikulation, da unlesbar, der Modalverben, die sich in ihrer paradoxalen Dichotomie „annullieren“¹⁷⁷.

Der von Neuhoff artikulierte Befehl drückt einen Imperativ aus, der sich letztendlich nur im permanenten Streben des Wollens erfüllen, deshalb nie erfüllen kann. Doch angesichts der Charakterisierung Neuhoffs wäre es nicht weither gegriffen, darin ein *heiliges* uneingeschränktes „Ja“ zum Befehl und zum apodiktischen Sollen zu lesen; einen Willen zur Rehabilitation oder Instanziierung eines *absoluten Imperativs*. Neuhoff ist jene Figur, die sich nach dem Krieg die Kraft und Autorität des Sollens aneignen will. Doch der im Drama abgehandelte *Verlust der transzendenten Referenz* und Instanz wie bspw. in den Regieanweisungen dient dem Drama als Antwort auf die opponierte Artikulation eines Sollens, dessen Bezug zur Tat nur mit roher Gewalt – sei es unter Berufung auf historisch-völkisch rationalisierte Begründungen oder auf naturalisierte Vorstellungen von Kraft und Stärke – gewährleistet, konstituiert bzw. instituiert werden kann. Das scheint zumindest Antoinettes Antwort auf Neuhoffs Befehl naheulegen, wenn sie auf die Unzulänglichkeit weist, aus schierem *Wollen* ein *Sollen* (und *Können*) abzuleiten. Sie erkennt den Abgrund zwischen Befehl und Ausführung wie auch das Versprechen auf rohe Gewalt, welches mit dem Satz „Du sollst wollen“ einhergeht.

unconditionally that he ought to do [dass er thun soll]’ [Kant 1914, S. 380]. Ethical duty is ‘to be able to do what one must’“ (Agamben 2013, S. 115).

¹⁷⁷ „Die Modalverben, die in dieser Formel zusammengebunden sind, erhalten und annullieren sich gegenseitig“ (Agamben 2013, S. 183).

Antoinette (steht auf). Oho! Ich mag nicht! Ich mag nicht! Denn das, was da aus Ihren Augen hervorwill und mich in seine Gewalt kriegen will, aber nur will! — kann sein, daß das sehr männlich ist — aber ich mag's nicht. Und wenn das Euer Bestes ist, so hat jede einzelne von uns, und wäre sie die Gewöhnlichste, etwas in sich, das besser ist als Euer Bestes, und das gefeit ist gegen Euer Bestes durch ein bisserl eine Angst. Aber keine solche Angst, die einen schwindlig macht, sondern eine ganz nüchterne, ganz prosaische. (Sie geht gegen die Treppe, bleibt noch einmal stehen.) Verstehen Sie mich? Bin ich ganz deutlich? Ich fürcht' mich vor Ihnen, aber nicht genug, das ist Ihr Pech. Adieu, Baron Neuhoff. (Neuhoff ist schnell nach dem Wintergarten abgegangen.) (SW. XII, S. 117.)

Mit Neuhoff zeigt sich die nackte Gewalt, die autonom bzw. selbstgesetzgebend *das* will, *was* sie soll, und *das* soll, *was* sie will... nämlich *Nichts* (und das ist für Hofmannsthal sowohl eine Konsequenz der Totalisierung als auch der permanenten Revolution). Nach dem Tod Gottes hat die Ironie an die Pforte geklopft: Wehe dem, der aus ihr einen Imperativ mache! Die Charakterisierung der aristokratischen Gesellschaft von Seiten Neuhoffs als ohne Güte, ohne Kern, ohne Kraft, ohne Loyalität, ohne Willen bekommt für den heutigen Leser trotz aller berechtigten Abneigung gegen die Aristokratie einen unmöglichen Beigeschmack angesichts der historischen Ungeheuerlichkeiten nach dem Ersten Weltkrieg.¹⁷⁸

Wer in Hofmannsthal einen faschistischen Dichter, wie Adorno in seiner Interpretation Hofmannsthals Poetik des Opfers u.a. im *Gespräch über Gedichte*,¹⁷⁹ oder einen konservativen Dichter, wie etwa Benjamins Verteidigung Hofmannsthals gegenüber Adorno, lesen will, hat womöglich den in diesem Werk figurierten Verlust der Dimension des Imperativs und die auftretenden karikierten Kräfte und Willensinstanzen, die sich des *Sollens* bemächtigen wollen, offenbar nicht ernsthaft reflektiert.¹⁸⁰ Denn, was in dieser Komödie auf der Metaebene verhandelt wird, sind offensichtlich nicht Wertungen, Faktualitäten, Wesenheiten, sondern Denkfiguren, mit denen die geistige und politische Welt erkundet werden. Im Falle Neuhoffs repräsentiert dieser auch ein kulturell-darwinistisches Denken, das hinter der Geschichte einen univoken Logos (i.e.

¹⁷⁸ Vgl. auch Gelferts (1992, S. 159) Interpretation von Neuhoff als protofaschistisch.

¹⁷⁹ Zu einer Auseinandersetzung mit Adornos Bezichtigung des Faschismus gegenüber Hofmannsthal vgl. Neuhoff (2002), Schings (2003), Hebekus (2009, S. 265-274), Brittnacher (2012), und Pourciau (2016, S. 452f.), u.a.

¹⁸⁰ Vgl. Fußnote 163.

Vernunft, Ordnung und Ziel) zu finden glaubt, wobei er sich und sein Geschlecht als Sieger über die anderen ästhetisiert, und damit einhergehend daraus *sein* Recht über die anderen entnimmt.¹⁸¹ („Ihr habt dem schönen Schein alles geopfert, auch die Kraft. Wir, dort in unserm nordischen Winkel, wo uns die Jahrhunderte vergessen, wir haben die Kraft behalten. So stehen wir gleich zu gleich und doch ungleich zu ungleich, und aus dieser Ungleichheit ist mir mein Recht über Sie erwachsen. [...] Das Recht des geistig Stärksten über die Frau, die er zu vergeistigen vermag.“ SW. XII, S. 93f.)¹⁸²

Neuhoffs Aneignungs- und Identifizierungsbestrebungen ‚aller‘ ‚Dinge‘ wird Hans Karl als quasi antithetische Form gegenübergestellt. Während Neuhoff durch seine Logik der Inkorporation oder Elimination der Alterität bis zum letzten Übernahme- bzw. Identifikationsakt als indiskret (von *indiscernere*) charakterisiert wird,¹⁸³ zeichnet sich Hans Karl hingegen durch seine permanenten Nuancierungen und seine Diskretion aus. Indiskretion könnte man in diesem Kontext als Verstoß gegen die Distanz, die den Anderen als Anderen wahr, deuten. Mehr als ein Bruch vom Decorum ist Indiskretion in diesem Kontext die Vergegenständlichung und Verzweckung des Anderen; daher Hans Karls große Aversion dagegen:

¹⁸¹ So beschreibt ihn auch Nehring (1966, S. 55f.), der in Neuhoff den scheiternden „Rationalist[en]“ sieht: „Seine distanzlose Aktivität stellt ihn neben die Gewalttäter (lustspielhaft)“.

¹⁸² Die Nähe von Neuhoff zu Altenwyl wird hier ersichtlich, stehen sie beide doch für ein Prinzip von Ordnung und Vernunft. Die Passage, in der Altenwyl seine Rede über die Konversation mit einem performativen Widerspruch durch sein Geschwafel karikiert und unterbricht, um Hans Karl auf Neuhoff aufmerksam zu machen, bekommt auf struktureller Ebene eine symbolische Bedeutung der Diskontinuität, da Neuhoff zum einen der ist, der das Weltbild Altenwyls zu diskontinuieren trachtet, doch zum anderen auch der, der am nächsten zu seinen normativ ausschließenden Gedanken steht. *Hier wird die Seite der Diskontinuität als eine weitere Form der Kontinuität figuriert*: „In meinen Augen ist Konversation das, was jetzt kein Mensch mehr kennt [...] Heutzutage hat aber keiner [...] den Verstand zum Konversationmachen und keiner den Verstand, seinen Mund zu halten — ah, erlaub', daß ich dich mit Baron Neuhoff bekannt mache, mein Vetter Graf Bühl“ (SW. XII, S. 64f.).

¹⁸³ Auch Wucherpfennig (1969, S. 283f.) erkennt hier den Willen zur Vernichtung aller Differenzen: „Der Wille, der hier befiehlt, ist unfähig zur Bestimmung seiner selbst; er möchte, wie Antoinette erkennt, lediglich den anderen «in seine Gewalt kriegen» [...] Es ist der Wille zu sich selbst als zu einem Willkürzentrum, der Wille zur Herrschaft, nicht zum verpflichtenden Handeln. [...] Neuhoff vereinigt die Zuschauerhaltung des Ästheten mit bürgerlichem Streben nach Besitz: zuschauend sucht er fremdes Leben zu entblößen und in seinen Besitz zu bekommen.“

Hans Karl. Man versteht sich mit Ihnen ausgezeichnet. Da muß man sehr achtgeben.

Helene (sieht ihn an). Da muß man achtgeben?

Hans Karl. Freilich. Sympathie ist ganz gut, aber auf ihr herumzureiten, wäre doch namenlos indiskret. Darum muß man doch gerade auf der Hut sein, wenn man das Gefühl hat, sich sehr gut zu verstehen. (SW. XII, S. 98)

Verstehen wir hier Indiskretion als Taktlosigkeit, Vertrauensbruch oder als „unerwünschte, unerlaubte Weitergabe einer geheimen, vertraulichen Information“, wie Duden vorschlägt, würden wir das Entscheidende aus dem Blick verlieren. Denn hier geht es vor allem um die Preisgabe des Exzesses des Anderen, wodurch man an der Partikularität des Anderen Verrat begeht.¹⁸⁴ Die Indiskretion und die damit einhergehende Sanktionierung der Sprache beschreibt Brown (2009) über die Freiheiten des Schweigens. Dort geht sie den Gefahren nach, die dadurch entstehen, dass der Impetus, subjektive Erfahrung oder Bekenntnisse in den sprachlichen Diskurs der Allgemeinheit zu übersetzen,¹⁸⁵ nicht immer eine emanzipierende Funktion in sich birgt, sondern den Raum für die Politisierung, Verrechtlichung und Sanktionierung jener Lebensbereiche eröffnet,¹⁸⁶ die besser in der Diskretion und im Nicht-Aussprechen geblieben wären. Kurzum: Sprachliche Kodifizierung kann sich als eine Indiskretion mit fatalistischen Konsequenzen erweisen,¹⁸⁷ und zwar insofern, als die Konstitution von Identität durch Versprachlichung zur einseitigen und permanenten Hermeneutik und Definition einer Person oder Gruppe führen kann. Die diszernierende Kraft der Diskretion, wie wir bisher gesehen haben, verunmöglicht die Konstitution von

¹⁸⁴ In diesem Sinne berichtigt Helene Neuhoffs Bild von Hans Karl, der sich in seiner Partikularität weder durch den Verstand noch die Vernunft definieren lässt: „die Vernunft erniedrigt ihn ja nicht, die aus den meisten so etwas Gewöhnliches macht — er gehört nur sich selber —“ (SW. XII, S. 95)

¹⁸⁵ “It is possible as well that this ostensible tool of emancipation carries its own techniques of subjugation—that it converges with unemancipatory tendencies in contemporary culture, establishes regulatory norms, coincides with the disciplinary power of ubiquitous confessional practices; in short, it may feed the powers it meant to starve” (Brown 2009, S. 84).

¹⁸⁶ „In short, while intended as a practice of freedom [...] these productions of truth may have the capacity not only to chain us to our injurious histories as well as the stations of our small lives, but to instigate the further regulation of those lives“ (Brown 2009, S. 85).

¹⁸⁷ “Indeed, what if to speak incessantly of one’s suffering is to silence the possibilities of overcoming it, of living beyond it, of identifying as something other than it?” (Brown 2009, S. 92).

Allgemeingültigkeiten und vertagt aufs Unbestimmte die Bildung von exkludierenden Identitäten, denen Alterität und Differenzen zum Opfer fallen.

Entgegen einem teleologischen eschatologischen Denken hegelianischer Art wird ein anti-dialektisches Denken gestellt.¹⁸⁸ Mit anderen Worten: Kraft soll mit Asthenie entgegnet werden, Entschiedenheit und Sinn mit Nuance und Differenzierung, Tat mit Passivität, und paradoxerweise wird in diesem Moment das Geschwätz als Antwort auf das gewaltige Wort des Wollens-Sollens bereinigt und aufgewertet. Die Erhöhung der Passivität und die Favorisierung des Geschwätzes mag als Gedanke vielleicht fremd erscheinen, sogar völliges Unverständnis hervorrufen vor der unendlichen Dissemination von Hass, Exklusion und Ungerechtigkeit, die nach rebellierenden Stimmen verlangen. Nichtsdestotrotz scheint genau das Hans Karls Projekt zu sein, nämlich die Schwäche oder Asthenie zu erhöhen. Die Aufgabe des nächsten Kapitels ist es, diese Erhöhung anhand des Dramas zu artikulieren und sie vor den Philosophemen oder Schablonen leerer Begrifflichkeiten wie Mystik und Katholizismus zu schützen.¹⁸⁹

5. Totenwache. „... beinahe wie ein Gestorbener“

5.1. Schweigen als Zeichen von Ohnmacht und Vermögen

¹⁸⁸ In Hofmannsthals (SW. XXXIV, S. 208) Schema *Preuße und Österreicher* betont er auf der Seite der Preußen die „Liebe zu Vorschrift“, „Stärke der Abstraktion“ und „Hang zur Dialektik“, u.a., während die Österreicher durch ihre „Ablehnung der Dialektik“, ihre „Selbstironie“ und ihre „geringe Begabung für Abstraktion“ u.a. charakterisiert werden. Ich vertrete die These, dass in diesem Drama tatsächlich die Abneigung bzw. Ablehnung der Dialektik literarisch figuriert wird.

¹⁸⁹ Seit den 2000ern gibt es vermehrt eine Reihe an Theorien und Literaturen, die sich mit diesem Phänomen der Passivität als Revolution beschäftigen (vgl. Busch/Draxler 2013, darin vor allem Siebers Beitrag zur Benjamins Idee der Passivität als Revolution; Alloa/Lagaay 2008; Gronau/Lagaay 2008; Markewitz 2013).

Mittlerweile sind wir in den Abgrund der Intention und des Sinns vorgedrungen und trotz großer Ankündigung einer Arretierung der Ironie und der damit einhergehenden Indezidibilität zwischen Sinn und Unsinn, vermochten wir nicht über eine metakritische Kritik und eine kritische Metakritik hinauszugehen, woraufhin unsere Reflexionen drohten (weil dogmatisch¹⁹⁰), dem Geschwätz zu verfallen. Die Gespenster des überkommenen universalen Sinns und der Univozität sowie die der aristokratischen Gesellschaft geistern umher, ohne dass diese nach der Totenwache begraben werden können.¹⁹¹ Die Zeit während des Interregnums erzwingt die Frage nach dem rechten Begräbnis unserer Toten und nach dem *Wie* und *Wohin* des Fortlaufs der Geschichte oder deren Deaktivierung.

Die hier verfolgte Anti-Narration meiner Lektüre, die die Unmöglichkeit der (Nach-)Erzählung paradoxerweise figurierte und verkündigte, bekommt doch trotz alledem einen allzu perzeptiblen Erzählstrang, der in seiner positiven (weil gesetzten) Negativität einen Sieg über die Ironie durch die Strategie der kritischen Narrativierung zu erlangen gedenkt. Doch hier macht Weitzman (2014, bes. in S. 185ff.) ja wieder allzu plausibel, dass diese vermeintliche Strategie nur die Kapitulation vor der sich immer entwindenden, jegliche Setzung von Epistemen vernichtenden Ironie bedeutet.

Es ist deshalb zu fragen, ob es nicht eine andere Denkfigur gäbe, die die oben ausgeführte Unmöglichkeit der Narration oder der gegen die Ironie gerichtete Strategie in ein neues Licht rücken könnte; eine Narration, die demonstriere, dass es sich nicht um die Geschichte der Ironie

¹⁹⁰ Zur Kritik des Dogmatismus und zum Umschlagen der Kritik als Dogmatismus vgl. Menke (2018, S. 119 passim).

¹⁹¹ Zum Motiv des Phantasmagorischen vgl. Müller-Bach (2001, S. 57): „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.“

und deren Arretierung sowie der Indezidibilität handele, sondern die Geschichte nur mittels eben dieser Elemente erzählt werden könnte – Elemente, die, sobald arretiert, als Zeichen der Postgeschichte fungieren? Warum also den Abgrund als Topos für die Geschichte einer vermeintlichen Verlobung nehmen?

Mit dem Verlust des Imperativs, und von jener Instanz der Präskription und ihrem Telos bewegen wir uns wieder im Herzen der Komödie als dem Genre, das sich gegen die Notwendigkeit des Schicksals richtet. Wie zuvor analysiert wurde, artikulierte die Zusammenmengung („Konfusion“) des Sollens und Wollens einen Wunsch nach der Einheit und Univozität; zwei Elementen, die in der Tragödie herumgeistern, und zwar trotz den Bemühungen des Helden, gegen das Diktat der Schuldsprechung zu rebellieren. Schließlich wurde eingangs des Kapitels die Komödie (und auch die Tragödie) mit Benjamin und Agamben näher bestimmt, wo letztere als der Ausdruck der Schuld über das natürliche Leben fungierte.

Agamben paraphrasierend besagt die schuldige Natur in der Tragödie, dass der Mensch sein Schicksal und seine Maske ist. Dass der Schauspieler sich mit seiner Maske identifiziere, besagt, dass das die alles in Identität verwandelnde Kraft der Notwendigkeit bzw. des Schicksals sei. Im modernen Sinne wäre das der Sieg des Überzeitlichen, des Universellen – wohin Staiger und unzählige Interpreten die Interpretation von *Der Schwierige* hinführen wollen. Dagegen wird mit der Komödie die Idee der Desidentifikation des Schauspielers mit der Maske dargestellt. Hier sei die Natur des Menschen unschuldig und nur die Person oder ‚das Subjekt‘ (Maske oder Persona, vgl. SW. XXXI, S. 227) vom Recht – und zwar jenes Recht, das aus Menschen *Rechtssubjekte* macht – und nicht vom Schicksal schuldig. Diese geistige Transformation von tragischer Schuld in komische Schuld wird im Werk selbst angelegt.

Im zweiten Akt, in der Szene, in der Hans Karl Helene über seine Vision berichtet, in der beide verheiratet gewesen seien als ein „fait accompli“, um dann sich selbst aus der Vision zu revozieren und eine andere Person als die mit Helene vermählte an dessen Stelle zu setzen, liegt meines Erachtens der Kern der tragischen Vorstellung von Schuld und die potenzielle Umkehr (die freilich später geschieht) in komische Schuld (die noch am Text definiert werden muss).

Hans Karl. Das war nur ein Moment, dreißig Sekunden sollen es gewesen sein, 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. Ist das nicht spaßig?

Helene. Da war ich Ihre Frau?

Hans Karl. Nicht meine zukünftige Frau. Das ist das Sonderbare. Meine Frau ganz einfach. Als ein fait accompli. Das Ganze hat eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges.

[...]

Hans Karl. Nämlich: das war eine sehr subtile Lektion, die mir da eine höhere Macht erteilt hat. Ich werd' Ihnen sagen, Helen, was die Lektion bedeutet hat.

Helene (hat sich gesetzt, er setzt sich auch, die Musik hat aufgehört).

Hans Karl. Es hat mir in einem ausgewählten Augenblick ganz eingepägt werden sollen, wie das Glück aussieht, das ich mir verscherzt habe. Wodurch ich mir's verscherzt habe, das wissen Sie ja so gut wie ich.

Helene. Das weiß ich so gut wie Sie?

Hans Karl. *Indem ich halt, solange noch Zeit war, nicht erkannt habe, worin das Einzige liegen könnte, worauf es ankäm'. Und daß ich das nicht erkannt habe, das war eben die Schwäche meiner Natur. Und so habe ich diese Prüfung nicht bestanden. Später im Feldspital, in den vielen ruhigen Tagen und Nächten hab' ich das alles mit einer unbeschreiblichen Klarheit und Reinheit erkennen können. (SW. XII, S. 102f; Hervorhebung H.F.)*

Angesichts der Ausführungen Hans Karls zu den Gründen, warum dieser sich sein Glück mit Helene verscherzt habe, erscheint es mir unmöglich, darin keine tragische Vorstellung und Narration seines Schicksals und seiner tragischen Schuld, der von einer höheren Macht erteilten Lektion (gepaart mit dem welttheaterlichen Motiv der *Probe*, das bspw. in dem an Calderon ange-

lehnten *Salzburger großen Welttheater* und *Turm* vorkommt) zu lesen.¹⁹² Das zu späte Erkennen seines „Glücks“, das im metaphysischen Sinne aufgefasst als der verpasste Kairos figuriert wird, geht mit der Verurteilung einher, die Existenz eines ewigen Junggesellen zu bestreiten; eine Strafe, im christlichen dantesken Sinne, die darin besteht, die ‚Freveltat‘ permanent zu wiederholen. Das kairologische Versprechen vom Glück wird nun zur *äonischen* Verdammnis. Signifikant ist die Deutung als selbstverhängter Fluch des ‚Zuspäts‘ und selbstverhängte Strafe, die an die Lesart des Ödipus von Menke (2005) erinnert. Hans Karl evoziert die Lektüre eines „Schuldzusammenhangs“, in dem Subjekt bzw. Individuum und Leben eine Einheit bilden. Man wäre mit guten Gründen dazu verleitet, durch den Begriff des Schicksals eine Überwindung der Ironie ex negativo als Verlust der Freiheit im Namen der Ein/deutigkeit zu wittern, und zwar ermöglicht durch eine metaphysische Instanz, die das *Wollen* und *Sollen* verschränkt und deren Auseinanderfallen sanktioniert.¹⁹³

Doch entgegen der Konstitution des Lebens und des ‚Menschen‘ durch Schicksal wird in dieser Komödie eine potenzielle Desartikulation von Opfer und Sühne vorgeschlagen. Dafür müssten wir uns an die zwei Repräsentanten, i.e. Neuhoff und Stani, des ‚Notwendigkeits-Begriffes‘ wenden, der vom Drama im Allgemeinen problematisiert wird.

Stani repräsentiert eine anarchische Willkür mit Allüren von Allmacht, die ihre eigenen Handlungen kraft des Willens für notwendig erklärt, denn was Stani tue, „ist eben notwendig, sonst würde ich es nicht tun“ (SW. XII, S. 38), erläutert er. Zwei extreme Positionen zum Verständnis der Notwendigkeit können herauskristallisiert werden, die Neuhoff und Stani, beide Nebenbuhler

¹⁹² Renner (2000, S. 189f.) hat den moralischen und probeähnlichen Charakter dieser Szene durchaus erkannt. Allerdings geht sie nicht (ob dem zur Kürze verpflichteten Format des Aufsatzes oder nicht) auf die Implikationen ihrer Beobachtungen ein. Auch Krabiel (1995, S. 319) hebt in einem Absatz das Motiv der Probe, der Schuld und der Strafe hervor, ohne über eine cursorische Erwähnung dessen hinaus zu gehen.

¹⁹³ Vgl. das Unterkapitel zum Verlust der Dimension des Imperativs.

um Helene, in ein dichotomisches Verhältnis zueinander aufstellen.¹⁹⁴ *Was ist der Unterschied zwischen Stanis ‚Weil ich will, soll es‘ und Neuhoffs ‚Weil es soll, will ich es‘?*

Pragmatisch gesehen macht es im Grunde kaum einen Unterschied, ob die Notwendigkeit aus einem „Sollen“ oder „Wollen“ abgeleitet wird. Das Sollen stützt sich jedoch auf Legitimation, sei diese historische, übernatürliche oder ‚natürliche‘ (bzw. ‚naturalisierte‘) Legitimation, wohingegen das „Wollen“ auf die Kraft der eigenen souveränen Selbstsetzung setzt, die sich als notwendig positioniert.¹⁹⁵

Eine andere Art dies zu formulieren, liegt in der von Hofmannsthal aufgestellten Dichotomie zwischen Tradition und Revolution (Münchener Rede; SW. XXXV, 309-323; 1143-1251), d.h. zwischen rechtserhaltender und rechtsetzender Gewalt. Die rechterhaltende Gewalt will die Werte beibehalten und die Negation jeglichen Werdens, die rechtsetzende Gewalt setzt dagegen die unveräußerliche Souveränität voraus, die aus dem Wollen ein *Soll* zu konstituieren trachtet. In gewisser Weise werden hier zwei politische Staatsformen karikiert: Die aristokratische, die ihr Wollen als naturgegeben erachtet, d.h. notwendig, und die preußische Neuhoffs, die sich auf das Privileg des Stärkeren beruft, um das Recht und dessen Aussprache an sich zu reißen. In dieser Hinsicht, und nur in dieser Hinsicht können wir zwei in gleicher Weise lächerliche Formen von Schicksal und Bestimmung herauslesen: Das naturalisierte Vorrecht der Aristokratie gegen die darwinistische Revolution des Stärkeren, die der Aristokratie Parole bieten will bzw. aufgrund ihrer natürlich-kulturellen Selektion Parole bietet. Die Karikatur in diesem geistigen Kampf poli-

¹⁹⁴ Die Sinnkonstellationen dieses Werkes zeigen sich wieder einmal nicht als festgesetzt, sondern als virtuell, die aber die Aussicht auf eine dialektische Aufhebung implausibilisieren.

¹⁹⁵ Es wäre sicherlich nicht verkehrt, auf den Unterschied zwischen positivem und Naturrecht zu pochen. Dass eine klare Trennung zwischen beidem sowie zwischen der rechtsetzenden und rechterhalten Gewalt nicht vollzogen werden kann, legte Derrida (1991) in seiner Lektüre Benjamins nahe. Auch Judith Butler (1997, S. 1-30) bedient sich dieser Aporie (beinah verbatim zu Derrida, der wiederum Benjamin interpretiert), um ihren Subjektbegriff zu problematisieren, ohne (erstaunlicherweise) jemals Derrida noch Benjamin, dafür aber Foucault zu zitieren.

tischer Formen vertreten durch Stani und Neuhoff wird vor allem durch den sprunghaften Umschwung der Ziele und Intentionen beider Antagonisten vollzogen, die zugleich unwissentliche Nebenbuhler um dieselben zwei Frauen darstellen.¹⁹⁶

Aus besagten Überlegungen heraus ließe sich Hans Karls ‚misanthropische Haltung‘ (Cohn 1968 und Wucherpennig 1969), als er sich einer Rede im Herrenhaus zur Völkerversöhnung verweigert, besser verstehen. In einer Komödie, in der selbst der Sinn der Rede so kontingent erscheint – wie wir gesehen haben –, wird das Konzept der Notwendigkeit und gewaltigen Univozität ins Lächerliche gezogen. Und diese Komödie ist so instabil wie destabilisierend, dass die politische Sphäre sich als Kontingent selbst auszulöschen scheint. Die Wut in Alfred Kerrs Rezension des Stückes, der dieses eben aufgrund seiner angeblich unpolitischen und unzeitgemäßen Haltung ins Lächerliche zieht,¹⁹⁷ ist daher kaum verständlich, da das Stück die Nachkriegszeit sehr wohl kritisch thematisiert und die politische Sphäre sehr wohl problematisiert. Dass das vorbestimmte Thema der von Hans Karl zu haltenden Rede von einem ‚Zusammenleben der Nationen‘ handelt, ohne dass überhaupt die *Nation* als Begriff reflektiert wird, oder deren politische Ordnung, die den Krieg sehr wohl als kontingent demaskiert, und wo die Nation im schlimmsten Falle in der Verschränkung des Wollens und Sollens (sich) gründen kann, dabei jenes ausschließend, was eben der Begriff der Nation unterdrückt – all das kann zur Vermutung verleiten, dass das ‚Zusammenleben der Nationen‘ mit ‚Völkerversöhnung‘, so wie es in der anzuhaltenden Rede heißt, nichts zu tun hat, und beinahe (angesichts der von den Nationen unterdrückten Völker)

¹⁹⁶ Dass Stani zuerst um Antoinettes Gunst und dann um Helene buhlte, während es bei Neuhoff umgekehrt verlief, sehe ich als Indiz für die Verschränkung beider Figuren und Notwendigkeitsprinzipien, die sie repräsentieren, i.e. Wollen-Sollen, Sollen-Wollen.

¹⁹⁷ So heißt es mit leicht perfider Ironie bei einem der wichtigsten Kritiker der Zeit: „Jetzt, nach Schluß des Weltkrieges, findet er das erlösende Drama: ein Verlobungslustspiel aus der Komtessenschicht. Kurz: was die Zeit braucht“ zitiert in Joyce (1993, S. 177). Vgl. auch Kraft (2011, S. 32).

letztlich nur Widersprüche produziert. Die Verschränkung von Ethik, deontischer Moral und Politik kann in der Tat „Ungeheuer“ erzeugen.¹⁹⁸

Wenig überraschend erscheint die Tatsache, dass beide Modalverben, gegen die sich hier die Anklage richtet, in konstanter Verhandlung im Werk stehen, nicht zuletzt in den Regieanweisungen, in den von Altenwyl, Edine und Crescence vorgenommenen Präskriptionen zum Geschwätz oder in der Figur Furlanis. Die Absicht ist genauso ein Thema der Aristokraten wie das Sollen von Seiten Neuhoffs: „So stehen wir gleich zu gleich und doch ungleich zu ungleich, und aus dieser Ungleichheit ist mir mein Recht über Sie erwachsen“ (SW. XII, S. 94).

Die menschliche Natur wird der Vision eines Logos geopfert, der den Menschen als solchen definiert und dabei einen Ausschluss vollzieht, sei dieser neodarwinistischer Natur wie bei Neuhoff oder sei dieser traditioneller konservativer Natur wie bei Stani. Man kann mit Fenves die Beobachtung machen, dass das Geschwätz als Exzess jeglicher stipulativer Statute, als Exzess, den die Vernunft und der autoritäre Logos verbannt wissen wollen, als residuale Narbe fungiert, d.h. als Signatur jener Natur der musischen, revolutionären oder eben nicht näher bestimmten Passivität, die obgleich Teil des Menschen die Definition des Menschen in Frage stellt und einen ~~Nicht-~~Menschen kontraponiert, der seine Natur nicht immer aktualisieren muss oder sich ins Werk setzen muss. Der Ausschluss des Geschwätzes aus dem Telos der Sprache bedeutet zugleich den Ausschluss und Ex/kommunizierung jener Stimmen, die sich den normativen Strukturen, die das Was, Wie, Woher und Woraufhin der Rede bestimmen, nicht unterwerfen wollen

¹⁹⁸ Wenn man Menkes (2005) Überlegungen zur Tragödie folgt, könnte man folgendes Zwischenfazit ziehen: Insofern beide Subjekte (Neuhoff und Stani (aber auch Altenwyl)) sich als Autoren ihrer eigenen Präskriptionen und Urteile erweisen, kann hier eine Karikatur um die Konstellation der Souveränität erahnt werden. Insofern sie ihren eigenen Urteilen erliegen und sich selbst zum Ausschluss und Ignomie verurteilen, kann man von Menkes Definition der Tragödie sprechen. Der selbstverhängte Ausschluss aus der politischen Gemeinschaft stelle nämlich die tragische Erfahrung und den Willen zur Einheit des Sein-Sollens und Sein-Wollens, i.e. Gottes Traum dar.

oder können. Mit Foucault (1977, S. 138) könnte man dabei den Menschen als das Wesen definieren, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht. Weiter könnte man mit Agamben (2015, S. 86), der uns auf das eben Zitierte von Foucault aufmerksam macht, ausführen, dass der Mensch seine Natur mittels der Sprache aufs und ins Spiel bzw. ins Werk setzt. Krisen¹⁹⁹ (κρίνω/kríno) sind in diesem Werk ihrer viel und die als Geschwätz begriffene Konversation erlaubt uns den liminalen Punkt zu figurieren, den die stipulative bzw. propositionale Sprache sich nicht zu bemächtigen weiß und mit Gewalt zu eliminieren trachtet, das *Andere* ihres Telos und ihrer Ordnung. Deshalb plädierte ich mit Fenves (1993, S. 4) dafür, „idle talk“ als eine Form von Inoperation oder Entwerkung zu sehen, als einen „retreat from the task of fulfilling functions and contributing to already established operations, if the very concepts of emptiness and idleness disengage themselves from symmetrical opposition to fullness and proper functioning“.

Als weiteres Beispiel für das, was sich des Alles bestimmenden Logos entzieht, finden wir in den Regieanweisungen, wo mehrere Instanzen die Abwesenheit bzw. Aphänomenalität der Rede denotieren. Darin finden sich, wie in Kap. 3.4 sehr kurz erläutert, fünf verschiedene Variationen des Nicht-Sagens, i.e. X schweigt, Y sagt nichts, Z gibt keine Antwort, α ist stumm, und „nach einer kleinen Pause“. Aus einer pragmatischen Perspektive könnte man behaupten, dass diese

¹⁹⁹ Hier kann man der kanonischen Forschung von Hofmannsthal zustimmen, wenn sie im Drama eine „Sprachproblematik“ ganz egal welcher Art erkennen will. Die Sprachkrise müsste aber spezifiziert werden, bzw. um ihre Konsequenzen erweitert werden; nämlich um die Krise der Autorität, der Norm und Präsiktion, des Befehls, der metaphysischen „Obdachlosigkeit“ (Lukács 1984), des propositionalen Diskurses (Cacciari 1996), der Logik der Tradition sowie der Revolution, des Gesetzes und des Anarchismus, kurzum eine Krise, die so alt ist wie die Philosophie selbst, nämlich die Krise des Einen in Relation zu den Vielen, oder in den Worten von Watkin (2014, S. xi): „The common-proper dialectic is simply another way of citing the *gigantomachia peri tes ousias*, the 'battle of giants concerning being,' that defines Western metaphysics", namely, the three-millennia-long skirmish between the one and the many“. Diese Krise trägt bei Autoren wie Lyotard, Deleuze, Derrida, Butler, Agamben, Nancy ihr eigenes Gesicht und ihre eigenen Ansätze, was uns postmodern erscheinen mag, doch der angeblich „konservative“ Hofmannsthal hat in seinem Werk seine eigenen Ideen zur Auffassung des Problems und der möglichen literarischen, anti-philosophischen Lösung dargelegt.

fünf Variationen das Gleiche denotieren. Doch durch die Abwesenheit der Rede kann der Zuschauer nicht die denotative Funktion in den Regieanweisungen erkennen. Der Unterschied bewegt sich außerhalb des ästhetischen und apperzipierbaren Rahmens. Die Regieanweisung wiederum besagt nichts, was eine nähere Bestimmung ihrer Iterationen erlauben würde. Normativität und Ausführung müssten vor dem Versuch kapitulieren, aus der Vervielfältigung der Abwesenheit der Rede Sinn zu stiften. Wort und Tat bleiben weiterhin antinomisch, obgleich in der partikulären Instanz des Schweigens diese konkomitant zueinanderstehen, ohne dass diese Divergenz je überbrückt wird.

Das Paradoxe an diesem Drama, wie viele Kritiker vor mir bemerkt haben, ist, dass die Indezidibilität sowie das Entscheidende am Werk sich außerhalb der phänomenalen Rede, des Ästhetischen sowie des Evidenten, genauer: außerhalb des Rahmens der Aktualität abspielen. Was sich in einer seltsamen Form des Entzugs in der aphanomenalen Rede manifestiert, ist ein Vermögen, das darin besteht, sich nicht zu manifestieren: seine Aktualisierung besteht also darin, sich im Bereich *impotentialis* zu bewegen, damit einhergehend sich von ästhetischen Desideraten und Formen und poetischen Normen sowie diskursiven Praktiken abzukoppeln, ohne dass diese in dialektischer Manier als Setzung *negiert*, geschweige denn *aufgehoben* werden. Das erinnert freilich an Hofmannsthals Essay bzw. fiktiven Brief „Die Ägyptische Helene“, der in diesem Kontext nochmals zitiert werden sollte: „Das ‚Natürliche‘ ist die Projektion des ungreifbaren Lebens auf eine sehr willkürlich gewählte soziale Ebene. Das Maximum unserer kosmisch bewegten, Zeiten und Räume umspannenden Menschennatur läßt sich nicht durch die Natürlichkeit einfangen“.²⁰⁰

²⁰⁰ Einigen Lesern wird der Grund für die zitierte Passage rätselhaft erscheinen. Doch hier zeigt sich 50 Jahre vor der Theoretisierung des „Bann-Verhältnisses“ von Seiten Nancys und Agambens eine wesentliche Kritik an dem konstii-

Wie im ersten Kapitel dargelegt und von Kofler (2001, S. 171) mit Osterkamp (1994, S. 112) bereits erkannt wurde, ist das Schweigen, das sich bei Hans Karl abzeichnet, kein Symptom sprachlicher Ohnmacht, sondern „sicherste Verfügung über die Sprache“. Doch die Frage nach dem Grund und Bedeutung der Variationen und Nuancierungen der aphänomenalen Rede bleibt unbeantwortet. Man könnte sich geneigt fühlen, sich hierbei der pragmatischen Linguistik zu bedienen. Doch hier müsste der Fokus darauf liegen, dass trotz der Figuration und Instanzierung einer autoritativen Figur durch diese Variationen, die über die Sprachrelationen und -konstellationen regiert, dass der Exzess des Abgrundes zwischen Regieanweisung und Handlung unüberbrückbar erscheint. Aus einer linguistisch pragmatischer Sicht ließe sich beispielsweise entnehmen, dass die einzigen Figuren, die laut Regieanweisung schweigen sollen, Hans Karl und Helene sind, während bei Neuhoff von „kleine[n] Pause[n]“ die Rede ist, woraufhin sich durchaus auf eine gewisse Unfähigkeit von Seiten Neuhoffs spekulieren ließe, sich aus der Rede zu entziehen bzw. zu schweigen, während die anderen beiden Figuren (i.e. Hans Karl und Helene) durch ihr Schweigen den Redefluss der Konversation modifizieren oder gar arretieren, sodass die anderen Dialogakteure von ihrem Thema bzw. Anliegen desistieren müssen. Beim Schweigen wird der Gedankenstrang des Gegenübers subvertiert und vom diesem aufgegeben. Der Sprecher setzt neu an oder desistiert vom Vorhaben selbst.²⁰¹ Schweigen gilt hier also als ein Disrupti-

tuierten Ausschluss und Einschluss des „Lebens“ bzw. des „Natürlichen“. Hier zeigt sich deshalb auch der Verdacht gegen ein dialektisches Denken, wobei Hofmannsthal einige Zeilen zuvor Folgendes anführt: „Ich liebe es nicht, wenn das Drama sich auf der dialektischen Ebene bewegt. Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste [...]. Die fälschende Gewalt der Rede geht so weit, daß sie den Charakter des Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt. Die Dialektik drängt das Ich aus der Existenz“ (SW. XXXI, S. 226).

²⁰¹ Crescence. Also, damit ich dir's sage: es gibt Leut', die den ungereimten Gedanken aussprechen, wenn die Ehe annulliert werden könnt', du würdest sie heiraten.

Hans Karl (schweigt).

Crescence. Ich sag' ja nicht, daß es seriöse Leut' sind, die diesen bei den Haaren herbeigezogenen Unsinn zusammenreden.

Hans Karl (schweigt).

Crescence. Hast du sie schon besucht, seit du aus dem Feld zurück bist?

Hans Karl. Nein, ich sollte natürlich. (SW. XII, S. 19)

onsmechanismus, der zur Digression führt, aber zugleich die Wendung oder die aphänomenale Zäsur des Telos der Rede exponiert.²⁰²

Doch letztendlich bleibt es indezidibel, auf der Metaebene bzw. auf der Ebene der Regieanweisung den Sinn ihres Imperativs kohärent zu artikulieren. Vielmehr artikuliert sich durch den Exzess der aphänomenalen Rede, d.h. durch Pausen, Synkopen, Rede- bzw. Gedankensprünge und eben durchs Schweigen der uneinholbare Exzess des Sinns.

5.2. Das Anti-Welttheater: Schluss mit dem Soteriologischen!

Neugebauer. Ich werde natürlich allen nach dieser Seite hin eingegangenen Verpflichtungen nachkommen und diese Last schon in die junge Ehe mitbringen. Allerdings keine Kleinigkeit.

Hans Karl (schweigt).

Neugebauer. Vielleicht ermessen Euer Erlaucht doch nicht zur Genüge, mit welchem bitteren, sittlichen Ernst das Leben in unsern glanzlosen Sphären behaftet ist, und wie es sich hier nur darum handeln kann, für schwere Aufgaben noch schwerere einzutauschen. (SW. XII, S. 29)

Stani. Und wie du in der einen nächtlichen Konversation die Kraft gehabt hast, ihr den Feri Uhlfeldt vollkommen auszureden.

Hans Karl (raucht und schweigt).

Stani. Das bewundere ich ja so an dir: du redest wenig, bist so zerstreut und wirkst so stark. Deswegen find ich auch ganz natürlich, worüber sich so viele Leut den Mund zerreißen: daß du im Herrenhaus seit anderthalb Jahren deinen Sitz eingenommen hast, aber nie das Wort ergreifst. Vollkommen in der Ordnung ist das für einen Herrn wie du bist! Ein solcher Herr spricht eben durch seine Person! [...] (SW. XII, S. 33f.)

²⁰² Nur einmal taucht das Wort „stumm“ in der Regie auf, und dieses bezieht sich auf Antoinette, die von der Regieanweisung folgendes besagt: „(nach einem kurzen Stummsein, Sichducken, rasch auf ihn zu, ganz dicht an ihn)“. Die Antithese, die an einer anderen Stelle bezüglich des Schweigens in Gegenüberstellung zum Stummsein formuliert wurde, wird an dieser Stelle insofern verdeutlicht, als Antoinettes Unfähigkeit zu schweigen mit dem Bild korreliert, das Hans Karl von ihr als eine „naive“ oder hilflose Person hat, da ihr nicht die Qualität „schweigend“, sondern „stumm“ gegeben wird. Darin wird das Bild des Paradieses bzw. des In-fanten (des Sprechens nicht Mächtigen) oder des ‚Dummen‘ [mit einer Etymologie, die sich auf „stumm“ zurückverfolgen lässt] evoziert. „Ja, es ist ein charmantes, liebes Gesicht, aber es steht immer ein und derselbe stumme Vorwurf in ihm eingegraben: Warum habt's ihr mich alle dem fürchterlichen Zufall überlassen? Und das gibt ihrer kleinen Maske etwas so Hilfloses, Ver zweifeltes, daß man Angst um sie haben könnte“ (SW. XII, S. 100).

Stanis Hommage an seine eigene Entschlussfähigkeit oder Neugebauers Selbstbeweihräucherung hinsichtlich seiner Entscheidungskraft stehen in diametraler Opposition zu Hans Karls Asthenie, was im Stück von Crescence leicht despektierlich als Hypochondrie charakterisiert wird.

Crescence. Eine Soiree wird nicht attraktiver, wenn man über sie nachdenkt, mein Lieber. Und dann hab' ich geglaubt, du hast dir draußen das viele Nachdenken ein bißl abgewöhnt. (Setzt sich zu ihm, der beim Schreibtisch steht.) Sei er gut, Kari, hab' er das nicht mehr, dieses Unleidliche, Sprunghafte, Entschlußlose, daß man sich hat aufs Messer streiten müssen mit seinen Freunden, weil der eine ihn einen Hypochonder nennt, der andere einen Spielverderber, der dritte einen Menschen, auf den man sich nicht verlassen kann. — Du bist in einer so ausgezeichneten Verfassung zurückgekommen, jetzt bist du wieder so, wie du mit zweiundzwanzig Jahren warst, wo ich beinah' verliebt war in meinen Bruder.

Hans Karl. Meine gute Crescence, machst du mir Komplimente?

Crescence. Aber nein, ich sag's, wie's ist: da ist der Stani ein unbestechlicher Richter; er findet dich einfach den ersten Herrn in der großen Welt, bei ihm heißt's jetzt, Onkel Kari hin, Onkel Kari her, man kann ihm kein größeres Kompliment machen, als daß er dir ähnlich sieht, und das tut er ja auch — in den Bewegungen ist er ja dein zweites Selbst — er kennt nichts Eleganteres als die Art, wie du die Menschen behandelst, das große air, die distance, die du allen Leuten gibst — dabei die komplette Gleichmäßigkeit und Bonhomie auch gegen den Niedrigsten — aber er hat natürlich, wie ich auch, deine Schwächen heraus; er adoriert den Entschluß, die Kraft, das Definitive, er haßt den Wiegel-Wagel, darin ist er wie ich! (SW. XII, S. 12)

Dieses Hypochondrische seines Charakters beziehe sich auf das Nachdenken, das sie als Schwäche, von der sie und ihr Sohn verschont geblieben seien, charakterisiert. Hans Karls angeblich nachdenklicher Charakter hat einen großen Hang zur permanenten Nuancierung (vgl. Kreienbrock 2011). Doch diese Nuancierungen stellen nicht die Möglichkeit von Sinn in Frage, wie ein Sprachskeptiker oder Ironiker es tun würde, sondern zögern jede Operation von Sinnstiftung unter Berufung auf unsichtbare Differenzen hinaus, ohne dass die Nuancierungen je zur Geltung kommen. Nuancieren scheint für Hans Karl eine permanente Operation zu sein, und nicht Mittel zum differenzierten Sinn. Die Schwächen oder die Asthenie, die Hans Karl nachgesagt werden, erfahren im Drama eine Aufwertung, die sich weder ex negativo oder ex positivo leicht bezeichnen ließen, da die Nuancierungen eben auf Desartikulation diskursiver Identitätsnormen zielen. Kein Wunder, denn die Nuancierung, sowie das Geschwätz, vertagen das Urteil über ihren eige-

nen Status aufs Unbestimmte. Solange das Urteil bzw. die normative Rede nicht stattfinden, kann auch kein Ausschluss aufgrund einer politischen Imagination oder einer teleologischen Vorstellung des Verlaufs der Geschichte stattfinden. Solange das Gericht hinausgeschoben wird, wird auch die Schuldsprechung und Schicksalserteilung vertagt.

Wie in Kap. 3.2 dargelegt wurde, galt das Oszillieren zwischen Tragödie und Komödie als eines der Kompositionsprobleme des Dramas, und die damit einhergehende Frage nach Hans Karls Motivation zurückzukehren. Helenes Brief an ihren Vater wurde als Beleg dafür herangezogen. Es gibt jedoch stärkere Hinweise, die die Komödie als Gattung zu destabilisieren drohen.

Das von Crescence Hans Karl auferlegte Programm für die Soireé hat eine ähnliche Prämisse wie das ein Jahr später erschienene an Calderóns Drama angelehnte „Salzburger große[] Welttheater“. Auch Hans Karl bekommt eine Rolle aufgetragen, zwar von der Schwester und nicht vom Autor, aber von einer Person, die sich als Regisseurin des Lebens ihres Sohnes und ihres Bruders aufwirft. Würde Hans Karl seine Rolle gut und erfolgreich spielen, stände ihm eine soziale Erlösung aus der Selbstisolation in Aussicht, wenn man, wie Kritiker sich auf Hofmannsthals *Ad me ipsum* berufend angemerkt haben, den „Weg ins Soziale durch das Werk“ in Betracht zieht. Nicht in Betracht gezogen wird das offensichtliche Scheitern des aufgetragenen Programms, nämlich zwei Paare zusammenzubringen (das vikariierend ein Erlösungspotenzial aus der Einsamkeit gehabt hätte). Würden wir aus dem Abendprogramm ein Ziel und eine Bestimmung herauslesen wollen, so müsste Hans Karl als Gescheiterter und Verurteilter aus der aristokratischen Gesellschaft abdanken und sich in seine isolierte *Selbstheit* – wie Rosenzweig das Scheitern des tragischen Helden auffasst – begeben. Doch hier muss der Held entgegen allen Anzeichen und Prämissen keine „Probe“ bestehen, um eine eschatologische Erlösung zu erfahren – denn es exis-

tiert kein soteriologisches Programm mehr²⁰³ – auch wird er durch seine Hybris oder Hamartia weder zum existentiellen noch sozialen Tode verurteilt. Hans Karl liest sein Leben zwar selbst mittels tragischer Elemente und sieht in einer Instanz des Dramas sein Glück als verspielt an, da er „diese Prüfung nicht bestanden“ (SW. XII, S. 103) habe.²⁰⁴

Am Ende des zweiten Aktes in der 14. Szene, in der der oft zitierte Bericht über Hans Karls 30-sekündige Verschüttung während des Krieges vorkommt (vgl. Mülder-Bach 2001), erzählt er Helene von seiner Vision, in der Helene als „fait accompli“ seine Frau gewesen sei, „ganz einfach“ (SW. XII, S. 102). Wenige Zeilen später revidiert er seine Vision. In einer ernüchternden, sich ihm präsentierenden „Ahnung“ während seiner Genesungszeit nach der Verschüttung sei Helene nun die Frau eines Anderen (ebd. S. 103). Doch hier geht es mir um einen entscheidenden Punkt, und zwar um die Lektion, die Hans Karl aus seiner Kriegsverletzung herausliest, und das damit einhergehende Verfehlen seiner Probe sowie das darauffolgende Verscherzen seines Glücks. Hans Karl, der sich für schuldig befindet und sich das Urteil, als „Verdammter“ (i.e. zum ewigen Junggesellentum) herumzuirren, auferlegt, bezahlt zwar nicht mit seinem Leben, doch er soll mit dem selbstverhängten Ausschluss bezahlen. Sein Unglück und Schicksal seien durch die „sehr subtile Lektion, die [ihm] da eine höhere Macht erteilt hat“ (ebd. S. 101), besiegelt.

Das ist in Wahrheit der Augenblick, wo die Tragödie über die Komödie überhandzugewinnen droht, und nicht der erst im nächsten Akt verfasste Brief von Helene, der mit dem Vorzeichen der Selbstmordintention kokettiert. Schuld, Strafe und Sühne rücken am Ende des zweiten Aktes in den Vordergrund. Von hier an wird Hans Karls Intention zur Selbstisolation und Selbstauss-

²⁰³ Das ist im Übrigen der hauptsächliche Grund, warum Hans Karls Rückkehr im Drama unmotiviert erscheint, weil die Logik des Dramas sich vor einer teleologischen, soteriologischen oder eschatologischen Komposition versperrt. Dies wird weiter ausgeführt.

²⁰⁴ Vgl. Kap. 5.1.

schluss deutlich, die vor allem mit dem Motiv der Vorbereitungen zur Abreise aus Wien verknüpft ist und an Ödipus' Selbstausschluss aus Theben (in leicht karikiertes Form) erinnert.

Doch diese Schuld und diese Strafe sowie das Urteil haben im Drama ihre Geltung und Wirksamkeit verloren; und darin besteht die Erfahrung der Komödie *ex negativo*, und zwar in der Kontingenz der präskriptiven Normen und metaphysischen Urteils- und Rechtsvorstellungen. Das Soiréprogramm stellt also wider Erwarten nicht den Rahmen der Handlung dar, wie das Welttheatermotiv es vorgesehen hätte; und Strafe und Sühne verbleiben als poetische Imaginationen einer selbstgerechten ästhetischen Sphäre, die das Leben und die Person nicht mehr zu totalisieren und verrechtlichen vermag (vgl. Paul de Mans (1988, S. 205ff. und *passim*) Kritik an Schillers ästhetischen Vorstellungen des politischen Staates in Juxtaposition zu seiner Interpretation von Kleists *Marionettentheater*). Wer sich gerne vom spekulativen Denken treiben lässt, könnte auch darauf aufmerksam werden, dass die Tragödie im zweiten Akt, i.e. nach Hans Karls Abschied, enden würde, die Komödie, hingegen, fährt mit einem dritten Akt (also nach der ‚Tragödie‘) fort. Der Ausgang der Komödie wird hinausgezögert und hinausgezögert wird das Ende mehrfach.²⁰⁵

²⁰⁵ Sowie eingangs des Kapitels der Anfang des Anfangs stark problematisiert wurde, genauso problematisch ist die Figuration des Endes. Das Drama kokettiert mit der Ankündigung seines Endes sowohl beim Abschied Hans Karls und der damit einhergehenden Drohung, in eine Tragödie, oder zumindest in ein bürgerliches Trauerspiel einzumünden, als auch bei der vermeintlichen Verlobung, sowie kurz bevor der Vorhang fällt, als alle Beteiligten in der letzten Szene (in der Crescence zu Podo Altenwyl eilt, um mit einer ‚konventionsgeladenen‘ Umarmung die Verlobung zu besiegeln) sich vom Exzess der Signifikation überrascht und überrumpelt zeigen (d.h. hier wird zum Ende hin das *Ende* als Dissonanz zwischen Form und Inhalt, d.h. das Ende als abgründig exponiert). Viele Kritiker haben auf das Kuriosum hingewiesen, Krabiel (1995, S. 323f.) gab der permanenten Hinauszögerung bzw. Parekbase des Endes ihren eigentlichen technischen Namen: „retardierende Momente“ als komische Bestandteile der Komödie. Mit seiner leicht metaphysischen Diskursivierung des Dramas bin ich trotz seiner scharfsinnigen Beobachtungen allerdings nicht einverstanden. Wolls (2019, S. 32) Bemerkung, dass das Drama in der Abschiedsszene zwischen Tragödie und Komödie oszilliert, trifft hingegen meines Erachtens den Nagel auf den Kopf. Das Kokettieren mit einem Ende und mit dessen Aufschub erfährt hier eine weitere poetologische Tiefe, wenn man bedenkt, dass das Lustspiel eine ausgestorbene aristokratische Ordnung bespiegelt und bespielt, die als Untote west, als ein Ende, das kein Ende findet.

In teichoskopischer Form erfahren wir von der Intention Hans Karls, der sich gegenüber Cre-scence erklärt, abzureisen. Als Hans Karl im Begriff war, abzureisen, befand er sich in der Zäsur zwischen den – wie Pourciau (2016, S. 481) es ausdrückt – „overdeterminedly-appointed cross-roads of Lords’ Alley and Liberation Place“. „[A]nstatt wie meine Absicht war, über die Freyung abzubiegen — bin ich die Herrengasse heruntergegangen und wieder hier hereingetreten“ (SW. XII, S. 140), so berichtet Hans Karl die Vorkommnisse, die sich außerhalb der ästhetischen Dimension hinter der Bühne abspielten, wodurch eine weitere Undarstellbarkeit der Kontingenz und der Motivation figuriert wird.

Zwischen der Option der Freyung oder Liberation (euphemistisch für Sühne) und der Herrengasse scheint sich, so meine Lektüre, die Weltsicht der Tragödie und der schuldigen Natur und un-schuldigen Person im Gegensatz zu jener Weltsicht der Komödie, in der die Natur unschuldig und die Person schuldig sei, zu artikulieren, was in Kap 2.3 skizziert wurde. Die Schuld wird als Wagnis der Komödie porträtiert, die zur Verantwortung aufruft, und nicht zum Selbstausschluss: „In tragedy, law expresses the subjection of guilty human nature to destiny, a subjection that the hero cannot, in his moral innocence, overcome“, so Agamben (1999, S. 20f.). Hans Karl kommt zurück, weil er einen „großen Fehler gemacht [hat], einen sehr großen“ (SW. XII, S. 128). Sicherlich geht es hier nicht mehr um ein Nicht-Anders-Handeln-Können, sondern um die Abkehr vom Fatalismus.

Im darauffolgenden Gespräch mit Helene wird die Schuld- und Fehlerfrage verhandelt, wobei Helene mit einer alternativen Lesart seiner Rückkehr kontert: „Ich dank' Ihnen sehr. Und jetzt werd' ich Ihnen sagen, warum Sie wiedergekommen sind“ (ebd. S. 129).

Die Verurteilung wird also durch den Rekurs auf einen Erzählduktus, der sich der Frage des Fehlers und der Verfehlung sowie des Schicksals entledigte, aufs Unbestimmte hinausgeschoben. Die Politik, die wir mit Foucault als das Mittel sahen, mit der sich der Mensch aufs Spiel setzt – bzw. die Sprache, womit laut Agamben sich der Mensch ins Werk bzw. aufs Spiel setzt, wird in Helenes Erzählung bereinigt, deformiert und exkulpiert, doch nicht *gesühnt*, denn die alternative Erzählung behält eine Leichtigkeit, die sich über den Diskurs der ‚Wahrheit‘, des ‚wahren Grundes‘ sowie der ‚wahren Motivation‘ erhebt.²⁰⁶ Trotz ihrer Entschlossenheit ist Helenes Duktus also nicht normativ, sondern bietet eine Fiktionalisierung (bzw. ein alternatives Fiktum ohne Gewähr) Hans Karls Erlebnisses dar, dessen Autorität sie selbst zu belachen scheint:

Sie sind wiedergekommen, weil ... ja! es gibt das! gelobt sei Gott im Himmel! (Sie lacht.) Aber es ist vielleicht schade, daß Sie wiedergekommen sind. Denn hier ist vielleicht nicht der rechte Ort, das zu sagen, was gesagt werden muß — vielleicht hätte das — aber jetzt muß es halt hier gesagt werden. (SW. XII, S. 129f.)

Helene kündigt den Grund an, der aber diskursiv und prosodisch (durch ihr Lachen) unterbrochen wird. Der Grund ist kein Grund, und anstelle dessen wird gesagt, was gesagt werden muss. Einmal wieder wird Konversation betrieben, doch dieses Mal nicht normativ, nicht ausschließlich in einer ironischen Modalität des „Als-ob“, sondern die zu vereinen sucht, ohne die Vereinigung unter dem Licht *eines höheren Sollens* anzusehen.

²⁰⁶ Woll (2019, S. 32), sich auf die unveröffentlichte Magisterarbeit von Alexandra Tischel beziehend, schreibt: „Was Hans Karl dazu bringt, zur Soiree zurückzukehren, bleibt offen, und zum besseren Verständnis bleiben nur die vagen Worte Helenes in der Szene III.8, die freilich eher beschwörenden als erklärenden Charakter haben.“ Und einen beschwörenden Charakter haben sie tatsächlich in dem Sinne, dass es Helene nicht um ein Wahrsprechen zu gehen scheint, d.h. um eine Form von Parrhesie im Namen einer höheren Wahrheit, sondern um einen Schwur im Namen einer transhistorischen Idee, die beide miteinander verbindet, sofern sie sich dieser Idee verbürgen. Diese These wird zudem erhärtet, wenn man sich Hofmannsthals Annotation und Unterstreichung in seiner Ausgabe *Das Tagebuch des Verführers* in Bezug auf Helene anschaut: „Als ob in diesem Stadium die Geschichte qualitativ so bedeutungsvoll wird, und sich trotz der historischen Wirklichkeit in solchem Grade der Idee nähert, dass dabei alle Zeitbestimmungen gleichgültig werden.“ (SW. XL, S. 402). Auch in diesem Zitat wird von einer Idee gesprochen, die sich über die „Zeitbestimmungen“ erhebt, und sich der bedeutungsvollen Idee bedient, als Leitfaden der Ereignisse.

Deformativ wirkt auch die Sprache, in der die vermeintliche Verlobung stattfindet. Trotz Renners (2000, S. 185f.) sehr kurzen, aber plausiblen Beobachtung über die Performativität des Deiktischen, wie das *Sie* beiläufig zu einem *Du* übergeht, und die Sprachform die Aufgabe übernehme, die in die Verlobung einmündende Semantik zu performieren: „Nicht die Bedeutung der Wörter transportierte hier die Botschaft, sondern die Konstruktion des Satzes, seine rhetorisch-grammatikalische Gestalt. Sie erweist sich als Vermittlerin eines Wissens, das das Bewußtsein der sprechenden Figuren noch nicht erreicht hat. Das Sprechen verbirgt (semantisch) und enthüllt (formal) zugleich.“²⁰⁷ Eine symbolisch aufgeladene Performativität sieht auch Pourciau in Helenes „Ich will“ (SW XII, S. 131) als „that most purposive and future-oriented of speech acts“ (Pourciau 2016, S. 468).

Doch – und dies ist nicht Unwichtig für die Interpretation als Performativität – dieses „Ich will“ wird wieder *unterbrochen*, kann nicht zu Ende ausgeführt werden; *seine performative Funktion wird ohne dessen Diktum* schlicht aufgehoben. Die einzige Instanz in dem Drama also, in der die Sprache illokutionär transformativ als Sprechakt eintreten kann, wird ebenfalls *arretiert*. Selbst diese hochstilisierte Sprache kann nicht als regulierende Instanz der Vereinigung zwischen zwei Verliebten fungieren. Sowohl die Deiktika als auch die arretierte Performativität der Sprache

²⁰⁷ Man könnte einwenden, dass Renner nicht die Szene, in der Helene von Sie zum Du übergeht, meine. Renners Überlegungen sind m.E. nicht minder richtig in (dann wohl unzulässigem) Bezug auf die folgende Szene (SW. XII, S.131):

Hans Karl. Sie wären mir, Helen — ? [...]

Helene. Ja, ohne an irgend etwas sonst zu denken. Ich geh' dir nach — Ich will, daß du mich —

Hans Karl (mit unsicherer Stimme). Sie, du, du willst? (Für sich.) [...]

Helene. Sie hören mich ganz gut. Und da sind auch Tränen — aber die helfen mir sogar eher, um das zu sagen —

Hans Karl. Du — Sie haben etwas gesagt?

Helene. Dein Wille, dein Selbst; versteh' mich. Er hat dich umgedreht, wie du allein warst, und dich zu mir zurückgeführt. Und jetzt —

Hans Karl. Jetzt?

Helene. Jetzt weiß ich zwar nicht, ob du jemand wahrhaft liebhaben kannst — aber ich bin in dich verliebt, und ich will — aber das ist doch eine Enormität, daß Sie mich das sagen lassen!

entziehen sich der semantischen Ebene. In dieser ungeheuerlichen Konsequenz, in der eine Verlobung stattfindet, als ob sie nicht stattfinden würde, und die von keiner Kraft (*kraft* wessen, oder was?) gewährleistet werden kann, zeichnet sich die Aversion gegenüber dem totalisierenden Wort ab, gegenüber der Instanz, die *kraft* ihres Amtes, der Ordnung oder des Sollens für die Verlobung bürgen sollte. Hier zeichnet sich eine Erfahrung der Sprache ab, die sich ihrer schicksalsdiktierenden Macht und Gewalt enthoben sieht; die den performativen Redeakt *als gesetzbindende Instanz*, die Strafe oder Flüche verhängt, arretiert. In dem diskursiven Wechsel vom „Sie“ zum „Du“, und in dem Versprechen ohne Versprechen wird ein Schweigen, eine Zäsur also figuriert, die nicht Rekurs auf eine höhere Instanz nimmt, weder auf eine voran- noch nachgehende Zeit, weder auf die Mythisierung der Vergangenheit und der Tradition als obwaltende Macht, die das Performative intelligibel macht, noch auf eine eschatologische Zeit, die ein Versprechen in Sinn und Fülle einlöst.

Noch klarer kann das Projekt zu einer Deformation der Sprache nicht ausfallen: eine Sprache, die wie *Furlanis* Akt mit dem Vermögen zum Sprechen spielt, als ob sie nicht sprechen würde, als ob sie nichts versprechen würde; eine Sprache, die wie Emrich – trotz aller politischen Vorbehalte, die man gegen ihn haben kann oder gar muss – schon erkannt aber leider nicht ausgeführt hatte, das „Quodlibet“ bzw. „Sosein“ (Emrich 1968, S. 438f.) des Menschen nicht bindet... darauffolgend eine Verlobung jenseits religiöser, ritueller oder rechtlicher Statute. Die soteriologische bzw. verdammende Agenda, die die Sprache und die Verlobung mit sich bringen würden, wird, um mit Walter Benjamin zu sprechen, bestreikt.

Das formale Ende des Dramas ist deshalb eine Farce, nämlich ein Simulakrum dessen, was schon einige Szenen vorher geschah: die *als-ob* eschatologische Vereinigung, die traditionsgemäß das

Ende signalisierte, bleibt ohne Geltung und Wirkung, *denn die Missverständnisse und komischen Situationen konnten sich nicht dort vor der Pseudoverlobung ‚entladen‘, sondern sie persistieren weiterhin nach der besagten Szene*. Das Ende als Versprechen der letztendlichen synthetisierten Artikulation vom Sinn würde Hoffnung auf Erlösung bedeuten. Doch hier scheitert das Ende und die Tradition, dieses Bild der ‚*heiligen*‘ Univozität zu vermitteln. Vor allem wenn man in Bezug auf die Tradition das letzte Bild anvisiert, in dem Stani in seiner selbstsicheren Souveränität die Dinge bei den Namen zu nennen, der Mutter erklärt, dass eine Verlobung stattgefunden habe, und was nun die Tradition erfordere, um das *signifikante Signifikat* zu besiegeln:

Crescence. Also, das ist mir ganz egal, ich muß jemanden umarmen! Es ist doch heute zuviel vorgegangen, als daß eine Person mit Herz wie ich so mir nix dir nix nach Haus fahren und ins Bett gehen könnt'!

Stani (tritt einen Schritt zurück). Bitte, Mamu! nach meiner Idee gibt es zwei Kategorien von Demonstrationen. Die eine gehört ins strikteste Privatleben: dazu rechne ich alle Akte von Zärtlichkeit zwischen Blutsverwandten. Die andere hat sozusagen eine praktische und soziale Bedeutung: sie ist der pantomimische Ausdruck für eine außergewöhnliche, gewissermaßen familiengeschichtliche Situation.

Crescence. Ja, in der sind wir doch!

Altenwyl (mit einigen Gästen ist oben herausgetreten und ist im Begriffe, die Stiege herunterzukommen).

Stani. Und für diese gibt es seit tausend Jahren gewisse richtige und akzeptierte Formen. Was wir heute hier erlebt haben, war tant bien que mal, wenn man's Kind beim Namen nennt, eine Verlobung. Eine Verlobung kulminiert in der Umarmung des verlobten Paares. — In unserm Fall ist das verlobte Paar zu bizarr, um sich an diese Formen zu halten. Mamu, sie ist die nächste Verwandte vom Onkel Kari, dort steht der Poldo Altenwyl, der Vater der Braut. Geh sie sans mot dire auf ihn zu und umarm' sie ihn, und das Ganze wird sein richtiges, offizielles Gesicht bekommen.

Altenwyl ist mit einigen Gästen die Stiege heruntergekommen.

Crescence eilt auf Altenwyl zu und umarmt ihn. Die Gäste stehen überrascht.

Vorhang. (SW. XII, S. 143f.)

Doch auch diese ritualisierte Form der Tradition bringt weder mit der Pantomime noch mit den Gebärden die Absolution,²⁰⁸ die das Wort auch nicht zu geben vermochte – die Absolution vor dem Exzess der Denotation, der nicht einmal in einer letzten „Umarmung“ in den Bann der sicheren und eindeutigen Tradition eingliedert werden konnte. Das Ende würde den letzten Exzess zwischen Form und Inhalt figurieren, wenn es sich nicht doch als ein Schein-Ende demaskieren ließe. In der Unwirksamkeit der Geste wird die Unmöglichkeit des Anfangs iteriert, aber auch das Ausstellen der Signifikations-Maschinerie in ihrem nackten und unbeholfenen Gerüst verkündigt, bloß dass das Ende schon immer da war und der Vorhang nur die Kontingenz des formalen Endes figuriert, weiter nichts.²⁰⁹

5.3. Der Traum von Versöhnung erzeugt Ungeheuer

Zum Ende hin wird das Ende der Komödie selbst thematisiert sowie die vermeintliche Transformation Hans Karls durch die Verlobung mit Helene, welche zumindest von den meisten Kritikern als solche gelesen wurde. Andere darauf aufbauend sahen den Helden von seiner Sprachkrise als geheilt an, denselben Helden, der bis zum Schluss, sogar nach der sog. Verlobung seine Intention beteuerte, sich der Rede „über Völkerversöhnung und über das Zusammenleben der Nationen“ (SW. XII, S. 142.), zu der ihn Altenwyl in die Pflicht zu ziehen versucht, mit allen Mitteln zu entziehen: „Aber lieber leg' ich doch die erbliche Mitgliedschaft nieder und verkriech' mich zeitlebens in eine Uhuhtütten [sic!]. Ich sollte einen Schwall von Worten in den Mund neh-

²⁰⁸ Die Kritiker, von denen Osterkamp (1994) nur ein Beispiel ist, die behaupteten, die Gebärde und die Pantomime sei Hofmannsthals Lösung aus der Sprachkrise, haben diese letzte Szene offenbar nicht in der letzten Konsequenz gedacht, in dem kärglichen Scheitern, Intention und Denotat ein für alle Male einzugrenzen bzw. zu stabilisieren.

²⁰⁹ Die Karikierung von Stani als Richter über die vorangegangenen Ereignisse persifliert den Wunsch nach einem Urteil am Ende der Handlung. Dieser Wunsch wird mit intradiegetischer Unverständlichkeit und denotativem Exzess bestraft.

men, von denen mir jedes einzelne geradezu indezent erscheint!“ (SW. XII, S. 142). Die Transformationsthese bleibt in dieser Hinsicht unzulänglich, und damit rückt die Gegenthese der Misanthropie – zuerst von Cohn (1968) und als dann von Wucherpfeffig (1969) vertreten – in ein plausibleres Licht. Cohns These ist tatsächlich viel nuancierter als bisher skizziert und der Vorwurf ist in Wirklichkeit eine Aufwertung der Bezeichnung Misanthrop in Gegenüberstellung zu „all men who indulge in public rhetoric“, die „shameless and *indezent* (sic!)“ genannt werden, „and are accused of blindness (Verblendung) and raving narcissism (rasende Verliebtheit in sich selbst)“ (Cohn 1968, S. 298).

So plausibel wie die Skepsis gegenüber der politischen Rede von Cohn nahegelegt wird, so inkonsequent erscheint mir allerdings ihre Erklärung von Hans Karls Misanthropie:

In view of the final scenes of *Der Schwierige* it would thus be entirely mistaken to speak, as some critics have done^[210], of Hans Karls return to or reconciliation with society. In the contrary, it would be more accurate to say that Hans Karl becomes a real, that is an outspoken, misanthrope only at the end of the play. For it is only after he has experienced the possibility of true communion with another human being that he can pass from mystic isolation to misanthropic communication. Misanthropy, in the context of this play, is a favorable turn of events.

Meine Hauptkritik bezieht sich auf die „wahre Kommunion“, die Cohn nicht weiterbeschreibt. Basierend auf ihren Darlegungen scheint es sich um eine Vereinigung zu handeln, die ihn aus der Isolation in ein kommunikatives Verhältnis rettet, das jedoch eine andere Isolation mit sich bringen müsste. Was misanthropische Kommunikation sei, lässt Cohn zudem weitgehend ungeklärt, und selbst, wenn dieser Begriff mir fruchtbar erscheint, kann ich ihr nicht folgen, da ich nicht wüsste, wohin...

Wer auf die kompositionelle Reihenfolge des Dramas Wert legt, wird merken, dass die über verschiedene Szenen zerstreute Erwähnung darüber, dass Hans Karl Altenwyl meidet, erst nach der

²¹⁰ Hier können derer viele genannt werden. Sie nennt namentlich Mennemeyer (1962) und Staiger (1968).

Verlobungsszene in vollem Umfang aufgeklärt wird, nämlich warum Hans Karl nicht von Altenwyl alleine angesprochen werden möchte. Die Logik der Komposition entschleiern den Grund für Hans Karls Meidungsunternehmungen trotz der logik-kritischen Struktur erst am Ende nach der Verlobung, und zwar nicht nur um den soteriologischen Aspekt der Verlobung zu unterminieren, sondern auch, weil erst hier die Misanthropie bzw. die anhaltende Skepsis gegenüber der politischen Rede verständlich werden kann, ja jegliche potenzielle eschatologische Bewegung des Dramas überwunden und überlebt wurde. Die Agenda des Dramas endet mit der Verlobung und doch geht das Drama weiter!

In Cohns Übersetzung des Wortes Versöhnung als Rekonkiliation scheint sie folgerichtig das Motiv der Rehabilitierung von (alter) Ordnung und Norm hervorzuheben – eine historische Unmöglichkeit. Weiß der Zuschauer doch um den Fall des Habsburger Reiches und darum, wie die Nationen sich redefinierten. Der imperativische Impetus, mit dem die Bitte um eine politische Rede an Hans Karl herangetragen sein sollte, devalorisiert die Rede, denn da sie gehalten werden müsste, korrespondiert sie eher mit dem Befehl zur Rede als mit dem Bedürfnis um Verständnis und Kommunikation. Die konservative und geschwätzig Programmatik, die sich zwischen einem Appell auf Restauration des Alten und Nostalgie fürs Hingeschiedene einordnen lässt, lässt eine Skepsis gegenüber Altenwyls Verständnis von Versöhnung und Nation aufkommen.

Insofern bekommt das Thema der zu haltenden Rede den üblen Beigeschmack der Exkulpation, mittels der ‚Vorstellung einer erlösenden Sprache‘, die, wie wir wissen, in der Soirée zum Richten, Verurteilen, Exkludieren und Verstummen verwendet wird.²¹¹ In dieser Hinsicht könnte Altenwyl als Repräsentant der misanthropischen Kommunikation gelten, insofern eine Ordnung,

²¹¹ Man erinnere sich an die tragische Ironie Altenwyls, der nicht versteht, dass seine Konversationsansprüche, die von ihm nicht hätten erfüllt werden können, ihn selbst richten und aus der anvisierten Sprachordnung ausschließen.

die sprachlich Zulässiges vom Unzulässigen apodiktisch trennt bzw. im Namen des Phantoms der alten Zeit einen Typus Menschen, einen Typus Tätig- bzw. Passiv-Sein, einen Typus Denken und Sprache als nicht-menschlich verbannt. Kurzum, ein politisch verordnetes Geschwätz zum Erhalt der eigenen Interessen. Dagegen sieht Kreienbrock (2011, S. 147) Hans Karl als Repräsentant des nuancierten Redens an – ein Reden, das sich im „Abweichen bzw. dem Zurückhalten des Versprechens, in der prinzipiell notwendigen, endlosen Verzögerung seiner Einlösung“ sich der selbstgesetzgebenden Norm entzieht, wie er mit Adorno feststellt, „als den Ort einer ‚uneigentlich unmöglichen Versöhnung zwischen dem unbestätigten Anspruch der Konvention und ungebärdigen des Individuums‘“. Mit anderen Worten bedeutete Versöhnung nämlich die der Kontinuität bzw. Synchronie mit der Diskontinuität trotz der Diskontinuität bzw. Diachronie im Namen des *Fortgesetzt-Werdens*. Deshalb hält Kreienbrock (ebd. S. 147) den Ort der Versöhnung für einen „Nicht-Ort“ oder „Utopie“, die ohne die Dimension des Imperativs, ohne eine Synthese zwischen Regieanweisung und Handlung, ohne die kausale Vermittlung der Vergangenheit und ohne die Möglichkeit der Schuldsprechung sowie ohne die eschatologische Vorsehung aus der Zukunft noch eine tragische Schuld, für die zu büßen ist, als Leerstelle unbesetzt bleiben muss.

Mit dem Gedanken über den Nicht-Ort, in dem jeder Exzess nicht mehr zu sistieren ist, kann man sich an eine „lectio difficilior“ Cohns Begriff der Misanthropie, die sie vielleicht gemeint haben könnte, heranwagen, und der sich für Hans Karl sehr gut eignen würde. Wenn sich die andere Seite des Geschwätzes und der Passivität, sofern nicht verordnet, darin zeigt, dass die Grenze zwischen Menschen und Nicht-Menschen bzw. dem Menschlichen und Nicht-Menschlichen wieder als indezidibel verwischt wird, und dass die „anthropogenetische Maschine“, wie Agamben es formuliert, in Schach gehalten wird, jegliche apodiktische Neusetzung und

Gründung derart verhindernd, dass die Ironie als die Negation der Setzung selbst unwirksam ist, aber die „Überlegenheit der positiven Potenz über den Akt behauptet“, dann könnte man durchaus von „Misanthropie“ sprechen. Dahingehend, dass Hans Karl mit Furlani zu dem Stamm zu gehören scheint, der „mit der Potenz nicht zu spielen“ bzw. nicht zu sprechen „spielt“, d.h. zwischen Potenz und Aktualität aus dem Bann herausbricht und nun seine disruptive Passivität bestätigt, als Entwertung der Ordnung Mensch – Mis-Anthrop – ein Auseinandernehmen definitiven Statutes, welches mit der Verlobung als ob Nicht-Verlobung sein Sich-Aussetzen ansetzte.

6. Schlusswort

Diese Arbeit suchte die traditionelle Interpretation, dass eine Komödie glücklich endet, am Beispiel Hofmannsthals *Der Schwierige* zu hinterfragen. Die Perspektive auf ein Happy-End hin, so wurde argumentiert, impliziert eine historische Kontinuität, die – umständlich oder direkt – zur Vorstellung einer eindimensionalen Totalität führt, in der sich alles letztendlich in totaler *Verständlichkeit* bzw. im univoken Sinn auflöst. Ich stellte dies in Frage und argumentierte, dass dieses Lustspiel mit den Genrekonventionen spielt, sozusagen *eine Meta-Komödie inszeniert, die sich von der „Tradition“ erhebt*. Meinem Argumentationsstrang nach ermangelt dieser Komödie ein Ende, eine Eschatologie bzw. Erlösung und Auflösung und infolgedessen endet sie in einem Abgrund, der jegliche *soteriologische* Agenda auf den Kopf stellt. Dies zwingt uns deshalb, jede dialektische Sichtweise auf die Geschichte in Richtung einer allumfassenden Ganzheit und synchronen Kontinuität aufzugeben. So gesehen arretiert das Lustspiel die Tradition und zwingt uns, jegliches metaphysisches Konstrukt zu verwerfen, in dem irgendeine Gottheit, sei es die eschatologische Heilsgeschichte, die Gesellschaft, der hegelianische Staat, das cartesianische Subjekt usw., für Bedeutung eintreten und diese stabilisieren würde.

Diese Beobachtungen sind zum Teil Konsequenzen der Lektüre der Ironie (Kap 1.3) im Sinne Hofmannsthals, der eine Überwindung der Ironie im Sinne hatte. Dabei argumentierte ich jedoch, dass die von der Ironie zutage geforderte Proliferation von Sinn, was immer die Gefahr mit sich bringt, den Weg der ‚schlechten Unendlichkeit‘ einzuschlagen, am Prozess der Deaktualisierung bzw. Negation Halt macht, bevor die Ironie sich aufs Neue *ad infinitum* reaktualisiert. In seinem Essay *Die Ironie der Dinge* schien Hofmannsthal eine religiöse transzendente Sphäre einzuführen, um das Perpetuum Mobile der Ironie zu arretieren, und zwar indem er eine Passage

von Paulus zweckentfremdete: „Denn der Herr ist der Geist. Wo aber der Geist der Herr ist, da ist die Freiheit“. Dieses literarische Spiel mit Quellen, Tradition, Fiktion, Fiktionalität und Geschichte in seinem Aufsatz deuteten den Weg auf eine Lektüre des Lustspiels hin, die ihr Augenmerk auf scheinbare aporetische Spannungen zwischen der transzendent(al)en und der immanenten Sphäre richtete, d.h. zwischen Leserschaft und Zuschauerschaft, zwischen direkтивem Wort (d.h. Metasprache) und Handlung – eine unauflösbare Spannung, die das scheinbar letzte Refugium der *Verständlichkeit* innerhalb der transzendentalen Sphäre, als Garant des Sinnes, zu destabilisieren droht. Auf der politischen Ebene würde sich diese ausweglose Spannung durchziehen, in denen wiederum *Befehle* nicht ausgeführt werden können, und ein Zeichen des Ungehorsams über den Akteuren oder Figuren schwebt.

Meine Lektüre verfolgte die Momente im Text, in denen jegliche Form von Kontinuität oder Fortschritt – ob traditionell, historisch oder ein Voranschreiten des Sinnes – in Frage gestellt wurde. Dies geschah durch die Unmöglichkeit, das Transzendente über das Immanente zu stellen, das *normative* Wort dem Dramatischen vorzuziehen, die Zuschauerschaft gegenüber der Leserschaft zu bevorzugen oder die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit vorzuziehen. Darauf aufbauend fand ich es angebracht, meine Analyse mit dem Konzept des „Geschwätzes“ oder „Redens im Leerlauf“ fortzusetzen. Dieses *Nicht-Konzept* lässt keinen Sinn, keine Ordnung und keine Definition zu. Es verhindert, dass ein Entscheidungsprozess über Auswege und Bedeutung operativ wird. Ich argumentierte, dass das Konzept des Geschwätzes oder der *leeren* Rede uns ein tieferes Verständnis der ausweglosen und unlösbaren Spannung zwischen normativer und denotativer Sprache, Bühnenanweisungen und Handlung sowie Befehl und Ausführung ermöglicht. Es sei denn, wir sind bereit, das Risiko einzugehen, bewusst apodiktisch oder autoritär zu sein und Sinn in einem Drama zu diktieren, in dem Autorität als historische Kontingenz, die ein

Machtvakuum hinterließ, problematisiert wird. Ich betonte diese Unmöglichkeit, Sinn zu kon- bzw. restituieren, mit dem Begriff „Indezidibilität“²¹². Diese Bereitschaft, den univoken²¹³ Sinn in diesem Drama in Frage zu stellen – eine wahrhaftig mutige Banalität –, verfolgte zum einen eine Politisierung des Dramas, zum anderen war es eine Antwort auf Forschungen, die nicht bereit waren, die im Drama thematisierte Sprachskepsis bis zur letzten Konsequenz zu durchdenken. Sie verfolgten – zumindest die von mir gemeinten – einen gutmütigen hermeneutischen Impetus, der in meinen Augen unzureichend war.

Der Begriff „Indezidibilität“ entfaltet seine volle Bedeutung, wenn das Fehlen einer Legitimität für apodiktische Sprache offensichtlich wird und es an einer Alternative mangelt, um eine Regel oder Ordnung zu etablieren. Dieser Mangel ergibt sich aus dem Fehlen einer autoritären Instanz, die in der Lage wäre, eine Regel oder Norm zu erlassen, zu institutionalisieren und zu sanktionieren. Ich argumentierte, dass, während die apodiktische Sprache in diesem Drama inhärent exkludierend war, der entgegenwirkende Zustand der *Inoperativität* durch *Geschwätz* die Etablierung einer Norm oder Ausschluss verhinderte bzw. arretierte. In einem Lustspiel, das ‚während des‘ oder ‚kurz nach dem‘ Ersten Weltkrieg spielt, einer Zeit bedeutender territorialer, politischer und sozialer Umbrüche, erfährt die Macht, welche Normen, Ordnung und Sanktionen

²¹² Indezidibilität ist sicherlich ein Neologismus, aber keineswegs ein unzulässiger, wenn man bedenkt, dass der Begriff hier als *terminus technicus* dient, der nicht nur den exzessiven Gebrauch von Französismen im Drama emuliert (vgl. Kreienbrock 2011), sondern zugleich die Unentscheidbarkeit, Unentschlossenheit sowie die Unfähigkeit, ein Urteil zu fällen bzw. einen Beschluss zu treffen, andeuten soll. Zudem verdeutlicht der Text, dass eine Vermischung der ‚diszernierenden‘ Entscheidung und des synthetisierten ‚Beschlusses‘ als unzulässige Äquivokation dargestellt wird. Aus dieser Darstellung ziehe ich als Interpret die Kritik am im Werk repräsentierten Faschismus. Denn es gibt eine bemerkenswerte Überschneidung zwischen der formalen Sprache des Rechts und der informellen, auBergerichtlichen Sprache, insbesondere wenn es um das Konzept der Entscheidungsfindung geht (siehe meine Lektüre Neuhoff und Stani in Kapiteln 4. und 5.1). Dieses Zusammentreffen habe ich in meiner Arbeit – über die Einführung des Neologismus hinaus – explizit behandelt. Der mehrdeutige Charakter von „Indezidibilität“, der auf die erwähnte *Äquivokation* hinweist, ruft eine Art Fiktion hervor, die über dem Werk schwebt und dem *Geschwätz* als Konzept den Raum eröffnet.

²¹³ Hier sollte man die wörtliche Bedeutung von „univok“ als *Eine* Stimme nicht außer Acht lassen. Daraus wäre nur konsequent zu schlussfolgern, dass „univok“ als Konzept *eine* Gemeinschaft, *ein* Volk, *eine* Geschichte, die Synthese des Ungleichen anvisiert. Genau diese Aspekte werden in diesem Drama, vor allem durch die Figur des *Baron Neuhoff*, verhandelt.

legitimiert, Veränderungen, wodurch diese legitimierenden Instanzen als historische Kontingenzen ephemeren Charakters offenbart werden. In einem solchen Kontext ist es unmöglich, eine Sprache und Norm zu finden, die ohne Rückgriff auf Gewalt, eine Regel oder einen Grund *ex nihilo* etabliert, was die Überlegenheit über andere behaupten könnte. „Indezidibilität“ repräsentierte somit das Fehlen eines begründenden Grundes zur Dezision und Entschlusses, und das Fehlen einer Regel, um Impasse zu überwinden.

In Kapitel 3, in dem die Szene über *die Konversation über die Konversation* behandelt wurde, erläuterte ich genauer die Form des Geschwätzes, die hier gemeint ist, nämlich die, die die Unmöglichkeit der Kommunikation *ohne Ex/kommunikation* oder – anders ausgedrückt – *ohne Ausschluss* aus der anvisierten Ordnung der Sprache (Logos) und ihrer Mitteilbarkeit vermittelt. Ich definierte Geschwätz mit Fenves (1993) und Blanchot (2011) als die Funktion, die eine Unmöglichkeit darstellt, zwischen *entweder-oder*, *weder-noch* zu entscheiden, die das Urteil nicht aufschiebt, sondern vielmehr aufhält. Wichtiger noch, Geschwätz, als eine Form von Reden und Sinnstiftung *im Leerlauf*, stellte die Unmöglichkeit des *Logos* als metaphysisches Konzept dar, mit dem Geschwätz als *Nicht-Konzept* umzugehen, da letzteres außerhalb von Sprache, Ordnung und Rationalität fällt, aber auch nicht, wie Fenves in seiner Monografie sehr früh problematisiert, außerhalb des *Logos* begriffen werden kann, wenn wir der Definition von Aristoteles vom Menschen als dem, der das *Logos* besitzt, folgen. Dann würde das Geschwätz die Eigenschaft erhalten, das Barbarische oder Tierische, also jene nicht- bzw. unmenschlichen Wesen außerhalb der Sprache, zu repräsentieren.²¹⁴ Diese ausschließende Logik der *Ex-/Kommunikation* könnte verheerende politische Konsequenzen haben, indem sie sowohl buchstäblich als auch metaphorisch

²¹⁴ Geschwätz wäre ein hervorragendes Beispiel für eine Bann-Beziehung wie von Nancy und Agamben in vielen hier bereits zitierten Schriften theoretisiert wurden.

diejenigen zum Schweigen bringt, die als ‚geschwätzig‘ oder als nicht den Normen entsprechende Sprecher betrachtet werden.

Diese Erkenntnisse erlauben es uns, die Dichotomie zwischen stabiler/instabiler Bedeutung und performativer/konstativer Sprache neu zu bewerten. Weder das Konzept der stabilen Tradition noch die anhaltende Zerstörung der Bedeutung sind privilegiert. Die scheinbar unaufhaltsame negative Potenzialität der Ironie ist weder privilegiert noch die naive Idee oder der Mythos der Universalität, des stabilen Seins oder des Subjekts. Geschwätz suspendiert sowohl (negative) Potenzialität als auch Aktualität in einem Zustand der *Inoperativität*. Diese Schlussfolgerungen werden, wie gesagt, durch die Inkongruenz zwischen Bühnenanweisungen und Handlung, die Unterbrechungen des Gesprächs durch Schweigen und die performativen Widersprüche gestützt, die die Bildung einer einheitlichen, i.e. univoken Bedeutung verhindern.

Darüber hinaus werfen diese Einsichten Zweifel auf das Ende der Komödie, wo unklar ist, wie ich mit Simon (2002) behaupte, ob eine Verlobung stattgefunden hat. Es gibt keine autoritative Figur, die die Verlobung als offiziell vollzogen bestätigen könnte, sodass sie als eine Handlung der *Verlobung ohne Verlobung* bleibt, ähnlich der Logik des Geschwätzes („idle talk“). In der Schlusszene sehe ich daher den Versuch, eine Verlobung, die angeblich „tant bien que mal“ (SW. XII, S. 144) zustande gekommen ist, in eine stabilisierende traditionelle Struktur zu bringen, die versucht, der Verlobung Legitimität durch den Ausdruck von *Zuneigung* zu verleihen, indem sie die „Umarmung“ als vermeintlich stabiles und stabilisierendes *Signifikat* instrumentalisiert, das die Verwandlung zweier Familien in eine einleitet. Aber genauso wie die verbale Sprache in diesem Stück in Frage und auf die Probe gestellt wird, so scheitern auch die Gesten und die Pantomimen als Mittel zur Stabilisierung von Bedeutung und Einbettung in eine ‚tau-

sendjährige Tradition‘. Genau wie die Verlobung scheitert, innerhalb eines Übergangsritus eingebettet zu werden, so scheitert auch die Komödie beim Versuch eines univoken Endes zu erzielen. Stattdessen endet sie im Chaos, ohne eine dialektische Auflösung, effektiv endend ohne einen formellen Abschluss – ein Ende ohne Ende oder um es auf Englisch zu formulieren, was eine weitere Pointierung eröffnet: ‚an end without ends‘.

Dieses Stück scheint sich um eine Ängstlichkeit vor einem vereinigenden Jubeln zu drehen, das nicht nur auf der diskutierten strukturellen Ebene evident ist, sondern auch, wenn Hans Karl seinen zukünftigen Schwiegervater, *Podo Altenwyl*, meidet. Wir erfahren, dass Altenwyl Hans Karl dazu drängt, eine Rede im Herrenhaus über „Völkerversöhnung und über das Zusammenleben der Nationen“ zu halten. Auch nach dieser vermeintlichen Verlobung bleibt Hans Karls Haltung zur Sprache und zum Aristokratischen Rat (i.e. *Herrenhaus*) unverwandelt, unverändert, und stellt somit die Vorstellung in Frage, dass *die Komödie einer transformatorischen oder soteriologischen Logik folgt, die mit dem „Happy-End“ signifiziert wird*. Hier gibt es also kein Jauchzen über die vermeintliche Sicherheit, Geborgenheit und Stabilität einer politischen und sprachlichen Ordnung, die mit dem Versprechen auf Vereinigung, Versöhnung und Zusammenleben sonst einhergeht. Im Gegenteil, es bestätigt die Unmöglichkeit einer Vereinigung ohne Ausschluss, ohne Leid (Kap. 5.3). Hans Karl verwendet sogar das Wort „heillos“, das uns an die messianische eschatologische Heilsgeschichte erinnert, aber in diesem Zusammenhang wird es verwendet, um die Vereinigung als „Kon/fusion“, als unauflösliche und unerlösbare Verwicklung, auszudrücken. Ich halte es für angebracht, folgende Passage ein letztes Mal zu zitieren:

Ich soll aufstehen und eine Rede halten, über Völkerversöhnung und über das Zusammenleben der Nationen — ich, ein Mensch, der durchdrungen ist von einer Sache auf der Welt: daß es unmöglich ist, den Mund aufzumachen, ohne die heillosesten Konfusionen anzurichten! (SW. XII, S. 142)

Während im ersten Kapitel die Unmöglichkeit des Anfangs und des Grundes diskutiert wurde und dabei auf die Allegorien *des Scheiterns* (obiectivus) und auf das Scheitern *der Allegorien* (subiectivus) hingewiesen wurde – wo fast jeder Charakter erfolglos versucht, eine Allegorie seiner eigenen Wahrnehmungs- und Sinnesbildung zu erschaffen – wies ich das Pendant dazu, d.h. auf das Fehlen eines formalen Endes. Dies steht in Übereinstimmung mit dem, was über die Commedia dell'arte diskutiert wurde, insbesondere bezüglich ihrer Ausrichtung auf Kontingenz, Improvisation und des Mangels an einer klar definierten Handlung oder einer linearen Erzählung. Das Kapitel über die Commedia (2.1) und Ironie (2.2) diente daher dazu, das Problem der Bedeutung und Kontinuität und des Überschusses an Bezeichnung, der nicht eingedämmt werden kann, zu erhellen. Während das Kapitel über den Clown *Furlani* (2.3) es mir erlaubte, auf eine Poetik hinzuweisen, die *Scheitern* und *Schwäche* zu einer Form der De-Aktualisierung und Entpotenzialisierung erhebt, zielte ich mit dem Kapitel über die Struktur (3.2) und das Geschwätz (3.3) darauf ab, die Idee der Indezidibilität auf den Weg zu einer univoken Bedeutung hin zu entwickeln, indem ich die verschiedenen performativen Widersprüche, Aporien, Inkongruenzen und In-Kommunikabilität zwischen dem theozentrischen Bereich und dem dramatischen Bereich zeigte. Im 4. Kapitel, „Der Verlust der Ebene des Imperativs“, habe ich die Idee des Faschismus und den Verlust der normativen Dimension, die in der Figur des Barons Neuhoff und seinem Willen zur Eroberung, Unterwerfung, Aneignung und Totalisierung dargestellt wird, untersucht. Die im Werk prägnante Aussage „Du sollst wollen“ erlaubte mir, den Kampf um die Normalisierung und Regulierung des Willens zusammenzufassen – wohlgermerkt einen Willen, der in seiner nicht begründbaren Voraussetzung eines Sollens verankert ist; beides, d.h. *Sollen* und *Wollen* versuchten, sich gegenseitig zu legitimieren und jegliche Andersheit, auf die sie stoßen könnten, zu zerstören.

Schließlich habe ich im letzten Kapitel eine Theorie von tragischer Schuld und komischer Unschuld aus mehreren Gründen unter die Lupe genommen. In dem Drama hält Hans Karl nämlich daran fest, dass er durch seine Lebensentscheidungen seine Chance, mit Helene glücklich zu sein, verpasst hatte. Er verdammt sich selbst zur Einsamkeit, das heißt, zum ewigen Status des Junggesellen. In dieser Phase scheint die Sprache des Stückes tragische Züge anzunehmen. Wäre das Drama in eine Tragödie gemündet, hätte der *Überschuss an Sinn* durch die Verhängung oder Selbstverhängung einer Strafe ein Ende gefunden. Hans Karl, der sich fast selbst verurteilt hat, stand kurz davor, sich aus der Gemeinschaft zu verbannen – ähnlich wie Ödipus – indem er plante, aus Wien zu fliehen.

In dieser Erzählung hätte es auch einen soteriologischen Weg zur Erlösung geben können, hätte Helene oder ein Deus ex Machina ihn gerettet. Allerdings – und das ist der Punkt, den ich nicht genug unterstreichen kann – wechselt die Sprache der Konversation, vor allem Helenes Duktus, von einer eschatologisch-kausalen Perspektive der Bestrafung hin zu einer anderen nicht-synchronen Erzählweise, die keinen „Schuldzusammenhang“ oder eine kausale Beziehung von Schuld zu etablieren versucht. Ich argumentierte, dass die präskriptiven Normen, die metaphysische Formen von Urteil und Moral voraussetzen, auch hier entlarvt bzw. zumindest in Frage gestellt werden. Hans Karl, der ‚absichtslose‘ Unentschlossene, hatte offensichtlich den Wunsch, seine Natur, sein Leben zu bestrafen, doch der Versuch einer Biopolitisierung seiner Zukunft kommt abrupt zum Stillstand. Dies ist der Moment, in dem die Definition des Menschen als *Anthropos* von metaphysischen Zwängen befreit wird, was ich versucht habe, durch meine etwas spielerische Lesart des Wortes "Mis/anthrop" gepaart mit dem vorgestellten Konzept von Geschwätz als eine versprechende Befreiung von definitorischen Schranken zu evozieren. Sobald die Frage nach Bestrafung und Verurteilung arretiert wird, muss auch die soteriologische Dimen-

sion zum Stillstand kommen. Denn es gibt nichts zu bestrafen und nichts zu retten vor einem metaphysischen Richter oder einer metaphysischen Institution. Es sind lediglich zwei Erwachsene vorhanden, die bereits von jeglichen externen Vorschriften und Regulierungen befreit sind und die sich entscheiden, ihr Leben miteinander zu teilen. In diesem Sinne ist die Komödie, die hier aufgeführt wird, eine andere Form der vereinigenden Freude, da sie nicht den Status quo wiederherstellt und auch keine neue alte Modalität von Harmonie oder Gemeinschaft restituiert. Im Gegenteil, sie bekräftigt die Entmachtung von Norm und Regulierung, während sie zwei Leben von jeglichen moralischen, politischen oder sozialen Zwängen befreit. Diese beiden Leben können sich nun an den *Nuancen* erfreuen, welche Identifikation, Inkorporation, Totalisierung und ja, sogar Vereinigung verhindern.

Hofmannsthal wird einerseits im Lichte der Moderne durch seinen Brief an Lord Chandos interpretiert, andererseits aber auch als konservativer Schriftsteller gesehen. Trotz gewisser Fortschritte in der Hofmannsthal-Forschung bestehen immer noch einige Vorurteile. Beispielsweise wurde seine Rezeption von Calderons „Welttheater“ noch nicht als Dokument der Moderne analysiert, das ebenso beeindruckend ist wie der Brief an Lord Chandos. Ich behaupte, dass die angemessene Lesart von seinen Spätwerken eine sein sollte, die sich darauf konzentriert, wie der Autor versucht, Tradition und Mythos zu revidieren oder rückgängig zu machen, anstatt eine Fortsetzung zu erzwingen. Meine Interpretation sollte dazu beitragen, seine politischen Ansichten in ein anderes Licht rücken zu lassen, welche oft noch als zum Habsburger Mythos gehörend angesehen werden, anstatt ihn als Schriftsteller zu sehen, der – um es in modernen Begriffen auszudrücken – Vielfalt feiert und, trotz aller unglücklichen Formulierungen, eine politische Gemeinschaft ohne Ausschluss in seinen Werken anzuvisieren scheint.

Diese Lesart bringt erneut die Herausforderungen der apodiktischen Sprache, Identität und der Regulierung und Normalisierung von Intimität in den Vordergrund. Brown (2009) hat die Risiken hervorgehoben, die mit der Einbeziehung von unsichtbaren, subjektiven oder intimen Angelegenheiten in den öffentlichen Diskurs verbunden sind. Zu diesen Risiken zählen Überpolitisierung, Überregulierung und die Verhängung von Sanktionen, die paradoxerweise diejenigen unterdrücken können, die eigentlich geschützt werden sollten.

Wenn wir, aber, Geschwätz als Aussetzungsmechanismus der totalen Verständlichkeit betrachten, schlagen wir eine einzigartige Form des Widerstands vor, die sich von den typischen Strategien der Parodie, des normativ-juridischen Schutzes oder der kontinuierlichen Ironie unterscheidet. Dieses Konzept des Geschwätzes, obwohl abstrakter, hinterfragt den Zyklus des endlosen Schaffens und Darstellens neuer Identitäten oder Rollen als Mittel zum Widerstand gegen unterdrückende Kräfte, die versuchen, Individuen innerhalb bestimmter Definitionen oder Darstellungen einzuschränken. Diese Strategie könnte mit den Theorien von Judith Butler oder sogar dem Konzept des strategischen Essentialismus verglichen werden. Beide Strategien stützen sich jedoch paradoxerweise auf die (wenn auch ironische oder endlos spielerische) Setzung und Behauptung von Mythen oder Narrativen, um genau jene Mythen bzw. Narrativen zu bekämpfen, gegen die sie sich stellen. Dies ist die inhärente und bereits wohl bekannte Ironie dieser Ansätze. Geschwätz hingegen schafft einen Raum, der nicht auf performativen oder konstativen Modi von Sprache und Handlung beschränkt ist. Es schafft einen Raum für Menschen, um in einem inoperativen Zustand zu existieren, und fordert die politischen und philosophischen Bereiche heraus, sich von der Definition des Menschen als eines Wesens permanent *in actu* zu distanzieren. Dieser Zustand der Passivität, Inaktivität, Unproduktivität oder des Nicht-Handelns (zer)stört die Dichotomie zwischen Potentialität und Aktualität.

Obwohl all dies in der heutigen Zeit kein ungewöhnlicher Gedanke ist, bleibt er doch von besonderer Relevanz:

In meinem Projekt behandle ich Geschwätz implizit als Allegorie für marginalisierte Stimmen, die ausgeschlossen sind oder nicht in das normative Konzept von Sprache oder Logos passen. Das führt zu einer Kritik an der anthropogenetischen Maschine – der Maschine, die den Menschen produziert, definiert und damit biopolitisch formt. Die Perspektive des „Geschwätzes“ eröffnet uns die Möglichkeit, Vielfalt und Inklusion aus einem Blickwinkel zu betrachten, der sich nicht stark auf den Diskurs der Identität stützt. Dieser Ansatz ähnelt eher lateinamerikanischen „dekolonialen“ Theorien (vgl. bspw. Quijano 1999; Rivera Cusicanqui 2018 und 2021) als postkolonialen.

Schließlich setzt sich meine Interpretation mit der Debatte über die Aktualität von Komödie und Tragödie als Weltanschauung auseinander. Während Christoph Menke (2005) die Tragödie als unausweichliche menschliche Bedingung, sozusagen als „condition humana sine qua non“ betrachtet, betrachten Pfaller et al. (2005) die Komödie als befreiende Weltanschauung von Schicksal, stabilen Darstellungen, Lebensregulierung, ewiger Schuld und anderem. Die Frage, wie wir sanktionieren, bestrafen und verurteilen, nicht nur Handlungen, sondern manchmal auch die Biologie des Geborensseins mit bestimmten Eigenschaften, die auch in tragischen und fatalistischen Begriffen interpretiert wird, ist auch nicht neu. Sie hat jedoch in den aktuellen Debatten über Macht, Ausschluss und Ermächtigung an Bedeutung gewonnen.

Diese Arbeit argumentiert schließlich, dass Hofmannsthals Skepsis gegenüber propositionaler, regulierender, definierender Sprache in unseren aktuellen sozio-politischen und kulturellen Debatten nach einem Jahrhundert an Relevanz und Bedeutung gewonnen hat. Sie zeigt auf, dass

Themen wie Marginalisierung, Gerechtigkeit, nicht-ausschließende Gemeinschaften neu gedacht werden könnten – selbst auf die Gefahr hin, reaktionär zu sein, um revolutionär zu werden...

Literaturverzeichnis

Werke Hofmannsthals

Hofmannsthal, Hugo von (1977): Das Salzburger Große Welttheater. In: Hugo von Hofmannsthal: Dramen 8 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. X. Hrsg. v. Hans-Harro Lendner in Zusammenarbeit mit Hans-Georg Dewitz). Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 9-66.

Hofmannsthal, Hugo von (1993): Der Schwierige. In: Hugo von Hofmannsthal: Dramen 10 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XII. Hrsg. v. Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier). Frankfurt a. M.: S. Fischer

Hofmannsthal, Hugo von (1985): Ariadne. Aus einem Brief an Richard Strauss. In: Hugo von Hofmannsthal: Operndichtungen 2 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XXIV. Hrsg. v. Manfred Hoppe). Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 204–207.

Hofmannsthal, Hugo von (2011): Preuße und Österreicher. Ein Schema. In: Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze 3 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XXXIV. Hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabel). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 208-209; 970-978.

Hofmannsthal, Hugo von (2015): Ad me Ipsum. In: Hugo von Hofmannsthal: Aphoristisches, Autobiographisches, Frühe Romanpläne (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XXXVII. Hrsg. v. Ellen Ritter). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 117-158; 460-526.

Hofmannsthal, Hugo von (2015): Bildlicher Ausdruck. In: Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze 1 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XXXII. Hrsg. v. Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 207; 928-935.

Hofmannsthal, Hugo von (2017): Wert und Ehre deutscher Sprache. In: Hugo von Hofmannsthal: Herausgeberebetätigkeit (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XXXVI. Hrsg. v. Donata Mieke, Catherine Schlaud, Ellen Ritter und Katja Kaluga). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 116-120; 1276-1322.

Hofmannsthal, Hugo von (2011): Bibliothek (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XL. Hrsg. v. Ellen Ritter, Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann). Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Hofmannsthal, Hugo von (2022): Beethoven. (Rede, gehalten an der Beethovenfeier des Lesezirkels am 10. Dezember.). In: Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze 4 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XXXV. Hrsg. v. Jutta Reißmann, Ellen Ritter, Mathias Mayer, Katja Kaluga, Rudolf Hirsch, Anne Bohnenkamp et al). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 20–30; 470-483.

Hofmannsthal, Hugo von (2022): Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. In: Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze 4 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XXXV. Hrsg. v. Jutta Reißmann, Ellen Ritter, Mathias Mayer, Katja Kaluga, Rudolf Hirsch, Anne Bohnenkamp et al). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 309-323; 1143-1251.

Hofmannsthal, Hugo von (2022): Drei kleine Betrachtungen. I. Die Ironie der Dinge. In: Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze 4 (= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe Bd. XXXV. Hrsg. v. Jutta Reißmann, Ellen Ritter, Mathias Mayer, Katja Kaluga, Rudolf Hirsch, Anne Bohnenkamp et al). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 39-41; 508-531.

Weitere zitierte Literatur

Agamben, Giorgio (1991): *Language and death. The place of negativity*. Minneapolis, Minn. u.a: Univ. of Minnesota Press.

Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (2003): *The man without content*. Repr. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press.

Agamben, Giorgio (2007): *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (2008): *Über negative Potentialität*. In: Emmanuel Alloa und Alice Lagaay (Hrsg.): *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript-Verl. (Edition Moderne Postmoderne), S. 285–298.

Agamben, Giorgio (2013): *Opus Dei. An Archaeology of Duty*. Palo Alto: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio (2013): *Opus Dei. Archäologie des Amtes*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Agamben, Giorgio (2015): *Das Sakrament der Sprache. Eine Archäologie des Eides*. Berlin: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (2018): *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Agamben, Giorgio (2020): *Der Gebrauch der Körper. Deutsche Erstausgabe*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Alloa, Emmanuel; Lagaay, Alice (Hrsg.) (2008): *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript.

Arntzen, Helmut (1994): *Der Schwierige und der Nörgler. Sprecherphysiognomien und Sprachreflexion in Hofmannsthals Nachkriegslustspiel und Karl Kraus' Weltkriegstragödie*. In: Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler (Hrsg.): *Physiognomie und Pathognomie*. Berlin, Boston: De Gruyter.

Aue, Maximilian (2011): *Inszenierte Absichtslosigkeit. Zur Funktion des Furlani in Hugo von Hofmannsthals *Der Schwierige**. In: Martin Liebscher (Hrsg.): *The nameable and the unnameable. Hofmannsthal's *Der Schwierige* revisited*. München: Iudicium, S. 107–121.

Bahr, Erhard (1975): Dezenz der Rede: Zur Sprachproblematik in Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*. In: Winfried Kudsus (Hrsg.): *Austriaca*. Beiträge zur österreichischen Literatur; Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag. Unter Mitarbeit von Heinz Politzer. Tübingen: Niemeyer, S. 285–297.

Barthes, Roland; Marty, Eric (2005): *Das Neutrum*. Vorlesung am Collège de France 1977-1978. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Baudelaire, Charles (1956): *The essence of laughter and other essays, journals, and letters*. Hrsg. v. Peter Quennell. New York: Meridian Books.

Bellebaum, Alfred (1992): *Schweigen und Verschweigen*. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen: Westdt. Verl.

Benjamin, Walter (1991): Molière: Der eingebildete Kranke. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. II.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, S. 612–613.

Benjamin, Walter (1991): Schicksal und Charakter. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. II.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, S. 171–179.

Benjamin, Walter (2021): *Toward the Critique of Violence*. A Critical Edition. Redwood City: Stanford University Press.

Bergengruen, Maximilian (2006): „Mystik der Nerven.“ Neurasthenie, Zerstreutheit und die Metaphysik des Willens in Hofmannsthals *Der Schwierige*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 80 (2), S. 212–244.

Blanchot, Maurice (1997): *Friendship*. Original print. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Blanchot, Maurice (2011): *Die Freundschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.

Brittnacher, Hans Richard (2012): „Das ist die Wurzel aller Poesie“. Das Blutopfer bei Hugo von Hofmannsthal und Joseph de Maistre. In: Anton Bierl, Alexander Honold und Valentina Luppi (Hrsg.): *Ästhetik des Opfers*. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel: Wilhelm Fink Verlag, S. 263–280.

Brown, Wendy (2009): *Freedom's Silences*. In: Wendy Brown (Hrsg.): *Edgework*. Critical Essays on Knowledge and Politics. Princeton: Princeton University Press, S. 83–97.

Busch, Kathrin; Draxler, Helmut (Hrsg.) (2013): *Theorien der Passivität*. Merz-Akademie. München, Paderborn: W Fink.

Butler, Judith (1997): *The psychic life of power*. Theories in subjection. Stanford, California: Stanford University Press.

- Butler, Judith (1999): *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (2009): *Finishing, Starting*. In: Suzanne Guerlac und Pheng Cheah (Hrsg.): *Derrida and the Time of the Political*: Duke University Press, S. 291–306.
- Cacciari, Massimo (1996): *Posthumous people. Vienna at the turning point*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press.
- Cohn, Dorrit (1968): *The Misanthrope: Molière and Hofmannsthal* 3 (1-3), S. 292–298.
- Cohn, Hilde D. (1952): *Die beiden Schwierigen im deutschen Lustspiel: Lessing, Minna von Barnhelm: Hofmannsthal, Der Schwierige*. In: *Monatshefte* 44 (6), S. 257–269.
- Comstock, Cathy (1987): „Transcendental Buffoonery“: Irony as Process in Schlegel’s „Über die Unverständlichkeit“. In: *Studies in Romanticism* 26 (3), S. 445–464.
- Critchley, Simon (1999): *Comedy and Finitude: Displacing the Tragic-Heroic Paradigm in Philosophy and Psychoanalysis*. In: *Constellations* 6 (1), S. 108–122.
- Curtius, Ernst Robert (1926): *José Ortega y Gasset*. In: *Europäische Revue* 2 (1/2), S. 22–26.
- Derrida, Jacques (1972): *Cogito und Geschichte des Wahnsinns*. In: Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 53–101.
- Derrida, Jacques (1972b): *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1991): *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2007): § 9 *How to Avoid Speaking: Denials*. In: Jacques Derrida: *Psyche. Inventions of the other*. Vol 2. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, S. 143–195.
- Dolar, Mladen (2005): *Die Komödie und ihr Double [Comedy and Its Double]*. In: Robert Pfaller (Hrsg.): *Schluß mit der Komödie! Zur schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur*. Wien: Sonderzahl, S. 25–59.
- Domenech Rico, Fernando (2005): *Trufaldines y Cobielos. (La influencia de la commedia dell’arte en el gracioso del siglo XVIII)*. In: Luciano García Lorenzo (Hrsg.): *La construcción de un personaje. El gracioso*. Madrid: Ed. Fundamentos, S. 413–424.
- Doppler, Alfred (1975): *Die Thematisierung der Konversation. Hugo von Hofmannsthals Lustspiel „Der Schwierige“*. In: Alfred Doppler (Hrsg.): *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache: Aufsätze zur Literatur des 20. Jh. in Österreich*. Wien: Europaverl., Wissenschaft, S. 65–78.

Emrich, Wilhelm (1968): Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*. In: Sibylle Bauer (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 183), S. 434–447.

Endres, Johannes (1998): Novalis und das Lustspiel. Ein vergessener Beitrag zur Geschichte der Gattung. In: Goethezeitportal, S. 19–33. Online verfügbar unter http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/novalis/endres_lustspiel.pdf, zuletzt geprüft am 20.07.2021.

Erken, Günther (1967): Hofmannsthals dramatischer Stil. Untersuchungen zur Symbolik und Dramaturgie. Tübingen: Niemeyer.

Fenves, Peter D. (1993): „Chatter“. Language and history in Kierkegaard. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press (Meridian crossing aesthetics).

Foucault, Michel (1977): Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Bd. 1).

Gadamer, Hans-Georg (1972): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3., erw. Aufl. Tübingen: Mohr.

Gelfert, Hans-Dieter (1992): Wie interpretiert man ein Drama? Für die Sekundarstufe. Stuttgart: Reclam.

Görner, Rüdiger (2011): Von Schwierigkeiten und Hofmannsthals lustspielhaftem Umgang damit. In: Martin Liebscher (Hrsg.): The nameable and the unnameable. Hofmannsthal's *Der Schwierige* revisited. München: Iudicium, S. 20–31.

Greiner, Bernhard (1986): Die Rede des Unbewußten als Komödie: Hofmannsthals Lustspiel „Der Schwierige“. In: The German Quarterly 59 (2), S. 228–251.

Gronau, Barbara; Lagaay, Alice (Hrsg.) (2008): Performanzen des Nichttuns. Wien: Passagen-Verl.

Grundmann, Melanie (2007): Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal. Berlin: wvb.

Hahn, Hans (2011): Hans Karls Schwierigkeiten - neu überdacht? In: Martin Liebscher (Hrsg.): The nameable and the unnameable. Hofmannsthal's *Der Schwierige* revisited. München: Iudicium, S. 122–134.

Hamacher, Werner (1979): Unlesbarkeit. In: Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7–26.

Hamacher, Werner (2019): Was zu sagen bleibt. Schupfart: Engeler Verlag.

- Hamacher, Werner (Hrsg.) (1998): *Entferntes Verstehen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hamburger, Michael (1961): Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht. In: *Euphorion* 55 (4), S. 15–76.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. (1981): *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hauthal, Janine; Nadj, Julijana; Nünning, Ansgar; Peters, Henning (2007): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–21.
- Hebekus, Uwe (2009): *Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne*: Wilhelm Fink Verlag.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1989): *Vorlesungen über die Ästhetik I*. 2. Auflage. 20 Bände. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Werke: Georg Wilhelm Friedrich Hegel [in 20 Bänden], 613).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1990): *Vorlesungen über die Ästhetik II*. 2. Auflage. 20 Bände. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Werke: Georg Wilhelm Friedrich Hegel [in 20 Bänden], 613).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1990): *Vorlesungen über die Ästhetik III*. 2. Auflage. 20 Bände. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Werke: Georg Wilhelm Friedrich Hegel [in 20 Bänden], 613).
- Heinz, Tobias (2009): *Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Hinck, Walter (1965): *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte u. Théâtre italien*. Stuttgart: Metzler.
- Hinck, Walter (2000): *Weg zum Sozialen - Rettung vor Misanthropie. Melancholische Ironie in Hofmannsthals Lustspiel Der Schwierige*. In: Franz Norbert Mennemeier (Hrsg.): *Die großen Komödien Europas*. Tübingen, Basel: Francke (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 22), S. 339–350.
- Honold, Alexander (2018): *Die Geburt der Ehekomödie aus dem Ernstfall des Krieges – Hofmannsthals Der Schwierige*. In: Christian Klein und Franz-Josef Deiters (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven / The First World War in Drama – German and Australian Perspectives*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 39–57.
- Horn, András (1995): *„Kunst besteht aus Praktiken des Verschweigens“*. Einige Formen und Gründe der Indirektheit in der Literatur. In: Wolfram Malte Fues (Hrsg.): *„Verbergendes Enthül-*

len“. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 21–30.

Hutchinson, Ben (2011): „Ah, diese chronischen Mißverständnisse!“. The Hermeneutics of „Understanding“ in *Der Schwierige*. In: Martin Liebscher (Hrsg.): *The nameable and the unnameable. Hofmannsthal's *Der Schwierige* revisited*. München: Iudicium, S. 80–93.

James, Ian (2006): *The fragmentary demand. An introduction to the philosophy of Jean-Luc Nancy*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Janz, Rolf-Peter (1983): *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin*. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Japp, Uwe (1999): *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Berlin, Boston: De Gruyter.

Jens, Walter (1968): *Der Mensch und die Dinge*. In: Sibylle Bauer (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 183), S. 25–27*.

Joyce, Douglas A. (1992): *Hugo von Hofmannsthal's „Der Schwierige“: A Fifty-Year Theater History*. Columbia, SC: Camden House.

Joyce, Douglas A. (2002): *Hofmannsthal Reception in the Twentieth Century*. In: Thomas A. Kovach (Hrsg.): *A companion to the works of Hugo von Hofmannsthal*. Rochester, NY: Camden House, S. 227–250.

Kant, Immanuel (1911): *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. In: Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft. - Prolegomena. - Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. - Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*. 1. Aufl. Hrsg. v. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Reimer (Immanuel Kant: *Gesammelte Schriften. Abtheilung I: Werke, Band 4*), S. 385–464.

Kant, Immanuel (1911): *Kritik der reinen Vernunft. – Prolegomena. – Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. – Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*. 1. Aufl. Hrsg. v. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Reimer (Immanuel Kant: *Gesammelte Schriften. Abtheilung I: Werke, Band 4*).

Kant, Immanuel (1914): *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. - Die Metaphysik der Sitten*. 1. Aufl. Hrsg. v. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Reimer (Immanuel Kant: *Gesammelte Schriften. Abtheilung I: Werke, Band 6*).

Kierkegaard, Søren (1971): *Werkausgabe. Furcht und Zittern. Der Begriff Angst. Die Krankheit zum Tode*. Düsseldorf, Köln: Diederichs Verlag (Gesammelte Werke).

Kierkegaard, Søren (1989): *The Concept of Irony with Continual Reference to Socrates*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

Kleist, Heinrich von (1997): Über das Marionettentheater. In: Heinrich von Kleist: *Berliner Abendblätter I*. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld (Sämtliche Werke, Bd. II/7), S. 317–332.

Kobel, Erwin (1970): *Hugo von Hofmannsthal*. Berlin: De Gruyter.

Kofler, Peter (2001): Der Schwierige von Hugo von Hofmannsthal. Die Geburt der Komödie aus der Gebärde der Melancholie. In: Isolde Schiffermüller (Hrsg.): *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*. Innsbruck et al.: Studien-Verlag; Ed. Sturzflüge, S. 158–188.

Kommerell, Max (1952): Betrachtung über die *Commedia dell'arte*. In: Max Kommerell und Hans-Georg Gadamer (Hrsg.): *Dichterische Welterfahrung. Essays*. Frankfurt a. M.: Klostermann, S. 159–173.

König, Christoph (2001): *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*. Göttingen: Wallstein-Verlag.

Krabiel, Klaus-Dieter (1995): „Verbergendes Enthüllen“. Sprachskepsis im Konversationsstück? Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*. In: Wolfram Malte Fues (Hrsg.): „Verbergendes Enthüllen“. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 311–328.

Kraft, Stephan (2011): Hugo von Hofmannsthals Schwieriger, die Ironie und die Suche nach einem festen Grund: Ein Versuch, sich am eigenen Schopf aus dem Komödiensumpf zu ziehen. In: Martin Liebscher (Hrsg.): *The nameable and the unnameable. Hofmannsthal's *Der Schwierige* revisited*. München: Iudicium, S. 32–51.

Kraft, Stephan (2012): *Zum Ende der Komödie: Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein Verlag.

Kreienbrock, Jörg (2011): Nuancierte Wörter aus der Fremde. In: Martin Liebscher (Hrsg.): *The nameable and the unnameable. Hofmannsthal's *Der Schwierige* revisited*. München: Iudicium, S. 135–149.

Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (2016): *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant.

Landfester, Ulrike (2019): Das Gesicht der Sprache. Hugo von Hofmannsthals „Schlüsselcomödie“ *Der Schwierige* (1921). In: Christopher Busch, Till Dembeck, Maren Jäger und Anna Braungart (Hrsg.): *Ichtex-te*. Paderborn: Brill | Schöningh, S. 93–106.

Lange, Wolfgang (2005): *Die Nuance. Kunstgriff und Denkfigur*. München: Fink.

Leitgeb, Christoph (2010): Der Clown und die Grazie. Zur Transmedialität in Hofmannsthals „Der Schwierige“. In: Sprachkunst 41 (1), S. 3–15.

Liebscher, Martin (Hrsg.) (2011): The nameable and the unnameable. Hofmannsthal's *Der Schwierige* revisited. München: Iudicium-Verl.

Luhmann, Niklas; Fuchs, Peter (1989): Reden und Schweigen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lukács, Georg (1984): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Sonderausg., 9. Aufl. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand.

Man, Paul de (1995): The Rhetoric of Temporality. In: Paul de Man: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2.ed., rev. Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Press, S. 187–228.

Man, Paul de (Hrsg.) (1979): Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Markewitz, Sandra (Hrsg.) (2013): Jenseits des beredten Schweigens: Bielefeld: Aisthesis-Verl.

Menke, Christoph (2005): Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1649).

Menke, Christoph (2018): Recht und Gewalt. Erweiterte Neuauflage mit einem Nachwort des Autors, 3. erweiterte Auflage. Berlin: August Verlag (Kleine Edition, 26).

Michelsen, Peter (1976): Zeit und Bindung. Zum Werk Hugo von Hofmannsthals. In: Peter Michelsen: Zeit und Bindung. Studien zur deutschen Literatur der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 9–24.

Misch, Manfred (1989): Der Dietrich der Seele. Zur Sprachproblematik in Hofmannsthals *Der Schwierige*. In: Klaus Matzel (Hrsg.): Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag. Unter Mitarbeit von Barbara Haupt. Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris: Lang, S. 483–493.

Moore, Gregory (2011): Darwinism and Philosophy in the Nineteenth Century: The ‘Whole of Metaphysics’? In: Alison Stone (Hrsg.): The Edinburgh Critical History of Nineteenth-Century Philosophy: Edinburgh University Press, S. 111–127.

Morton, Michael (1991): Silence Audible: Mauthner, Hofmannsthal, Wittgenstein, and the Vindication of Language. In: Steven Taubeneck (Hrsg.): Fictions of culture. Essays in honor of Walter H. Sokel. New York, et al.: Lang, S. 215–243.

Mülder-Bach, Inka (2001): Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hoffmannsthals Komödie „Der Schwierige“. In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne 9, S. 137–161.

Nancy, Jean-Luc (1993): *The experience of freedom*. Stanford, Calif: Stanford University Press (Meridian crossing aesthetics).

Nancy, Jean-Luc (2018): *Von einer Gemeinschaft, die sich nicht verwirklicht*. Wien: Turia + Kant.

Navalpotro Sánchez-Peinado, Jesús-María; Valle Villacís, Victor Manuel (2022): *El infierno dantesco para estudiantes de jurisprudencia*. In: María Ángeles Cano Linares, Gabriela Del Cobo Rosal und Jesús-María Navalpotro Sánchez-Peinado (Hrsg.): *Arte y Ciencias Sociales. Estudios multidisciplinares*. Madrid: Dykinson, S.L, S. 161–192.

Nehring, Wolfgang (1966): *Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals grossen Dramen*. Stuttgart: Metzler.

Nieto Yusta, Constanza (2008): *La deshumanización del Arte de Ortega y Gasset y el papel del „hombre-masa“*. In: *Espacio Tiempo y Forma* 20-21, S. 295–312.

Nietzsche, Friedrich (1988): *Sämtliche Werke. Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*. Unter Mitarbeit von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. (2., durchges. Aufl.). München: Dt. Taschenbuch-Verl. (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, 5).

Ortega y Gasset, José (1926): *Neue Symptome in unserer Zeit*. In: *Europäische Revue* 2 (1/2), S. 26–31.

Ortega y Gasset, José (2003): *La Rebelión de las masas*. Madrid: Tecnos.

Osterkamp, Ernst (1994): *Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal*. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 2, S. 111–137.

Pape, Walter (1988): *„Ah, diese chronischen Mißverständnisse!“*. Hugo von Hofmannsthal: *„Der Schwierige“*. In: Winfried Freund (Hrsg.): *Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart*. München: Fink, S. 209–225.

Pestalozzi, Karl (1991): *Gerichtstag über die Sprachskepsis: Hofmannsthals „Phantasie über ein Raimundsches Thema“*. In: Karl Pestalozzi und Martin Stern (Hrsg.): *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 191–202.

Pfaller, Robert (2005): *Einleitung*. In: Robert Pfaller (Hrsg.): *Schluß mit der Komödie! Zur schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur*. Wien: Sonderzahl, S. 7–24.

Pfaller, Robert (2005): *Die Komödie und der Materialismus*. In: Robert Pfaller (Hrsg.): *Schluß mit der Komödie! Zur schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur*. Wien: Sonderzahl, S. 105–140.

Pourciau, Sarah (2016): The miracle of the comic. Hugo von Hofmannsthal and the Transfiguration of Modern Drama. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 90 (3), S. 451–485.

Quijano, Aníbal (1999): Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. In: *Dispositio* 24 (51), S. 137–148.

Riha, Karl (1985): *Commedia dell'arte*. Mit den Figuren Maurice Sands. Frankfurt a. M.: Insel.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018): Schwarz und weiß, statt grau – Das Prinzip des Ch'ixis. Perspektiven dekolonialer Praktiken und Diskurse. Münster: Unrast Verlag.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2021): *Ch'ixinakax Utxiwa*. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Bogotá: Pie de Monte.

Quiring, Björn (2013): Einführung. In: Björn Quiring (Hrsg.): *Theatrum Mundi*. Die Metapher des Welttheaters von Shakespeare bis Beckett. Berlin: August-Verl., S. 7–30.

Renner, Ursula (2000): Nachwort „Sprechen ist ein ungeheurer Kompromiß“. Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*. In: *Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige*. Lustspiel in drei Akten. Hrsg. v. Ursula Renner. Stuttgart: Reclam, S. 173–198.

Rey, William H. (1968): Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk. In: Sibylle Bauer (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 165–206.

Ricœur, Paul (1996): *Das Selbst als ein Anderer*. Unter Mitarbeit von Thomas Bedorf und Birgit Schaaff. München: Wilhelm Fink Verlag.

Rösch, Ewald (1975): *Komödien Hofmannsthals*. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen. Marburg: Elwert.

Rosenzweig, Franz (1990): *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rothenberg, Jürgen (1977): „Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande“: Zum Aspekt des Komischen in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel „Der Schwierige“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 21, S. 393–417.

Schings, Hans-Jürgen (2003): Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals „Gespräch über Gedichte“. In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur Europäischen Moderne* 11, S. 311–339.

Schlegel, Friedrich von (1882): Vom Ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie. In: Friedrich von Schlegel: *Zur griechischen Literaturgeschichte*. Hrsg. v. Jakob Minor. Wien: Konegen (Friedrich Schlegel - seine prosaischen Jugendschriften, 1794-1802 / Friedrich Schlegel. Hrsg. von J. Minor; Bd. 1), S. 10–20.

Schlegel, Friedrich von (1967): Lyceum. Kritische Fragmente. In: Friedrich von Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken I. Hrsg. v. Hans Eichner. Paderborn: Schöningh, S. 147–163.

Schneider, H. (1967): Ironie und Abwehr. In: *Psychotherapy and Psychosomatics* 15 (5), S. 326–338.

Shoichi Maeda (1979): Über Hofmannsthals Komödie „Der Schwierige“. In: *die Deutsche Literatur* 62, S. 90–102.

Sieber, Jan (2013): Schweigen, Streiken, Vergessen. Zur Aktivierung durch Passivierung bei Walter Benjamin. In: Kathrin Busch und Helmut Draxler (Hrsg.): *Theorien der Passivität*. München, Paderborn: W Fink.

Simon, Ralf (2002): Paradoxien der Interpretation (ausgehend von Hofmannsthals *Der Schwierige*). In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 46, S. 199–218.

Sommerhage, Claus (1993): *Romantische Aporien: zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*. München u.a: Schöningh.

Spörri, Reinhart (1963): *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. Zürich: Simmen.

Staiger, Emil (1941-42): Hofmannsthals Lustspiel „Der Schwierige“. In: *Neue Schweizer Rundschau* 9 (5, 6, 7), S. 289-301, 387-394, 433-443.

Staiger, Emil (1968): Hugo von Hofmannsthal: „Der Schwierige,„. In: Sibylle Bauer (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (*Wege der Forschung*, 183), S. 402–433.

Steffen, Hans (1969): Hofmannsthals Gesellschaftskomödie „Der Schwierige“. In: Hans Steffen (Hrsg.): *Das deutsche Lustspiel*. Zweiter Teil. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 125–158.

Steiner, Jacob (1969): Die Bühnenanweisung bei Hofmannsthal. In: Renate von Heydebrand und Klaus Günther Just (Hrsg.): *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 216–241, 501–503.

Stern, Martin (1957/1958): In illo tempore. Über Notizen und Varianten zu Hofmannsthals Lustspiel „Der Schwierige“. In: *Wirkendes Wort* 8, S. 115–119.

Stern, Martin (1959): Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. Seine Schaffensweise in den vier Fassungen der Florindo/Cristina-Komödie. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33, S. 38–62.

Stern, Martin (1968): Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. In: Sibylle Bauer (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (*Wege der Forschung*, 183), S. 77–86.

Stern, Martin (1991): Nur Wiener Aristokraten-Deutsch? Zur Funktion der Französismen in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*. In: *Recherches germaniques* (Bd. 21-22), S. 109–119.

Vogel, Juliane (1996): *Commedia con sordino*. Das Verschwinden des Lachens aus den Lustspielen Hugo von Hofmannsthals. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt (Philologische Studien und Quellen, H. 142), S. 166–178.

Watkin, William (2014): *Agamben and indifference. A critical overview*. London: Rowman & Littlefield.

Weber, Samuel (2008): *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Weigel, Hans (1985): Triumph der Wortlosigkeit. Ein Versuch über Hugo von Hofmannsthals Lustspiel „*Der Schwierige*“. In: Hans Weigel: *Nach wie vor Wörter. Literarische Zustimmungen, Ablehnungen, Irrtümer*. Graz: Styria, S. 298–313.

Weitzman, Erica (2014): *Irony's Antics. Walser, Kafka, Roth, and the German Comic Tradition*. Chicago: Northwestern University Press.

White, John J. (1966): A note on the significance of the game of bridge as an image in Hugo von Hofmannsthal's *Der Schwierige*. In: *German Life and Letters* 19 (3), S. 197–200.

Wittmann, Lothar (1966): *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals*. Stuttgart: Kohlhammer.

Wolgast, Karin (1989): Die *Commedia dell'arte* im Wiener Drama der Jahrhundertwende. In: *Orbis Litterarum* 44, S. 283–311.

Wolgast, Karin (1993): *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*. Frankfurt a. M.: Lang.

Woll, Michael (2019): *Hofmannsthals „Der Schwierige“ und seine Interpreten*. Göttingen: Wallstein Verlag.

Wucherpennig, Wolf (1969): *Der Schwierige und der Menschenfeind: Zur Auffassung des Individuums bei Molière und Hofmannsthal*. In: *Colloquia Germanica* 3, S. 269–301.

Yates, W. E. (1977): *Der Schwierige: The Comedy of Discretion*. In: *Modern Austrian Literature* 10 (1), S. 1–17.

Žižek, Slavoj (2001): *Die gnadenlose Liebe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.