»Nachdenken über den dummen August«

Narrenweisheit und poetologische Äquibristik in

Hugo von Hofmannsthal's Komödie *Der Schwierige* (1921)

Ulrike Landfester

Die Figur des Zirkusclowns Furlani entsteht in Hofmannsthal's Entwürfen zu *Der Schwierige* im Jahr 1917, in einer intensiven Arbeitsphase, nachdem die Arbeit an der Komödie sechs Jahre lang brach gelegen hatte. »Nachdenken über den dummen August«, heißt es in der Entwurfsnotiz aus dieser Zeit, in der der Clown erstmals auftaucht, hier allerdings noch in einem Zusammenhang, den Hofmannsthal später wieder zurücknimmt: »So hat Crescence den Secretär genannt: weil er in die Braut-schaft eingetreten ist.«¹ Von Hans Karls Schwester seinem Sekretär beigelegt, weil dieser seine langjährige Geliebte verlassen und sich mit der hinterlassenen Braut seines im Krieg gefallenen Freundes verlobt hat, hat die Bezeichnung »dummer August« hier einen pejorativen Beiklang, auf den Hans Karl mit einer hermeneuti-schen Gegenbewegung reagiert: »H. C. grübelt über die Idee des dummen August. Hat er nicht Sinn für Unendlichkeit – z. B. es gibt doch Equilibristen die alles fallen lassen«, was Hofmannsthal dann korrigiert in »Momente wo der dumme August [alles] fallen lässt das muss sehr schwer sein«, und später dazu nachträgt: »geistig: Geist ist Willen ... weisst Du nicht Geschwätz.« (Ebd.) An den Rändern der Notiz trägt Hofmannsthal Weiteres nach; am linken Rand findet sich das Notat »Die beständigen Entschlüsse des contre-equilibristen« und am rechten eine weitere Vertiefung des darin angedeuteten Gedankengangs: »muss er nicht ständig Doppel-bewegungen machen, das muss sehr anstrengend sein: er t a n z t mit einem Clown« (ebd.).

1 H. v. Hofmannsthal: Werke Bd. XII. Zitate aus diesem Band werden im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle SW 10 direkt angeschlossen. Hier: SW 12, S. 256.

Wer »er« ist, bleibt in dieser Notiz zwar offen, aber die folgende Notiz, eine Vorstudie zu der Schilderung, die Hans Karl im abgeschlossenen Text seiner Schwester Crescence von Furlani machen wird, gibt einen Hinweis darauf, wie dieser Tanz mit einem Clown zu denken ist: »Eine Scene vom F u r l a n i. die macht er delizios – er arrangiert alles für einen der Kunstreiter – und verdirbt alles – dann ringt er mit (weil der sich so über ihn ärgert) und da muss er doch die Kraft für beide hergeben. Der Mensch muss abends müd sein – das ist eine complicierte Situation« (ebd.). Gemeint ist mithin eine Inszenierung, in der der Clown einem Akrobaten hilfreich zu sein vorgibt, faktisch aber durch seine Unterstützung dessen Darbietung so stört, dass der von einem Clown erwartete komische Effekt entsteht, wobei der Clown ernsthaft hilfreich sein zu wollen und der Akrobat ebenso ernsthaft verärgert zu sein scheinen muss, damit dieser Effekt zu bestmöglicher Geltung kommt – eine »complicierte Situation« deshalb also, weil ihre Choreographie von dem Clown gleichzeitig die perfekte Simulation von Authentizität und die ebenso perfekte Führung im Paartanz mit dem Akrobaten fordert. Der mit dem Clown tanzende »er« wäre demnach hier der Kunstreiter, der freilich im abgeschlossenen Text als Motiv nicht mehr auftaucht. Stattdessen setzt die Komödie die Szenen, in denen Furlani erwähnt wird, in einer Weise mit Hans Karl Bühl in Beziehung, dass der Clown geradezu als dessen »Symbol«², »alter ego«³ oder gar als »Reflex seiner« – Hans Karls – »eigenen grotesken Situation«⁴ gelesen werden kann – eine Lektüre, die von den frühesten Notizen Hofmannsthals zu *Der Schwierige* insofern gestützt wird, als darin der Begriff des »dummen August« Hans Karl selbst beigelegt wird. (SW 12, S. 221)

Die folgenden Ausführungen stellen die These auf, dass Hans Karl Bühl in *Der Schwierige* die Verbalakrobatik, die die Figurenrede der Komödie prägt, durch seine Beschreibungen von Furlanis Auftritten, auf zwei Ebenen systematisch stört. Auf der Handlungsebene stehen diese Beschreibungen wie erratische Blöcke in einer Konversationslandschaft, die weder Interesse für noch Berührungspunkte mit einem Zirkusclown zu haben scheint: »Ich hab' gar keinen Sinn für solche Späße« (SW 12, S. 61), bemerkt Crescence im ersten Akt stellvertretend für ihr und ihres Bruders gesellschaftliches Milieu auf Hans Karls Ankündigung, in den Zirkus gehen und den Clown sehen zu wollen. Auf der poetologischen Ebene des Textes dagegen folgen diese Störungen der Logik einer sorgfältig choreographierten Äquilibristik, mit der die Komödie auf die Überwindung jener Sprachskepsis ausgeht, die Hofmannsthal 1902 in seinem fiktiven Brief des Lord Chandos an Francis Bacon zu einer der zentralen Denkfiguren der sogenannten klassischen Moderne aus-

2 H. Steffen: *Der Schwierige*, S. 147.

3 S. Jäkel: *Wesen und Wirkung*, S. 683.

4 K.-D. Krabiel, Hugo von Hofmannsthal, S. 267.

formuliert hatte. Gemeinsam, im Tanz des von quälenden Zweifeln an der Möglichkeit des Gelingens sprachlicher Kommunikation getriebenen Verbalakrobaten⁵ mit dem in dessen Worten als selbst stummer Pantomime auftretenden Clown, erzeugen Hans Karl und Furlani den komischen Effekt einer Narrenweisheit, die, dem Vorbild des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Narren folgend, den Prozess sprachlicher Sinnstiftung am Ende gerade durch deren simulierte Störung gelingen lässt.

I. Narrenrollen und Rollennarren: Zur Typologie des Närrischen

Bereits in den frühesten Notizen für »die Charactercomödie ›der Schwierige‹«, von Hofmannsthal selbst auf den 6. Dezember 1909 datiert, skizziert Hofmannsthal den ›Character‹ seiner Hauptfigur in einer Weise, die bis zum Abschluss der Arbeiten daran im Jahr 1920 gültig bleibt: »Er wird von allen der Confident, aber dieses rasch entstehende, neue, erregende Verhältnis v e r h ä k e l t sich bei ihm mit jedem. Er führt ein Gespräch, um jemanden zu überreden, zu beruhigen, zu entfernen – und verwirrt, beunruhigt, verbandelt den Betreffenden Er spielt auf höchst geistreiche Weise den dummen August.« (SW 12, S. 221). Der abgeschlossene Text freilich verschleiert die Konstruktionsformel, die insbesondere der letzte Satz der Notiz der Figur des Hans Karl unterlegt, sorgfältig, indem sie die Bezeichnung als ›dummen August‹ der Figur des Furlani vorbehält. Bereits im ersten Akt führt Hans Karl den Clown in seinem Dialog mit Crescence als »eine Art von dummem August« (SW 12, S. 61) ein, und als er im zweiten Akt Helene Altenwyl, seiner zukünftigen Verlobten, von diesem Zirkusbesuch berichtet, gewinnt diese Bezeichnung eine geradezu programmatische Dimension. Auf Helenes Frage nämlich, ob er Furlani schätze, weil er »so geschickte Tricks« mache, erwidert Hans Karl mit einem Anflug von Indignation: »Er macht gar keine Tricks. Er ist doch der dumme August!« (SW 12, S. 67) Und als Helene daraufhin Furlani tentativ als »Wurstel« bezeichnet, legt Hans Karl nach:

Nein, das wäre ja outriert. 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 Discretion, 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!‹ (Ebd.)

5 Zur Problematik der Sprachskepsis in *Der Schwierige* vgl. R. Brinkmann: Hofmannsthal; E. Staiger: Hofmannsthal. E. Bahr: Dezenz; J. Rothenberg: Reden; A. Hübler: Konversation; W. Pape: Mißverständnisse; H. Arntzen: Nörgler; K.-D. Krabiel.

Er ›spielt seine Rolle‹, aber er ›macht gar keine Tricks‹, er möchte ›allen helfen‹ und erzeugt ›die größte Konfusion‹ – der ›dumme August‹, wie er hier ganz im Sinne der ersten Notizen von 1917 entworfen wird, ist eine paradoxe⁶ Figur, authentisch, weil er simuliert, elegant und diskret, weil er dumme Witze macht, und im Recht, weil er Verwirrung stiftet, ›wo er hingeht‹.

Das Profil, das Hofmannsthal dieser Figur hier gibt, nutzt die Rollenmaske des Clowns, als das der dumme August unter diesem Namen seit Beginn des 19. Jahrhunderts zum festen Bestandteil der beginnenden Zirkuskultur geworden war, um in ihrer Paarung mit derjenigen Hans Karls deren Geschichte und damit die Funktion des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Narren in die Komödie einzuspielen. Mit dem italienischen Wort ›Lazzi‹ für die Witze des Clowns ebenso wie mit Hans Karls bestimmter Abgrenzung Furlanis gegen den ›Wurstel‹, der aus der italienischen *commedia dell'arte* in das Theater der Voraufklärung eingewanderten komischen Figur des Hanswurst, verweist Hofmannsthal über das historische Bindeglied, das der Hanswurst zwischen dem vormodernen Narren und dem Clown bildet, zurück sowohl auf die Institution des mittelalterlichen Hofnarren als auch auf deren frühneuzeitliche Evolution zur Chiffre eines Wissens, das Narrheit als integralen Bestandteil der *conditio humana* identifizierte.

Die Institution des Narren ist für so gut wie alle Weltkulturen nachgewiesen, die über bildliche und/oder schriftliche Archivierungstechniken verfügen.⁷ Typischerweise entstand sie in gesellschaftlichen Kontexten, die durch eine strikt hierarchisch gegliederte Machtstruktur geprägt waren – so, wie es auch die österreichisch-ungarische k.u.k. Monarchie gewesen war, bevor sie nach dem Ersten Weltkrieg zerfallen war. In Europa war die Position des Hofnarren seit dem frühen Mittelalter diejenige eines offiziell bestellten Mitglieds absolutistischer Höfe gewesen, das gegenüber dem jeweiligen Herrscher ein durch die sorgfältig – anhand der im Idealfall durch physische Abnormitäten unterstützten Betonung konstitutioneller intellektueller, moralischer und vor allem juristischer Unmündigkeit – inszenierte Uneigentlichkeit seiner Einlassungen ein anderen Mitgliedern des Hofes versagtes Wahrheitsprivileg genoss: So lange die ›Lazzi‹, in die der Hofnarr seine Äußerungen fasste, genügend unterhaltsam und uneigentlichkeitsindexiert waren, so lange konnte und sollte er gegenüber seinem Arbeitgeber straflos auch unbequeme Wahrheiten vorbringen – und damit gleichzeitig Informationen beistellen, zu denen dieser sonst keinen Zugang gehabt hätte.

6 Zur poetologischen Funktion der Paradoxie in der Komödie vgl. maßgeblich R. Simon: Paradoxien, S. 201: Simon diagnostiziert der Komödie »eine in der Tat vertrackte Textualität, eine paradox in sich verwundene Reflexion der Komödie auf sich selbst«.

7 Vgl. dazu vor allem B.K. Otto: Fools, sowie weiter E. Welsford: The Fool; S. Billington: Social History.

Diese zunächst durchaus pragmatische Funktionsdefinition des Narren gewann mit dem ausgehenden Mittelalter und dem Beginn der frühen Neuzeit eine Komponente, die die Distribution von Narrenweisheit zum moralischen Imperativ machte. Unter dem Einfluss des Christentums, das in Anlehnung an Paulus' Selbstbeschreibungen als Narr⁸ der Narrheit den Status einer in der Selbsterkenntnis ihres eigenen Ungnügens an den Forderungen Christi Gott besonders nahen Seinsweise zu erkannte, generalisierte die frühe Neuzeit das Paradigma der Narrheit zum Inbegriff einer von der Erbsünde geprägten moralischen Unbildung, deren der Mensch sich bewusst zu werden hatte, um sie willentlich zu überwinden. Das Wahrheitsprivileg, mit dem der mittelalterliche Hofnarr in prekärer Balance von komisch signierter Uneigentlichkeit und sehr eigentlichen Mitteilungsgehalten seinem Herrscher ganz konkrete Beratungs- und Informationsdienste zu leisten hatte, erhielt damit einen erheblich weitergehenden Bildungsauftrag, der sich nicht zuletzt in der seit der Erfindung des Buchdrucks populär gewordenen Genre des Narrenspiegels niederschlug, einem Genre, das die Narrheit als Bestandteil der *conditio humana* schlechthin ausstellte.⁹

Einer der berühmtesten Texte der spätmittelalterlichen Narrenliteratur, das 1494 in Basel erschienene *Narrenschiff* Sebastian Brants, zeigt bereits deutliche Spuren des Problems, das aus dieser ontologischen Verankerung der Narrheit entstand. Brant entwirft darin die Fiktion eines großen Schiffes, das alle diese Narren aufnehmen soll – und gerät damit in einen unlösbaren Zielkonflikt: Einerseits soll die Welt von den Narren befreit werden; andererseits ist der Begründungshorizont der angeprangerten Narrheit das Argument ihrer ohnehin unausrottbaren Omnipräsenz in der Spezies Mensch. Brant löst dieses Problem vorläufig dadurch, dass er im ersten Kapitel selbst die Narrenkappe anlegt – »Im Narrentanz voran ich gehe, / Da ich viel Bücher um sich sehe, / Die ich nicht lese und verstehe«, lautet die Bildunterschrift zu dem Holzschnitt, der Brant mit der schellenbesetzten Kappe an einem mit Büchern beladenen Schreibtisch zeigt¹⁰ – und sich damit a priori mit seinem Gegenstand identifiziert, zugleich aber den reflektierten Narren programmatisch vom törichten Dummkopf absetzt: Nur wer sich selbst Narr weiß, ist weise.¹¹

Diese Reflexion allerdings ist schon bei Brant eine Reflexion zweiter Ordnung, beansprucht Brant doch für sich, jede Form des Narrentums, auch die eigene, zweckfrei und rein deskriptiv diagnostizieren zu können. Damit erzeugt er auch eine Schwierigkeit zweiter Ordnung: Die Rolle des durch Reflexion perfektionierten Narren nämlich, die Brant einnimmt, war über einen performativen Wider-

8 Vgl. 2. Kor. 11,16 und 12,11.

9 Vgl. dazu R. Günthart: Wiltu.

10 S. Brant: *Narrenschiff*, S. 12.

11 Vgl. dazu D. Kartschoke, *Narrenrede* sowie G. Schweppenhäuser: *Narrenschelte*.

spruch zwischen der Uneigentlichkeit närrischen Witzes und dessen sehr eigentlichem Wahrheitsgehalt definiert gewesen, anhand dessen der Narr die Positionen ›Narr‹ und ›König‹ aus ihrer polaren Gegensätzlichkeit heraus zu stabilisieren hatte – hier der Narr, der verbal, gestisch und vestimentär lautstark moralische Unbildung bezeugte, dort die schon im Machtgefälle zwischen beiden fixierte überlegene Moralität des Königs.¹² Je eigentlicher nun der Narr den König im Zeichen gemeinsamer Menschlichkeit zu identifizieren begann, desto prekärer wurde die Position des Hofnarren für beide Beteiligten, zog doch das von letzterem repräsentierte Wissen um die inszenatorische Qualität gesellschaftlicher Hierarchisierungen zunehmend eben die Autoritätsgewissheit in Zweifel, die sein Wirkungsfeld garantierte.

Dass Hofmannsthal mit der Doppelfigur aus Hans Karl und Furlani ein Narrentum in die Komödie einschrieb, das zwar, wie zu sehen sein wird, sowohl die Rolle des Hofnarren als auch den frühneuzeitlichen Narrheitsdiskurs aufgreift, als solches aber im Text nur verdeckt markiert wird, spiegelt die historische Entwicklung wider, die den Narren mit Beginn der bürgerlichen Moderne in die professionelle Schaustellerkultur abgedrängt und damit das Berufsbild des Zirkusclowns erzeugt hatte. Im 18. Jahrhundert war der Narr bereits zu einer reinen Theaterfigur geworden, nachdem sich entlang der instabilen Grenzen zwischen dem weltlichen Repräsentationstheater der elisabethanischen *court masque*, in der die Mitglieder eines Hofes ihren sozialen Status unter mythologischen Masken öffentlich buchstäblich ausspielten, und des prototypischen katholischen Welttheater-Theaters eines Pedro Calderón de la Barca seit dem 16. Jahrhundert der Typus des Spiel im Spiel-Drama ausgebildet hatte. Dazu entwickelt, den Topos des *theatrum mundi*, das zeitgenössische Komplement zum moralisierenden Bildungswillen der frühneuzeitlichen Narrenliteratur, damit die fundamentale Theatralität der von gottgegebenen Hierarchien gesteuerten menschlichen Existenz auf die Bühne zu bringen, platzierte das vormoderne Spiel im Spiel-Drama den Narren in der Rolle eines Sachwalters jener meta-leptischen Sprünge und Brüche, mit denen es in prekärer Balance zwischen Affirmation und Subversion die Grenzen zwischen den Spielebenen zugleich ausstellte und unterlief.¹³ Dem Theaternarren fiel es mithin zu, der absolutistischen Wirklichkeit einen Spiegel vorzuhalten, indem er eine von der strikten Trennung politischer und sozialer Sphären geprägte Realität reflektierte und dabei die Wahrheit über die Beziehung dieser Sphären zueinander auszusprechen, dass nämlich die Spielebenen einander strukturell verwandt waren und ihre Trennung daher nicht einer vorab gegebenen fundamentalen Differenz folgte, sondern vielmehr Resultat einer strate-

12 Vgl. dazu H.R. Velten: Körper.

13 Zum Terminus ›Spiel im Spiel‹ vgl. J. Voigt: Spiel im Spiel sowie K. Vieweg-Marks: Metadrama.

gisch-inszenatorischen Definitionsanstrengung war.¹⁴ Damit stellte der vormoderne Theaternarr den Mechanismus, mit dem sich die historische Realität als Realität konstituierte, selbst zur Disposition. Hinweise auf Hofmannsthals Auseinandersetzung mit diesem Aspekt finden sich, im fertigen Text selbst dann wieder zurückgenommen, in den Entwürfen des Jahres 1917, mitten im Krieg also, als dessen Ausgang bereits absehbar zu werden begann: »Hoheiten irren sich immer. Das ist ihr Beruf«, heißt es da etwa, und wenig später, keiner bestimmaren Figur zugeordnet: »über die Unmöglichkeit, den Herrscher zu loben: weil dies eine Art Kritik wäre« (SW 12. S. 233f.), eine Kritik, wie sie dem Hofnarr im Modus der Uneigentlichkeit, verbrämt als Herrscherlob, nicht nur zustand, sondern aufgetragen war, und als solche in der Vormoderne die permanente Brechung der Bühnenillusion durch den Theaternarren semantisch unterfüttert hatte.

Zu der Zeit, zu der Hofmannsthal seine Komödie fertigstellte, war die Option, »den Herrscher zu loben: weil dies eine Art Kritik wäre«, schon deswegen eine »Unmöglichkeit«, weil es diesen Herrscher als solchen nicht mehr gab: Am 11. November 1918 hatte Kaiser Karl I. von Österreich sämtliche Staatsgeschäfte niedergelegt, einen Tag, bevor die Provisorische Nationalversammlung Österreichs die Republik proklamiert und den Adel abgeschafft hatte. Damit war nicht nur die Kritik an einem Herrscher selbst, sondern auch die hierarchische Struktur hinfällig geworden, in der der vormoderne Narr seine Daseinsbedingung gefunden hatte. Österreich hatte so nachvollzogen, was Frankreich bereits mit der Französischen Revolution von 1789 mit einer das ganze absolutistische Europa erschütternden Radikalität durchlebt hatte – einer Radikalität, die auch die Institution des Theaternarren obsolet gemacht hatte. Durch den fundamentalen Umbruch, mit dem die Revolution die hierarchisierende Trennung sozialer Sphären – zumindest theoretisch – zugunsten des eigenverantwortlichen Gestaltungsspielraums vernunftgeleiteter Subjektivität abgelöst hatte, war die historische Realität, auf der das traditionelle Spiel im Spiel aufgeruht hatte, effektiv als das ausgestellt worden, als was dessen Narren sie immer schon erkannt und inszeniert hatten: als künstliches Instrument des ordnenden Zugriffs auf eine Wirklichkeit, die, im Gegensatz zu den entsprechenden Behauptungen geistlicher und weltlicher Machthaber, eben nicht a priori von unüberschreitbaren Grenzen organisiert wurde. Vor dem Hintergrund des meta-leptischen Zusammenbruchs des *ancien régime* verwandelte sich die Metalepse, einst durch den Narren kontrolliert, nunmehr in einen von diesem weitgehend unabhängigen Modus der Repräsentation von Wahrheit. In Ludwig Tiecks Spiel im Spiel-Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) etwa reagierte sein Autor auf die Erfahrung der Revolution, indem er Spielebene auf Spielebene nur darum eröffnete, um sie ineinander umschlagen zu lassen, Rollen einführte, nur um die Schauspieler

14 Vgl. dazu B. Greiner: Welttheater sowie D. Schwanitz: Wirklichkeit.

effektiv aus ihnen heraus fallen zu lassen, und den Narren dabei auf eine bestenfalls subsidiäre, gleichsam zitathafte Nebenrolle relegierte. Nach der Französischen Revolution war der Narr nicht länger notwendig dazu, ausdrücklich auszusprechen, dass die Welt ein Theater sei – und mutierte damit zu dem Zirkusclown, als den Hofmannsthal die Figur des Furlani in seine Komödie einschrieb.

Auf Hofmannsthal hatte der Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen k.u.k. Monarchie im Gefolge des Ersten Weltkriegs eine der Französischen Revolution vergleichbar traumatische Wirkung. Ein Brief, den er im August 1913 während einer der Krisen im Balkan, die dem Krieg vorausgingen, an Leopold von Andrian schrieb, zeugt davon, in welchem Ausmaß er das Gefüge der österreichischen Vorkriegsgesellschaft durch die sich abzeichnende Entwicklung zum Krieg hin bedroht sah: Er habe »das Vertrauen vor dem obersten Stand, dem hohen Adel, das ich hatte, das Zutrauen, er habe, gerade in Österreich, etwas zu geben und zu bedeuten, völlig verloren, und damit meine Achtung vor dem Stand als solchem [...]. Wir müssen es uns eingestehen, Poldy, wir haben eine Heimat, aber kein Vaterland – an dessen Stelle nur ein Gespenst.«¹⁵ Dass er seine Komödie dennoch, als er sie nach dem Krieg fertigstellte, in einem Milieu ansiedelte, das diese Vorkriegsgesellschaft zu reproduzieren schien, wurde ihm insbesondere von Julius Bab in der Rezension, die dieser nach einem Probenbesuch von *Der Schwierige* im August 1921 in *Die Hilfe* veröffentlichte, scharf zum Vorwurf gemacht: »Hofmannsthals Milieu-Lustspiel spielt im leeren Zeitraum – eine Wiener Hocharistokratie nach dem Weltkrieg, die immer noch im erblichen Herrenhaus sitzt! Aber vielleicht hat die Wirklichkeit doch folgerichtiger gedichtet, als sie diese Herrenhäuser enterbte und zusammenbrechen ließ.«¹⁶

Bab war entgangen, dass Hofmannsthal seiner Komödie das Ende des österreichischen *ancien régime* sehr wohl eingeschrieben hatte, in der Figur von Hans Karls ehemaliger Geliebter Antoinette Hechingen nämlich, deren Vornamen auf die 1793 im Gefolge der Revolution hingerichtete französische Königin Marie Antoinette anspielt und die »alte französische Sachen [...] [a]us dem XVIII« liest, was, wie Hans Karls Neffe Stani, ihr aktueller Geliebter, bemerkt, »zu ihren Möbeln« passe (SW 12, S. 31). Sie habe, erklärt ihr Ehemann Stani später, »die Natur der grande dame des XVIII. Jahrhunderts« (SW 12, S. 111), und es ist diese »Natur«, an der sie als einzige der Figuren der Komödie in einer Weise scheitert, die eine – von Hans Karls emphatischem Mitleid mit ihr immer wieder unterstrichene – durchaus tragische Komponente hat. In den Entwürfen von 1917 als ebenso »kurzsichtig« (SW 12, S. 299) wie eitel geschildert, ist Antoinette genuin hilflos in einer Verfassung gefangen, die sie als unzeitgemäß nicht einmal zu erkennen, geschwei-

15 H.v. Hofmannsthal – L.v. Andrian. Briefwechsel, S. 199f.

16 J. Bab: *Hilfe*, S. 158f.

ge denn zu kontrollieren in der Lage ist, und verkörpert damit ein *ancien régime*, das in ihr wie die von Bab monierte »Wiener Hocharistokratie nach dem Weltkrieg, die immer noch im erblichen Herrenhaus sitzt«, in der Komödie als nicht mehr überlebensfähig porträtiert wird.

Wie alle anderen Figuren der Komödie mit Ausnahme Hans Karls und der als Projektionsfläche von Hans Karls Begehren eigentümlich oberflächenunscharf inszenierten Helene ist die Rolle Antoinettes dabei als die eines Rollennarrs bzw. einer Rollennarrin – und nicht als Narrenrolle – konzipiert. Der treue alte Diener Lukas und der unverschämte neue Diener Vinzenz, die mütterlich outrierte Crescence und ihr beschränkt intelligenter Sohn Stani, der selbstherrliche Neuhoff und das zerstreute Berühmtheitsgroupie Edine sind Narren im Sinne der frühneuzeitlichen Diagnostik menschlichen Narrentums, wie Brant sie in seinem *Narrenschiff* versucht hatte, ohne dass auch nur eine dieser Figuren auf die Weisheit Anspruch erheben könnte, sich selbst nährisch zu wissen. Narren sind sie vielmehr durchweg aufgrund ihrer unhinterfragten Identifikation mit ihren sozialen Rollen und deren ebenso unhinterfragten normativen Implikationen für ihr Selbstverständnis, in ihrer Verhaftetheit in jenen Strukturen mithin, die mit der Monarchie Österreich-Ungarns zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Der Schwierige* – und, so insinuiert der Text der Komödie, eben dieser unreflektierten Verhaftetheit wegen – ihre Ordnungsmacht katastrophisch verloren hatten.

Hans Karl dagegen spielt die Rolle des Narren in der Komödie kraft der fundamentalen Skepsis gegenüber der Tragkraft sozialer Rollen, die in seinem gebrochenen Verhältnis zur sprachlichen Kommunikation zum Ausdruck gelangt. Für ihn ist weniger die Sprache als solche als vielmehr das Sprechen im Sinne eines Instruments zur Stiftung und Stabilisierung sozialer – einschließlich erotischer – Beziehungen Inzitant und Medium der konstitutionellen Narrheit seiner gesellschaftlichen Existenz. Sprechen oder, wie es in der Komödie genannt wird, »Konversation« (SW 12, S. 61) ist ein Modus unausweichlicher Uneigentlichkeit, der nur »chronische Mißverständnisse« (SW 12, S. 13) produzieren kann: »Die Missverständnisse entstehen ja nur dadurch dass sich die Leut nicht verstehn die sich eigentlich verstehn« (SW 12, S. 315), hatte Hofmannsthal in einem seiner Entwürfe aus dem Jahr 1917 notiert. Im Gegensatz zu den Rollennarren seines gesellschaftlichen Milieus weiß Hans Karl um diese Uneigentlichkeit, ohne sich ihr entziehen zu können, da sie für ihn wie für den mittelalterlichen Narren die Voraussetzung dafür ist, seine Funktion als Kritiker ausüben zu können – und setzt sie in ähnlicher Weise wie einst der vormoderne Theaternarr dazu ein, Spiel und Ernst metaleptisch ineinander umschlagen zu lassen.

II. »Die beständigen Entschlüsse des contre-equilibristen«: Hans Karl Bühls Tanz mit dem Clown

Die Doppelfigur aus Hans Karl und Furlani hat ein literarisches Vorbild, auf das bereits im ersten Akt die Figur des Neuhoff anspielt, als er Stani erzählt, Hans Karl habe, als er ihm während des Krieges begegnet sei, »unendlich wenig« gesprochen und anschließend erläutert, dies liege daran, dass Hans Karl nur Wesentliches aussprechen wolle: »Ihr Onkel liebt es, in Gold zu zahlen; er hat sich an das Papiergeld des täglichen Verkehrs nicht gewöhnen wollen.« (SW 12, S. 43f.) In einem Kontext, in dem Hans Karls souveräne Eloquenz von seinem Bewusstsein der Unwesentlichkeit jeder sprachlichen Äußerung getragen wird, betont inkongruent anmutend, verweist diese Passage auf die Szene *Kaiserliche Pfalz* im ersten Akt von Goethes *Faust II*¹⁷, in der Mephisto und Faust gemeinsam den Platz des verschwundenen Hofnarren einnehmen. In dieser Rolle gelingt es ihnen, den Kaiser und seinen Rat zur Linderung der drängenden Geldnot des Reichs von der Einführung des Papiergelds im Sinne einer Hypothekarverschreibung auf noch ungehobene Bodenschätze – »Gold gemünzt und ungemünzt«¹⁸ – zu überzeugen – mit der gleichzeitigen Mahnung, diese Schätze ungehoben zu lassen, um das faktische Ausmaß der angenommenen Ressourcen offen zu lassen und damit die Belastbarkeit der Verschreibungen möglichst dehnbar zu halten.

Wie in *Faust II*, so geht es auch in Hofmannsthals Komödie um die Frage nach der Existenz von noch ungehobenen Ressourcen für den »täglichen Verkehr«, hier als Frage danach, ob und inwieweit dem Gebrauch von Sprache ein Potential zugrunde liegt, das Kommunikation allenfalls gelingen lassen könnte, und wenn ja, ob dieses Potential in irgendeiner Form erlassen werden könnte oder sollte. Bei Goethe wird diese Frage nicht weiterverfolgt, nachdem Faust und Mephisto während der auf die *Kaiserliche Pfalz* folgenden Mummenschanz-Szene den Kaiser zur Abgabe einer Unterschrift bewegt haben, die, als Geldschein reproduziert, die Reichsfinanzen über Nacht saniert. Bei Hofmannsthal entsprechen diesem durchaus wörtlich als solchem zu verstehenden Geld-Schein jene Passagen, in denen Hans Karl den Clown Furlani in die von ihm geführten Gespräche bringt. Anders als es der pseudointellektuelle Neuhoff in seiner antagonisierenden Gegenüberstellung von Gold und Papiergeld darstellt freilich sind diese Passagen sowohl Gold als auch Papiergeld: Papiergeld, insofern sie beliebige, fast belanglos anmutende anekdotische Beiträge an diese Gespräche zu sein scheinen; Gold, insofern letztlich sie es

17 In der Arbeitsphase von 1917 notierte Hofmannsthal in den Entwürfen zum ersten Akt zwei Verse aus der Szene Walpurgisnacht im zweiten Akt von *Faust II*, vgl. SW 12, S. 240.

18 J.W.v. Goethe, *Faust II*, S. 113.

sind, die am Ende nicht nur die Verständigung zwischen Hans Karl und Helene, sondern auch und vor allem die Lektüre der poetologischen Äquilibristik ermöglichen, mit der die Doppelfigur aus Hans Karl und Furlani die durch Hans Karls Sprachskepsis erzeugte Kommunikationsblockade im Verkehr mit Helene lösen.

Was bei Goethe das Vertrauen ist, das die Zirkulation von Papiergeld als Zirkulation realer materieller Werte zu behandeln erlaubt und damit die Grundlage für die Kapitalwirtschaft des 19. Jahrhunderts legt, ist bei Hofmannsthal das Vertrauen in die Belastbarkeit jener Beziehung zwischen Sprechen und unmittelbarem Erfahren, deren unwiderruflichen Zerfall der Brief des Lord Chandos postuliert hatte. Es ist diese Beziehung, die die Furlani-Passagen der Komödie thematisieren. Furlani ist nicht nur poetologisch, sondern auch auf der Handlungsebene von *Der Schwierige* eine rein sprachlich erzeugte Figur, deren Existenz mit der einen Ausnahme von Crescences Bemerkung, sie habe schon von ihm gehört, ausschließlich durch Hans Karl verbürgt wird, eine Figur zudem, die in seinen Erzählungen selbst sprachlos bleibt.¹⁹ Ihre Funktion ist die des Geld-Scheins in *Faust II*, einer auf selbst materiell wertlosem Papier niedergelegten Bonitätsbehauptung, deren Tauglichkeit für den »täglichen Verkehr« durch Hans Karls Rollenrede gedeckt werden muss. Die Ressource, die dieser Deckung zugrunde liegt, ist mithin ausgerechnet jene Figur, die in der Komödie den fundamentalen Zweifel an der Fähigkeit des Sprachzeichens verkörpert, durch eine belastbare Beziehung zu dem von ihm behaupteten Wert eine solche Deckung gewährleisten zu können.

Gleichwohl gibt es im Text von *Der Schwierige* ein Bindeglied zwischen Furlani und Hans Karl, das außerhalb der Rollenrede des letzteren angesiedelt und damit dem alles darin Gesagte unterstellten Uneigentlichkeitsverdacht entzogen ist. Die Regieanweisungen insbesondere des ersten Akts schreiben Hans Karl eine Reihe von Bewegungen zu, die in seiner Rollenrede kein sprachliches Pendant haben, dennoch aber in direkter kausaler Beziehung zu dem von ihm geführten Gespräch stehen: »Er hat eine Lade herausgezogen«, heißt es, während er auf Crescences Bemerkung, sie sei »zu Tod froh«, dass er Helene nicht geheiratet habe, da sie beide »so komplizierte Menschen« seien, antwortet, er sei »der unkomplizierteste Mensch der Welt«; er »[s]ucht in der Lade nach etwas« und »stößt die Lade zu«, nachdem Crescence die Vermutung geäußert hat, Helene werde Neuhoff heiraten; als sie spekuliert, dies geschehe rein »sich und der Welt zum Trotz«, zieht er »mit einiger Heftigkeit eine andere Lade heraus«, bis Crescence ihm anbietet, ihm suchen zu helfen und er sie bescheidet, er suche »eigentlich gar nichts, ich hab` den

19 Auf die Beziehung zwischen sprachlichen und sprachlosen Zeichen hat bereits Peter Kofler hingewiesen: »Im Schwierigen befragen verbale und kinetische signes einander über ihre Zeichennatur, indem sie sich entweder gegenseitig stützen oder konterkarieren.« P. Kofler: *Schwierige*, S. 160.

falschen Schlüssel hineingesteckt« (SW 12, S. 15). Bereits in der ersten Szene des ersten Akts wird dieses Verhalten von dem Diener Lukas erläutert: »Wenn er anfängt, alle Laden aufzusperren oder einen verlegten Schlüssel zu suchen, dann ist er sehr schlechter Laune« (SW 12, S. 8). In dem 1917 entstandenen Entwurf zu dieser Szene folgte darauf noch der später gestrichene Satz: »Auf solche kleinen Zeichen muss man bei ihm gut achten, denn aus dem was er zu ihnen sagt werden sie nicht wissen woran sie mit ihm sind, so eine directe Äusserung liebt er nicht« (SW 12, S. 310).

Hans Karl bedient sich für »solche kleine Zeichen« desselben Verfahrens, das ihn an Furlani so fasziniert, des pantomimischen Ausdrucks nämlich, der in diesem ersten Akt zudem durch Hans Karls Gebärdensprache den Index des unhinterfragbar Authentischen erhält, ist er doch offensichtlich im Gespräch mit Crescence deshalb »sehr schlechter Laune«, weil er Helene erheblich mehr »attachiert« (SW 12, S. 14) ist, als er es Crescence und später Stani gegenüber offenlegt – eine Tatsache, die als solche durch den Ausgang der Komödie mit seiner Verlobung mit Helene gedeckt wird. Diese Verbindung mit Furlanis Darstellungstechnik jedoch bezeichnet zugleich auch eine wesentliche Differenz zwischen den beiden Figuren. Die Regieanweisungen nämlich, die Hans Karls Bewegungsprogramm vorgeben, haben einen ähnlichen Status wie die Pantomimen, die Hofmannsthal während der Entstehungszeit der Komödie schrieb – darunter 1916 den Entwurf zu einer Pantomime über Till Eulenspiegel, eine der bekanntesten Narrenfiguren des Spätmittelalters also –, insofern sie den Modus des Pantomimischen affirmativ behandeln, als eine nicht- bzw. körpersprachliche Vermittlung von Handlungsinhalten also, die nicht reflexiv auf deren sprachliche Verfasstheit zurückgebrochen wird. Furlanis Pantomimik dagegen wird in der Komödie als theatralisches Verfahren ausgestellt, indem sie als Bestandteil eines Zirkusprogramms erscheint, in einem Rahmen also, der ihr die Signatur einer gezielten Simulation einschreibt.

Dies geschieht bereits, als Hans Karl in seinem Dialog mit Crescence im ersten Akt erstmals über Furlani spricht. Eigentlich wenig geneigt, die für den Abend geplante Soiree im Hause Altenwyl zu besuchen, hat er bereits seinem Freund Hechingen versprochen, sich dort bei dessen Frau und seiner, Hans Karls, ehemaligen Geliebten Antoinette für eine Versöhnung der Ehegatten einzusetzen und wird nun von Crescence dazu überredet, die Gelegenheit zu nutzen, um Helene als Braut für seinen Neffen Stani zu werben: »Da hab' ich also ein richtiges Programm. [...] Aber weiß sie, vorher – ich hab' eine Idee – vorher geh' ich für eine Stunde in den Zirkus, da haben sie jetzt einen Clown – eine Art von dummem August ... [...] Ich find' ihn delizios. Mich unterhält er viel mehr als die gescheiteste Konversation von Gott weiß wem. Ich freu' mich rasend. Ich gehe in den Zirkus, dann esse ich einen Bissen in einem Restaurant, und dann komm' ich sehr munter in die Soiree und absolvier mein Programm.« (SW 12, S. 61) Erstmals fällt hier der Name der »Konversation« für jenes Sprechen, das Hans Karl aufgrund der dadurch produzierten

»chronischen Mißverständnisse« (SW 12, S. 13) perhorresziert, ein Sprechen, dem gegenüber Furlani Hans Karl besser unterhält als dieses, weil er – Furlani – es nicht praktiziert. Gleichzeitig wird der Vergleich zwischen Zirkus und Soiree von der zweimaligen Nennung des Begriffs »Programm« gerahmt und damit suggeriert, dass die von Hans Karl für die Soiree geplanten Gespräche dieselbe Qualität der routinierten Ableistung angelernter Ausdrucksmuster hat wie der Auftritt Furlanis im Zirkus.

Diese Parallelisierung wiederholt sich in der ersten Szene des zweiten Akts, in der die Gruppe der zur Soiree geladenen Gäste zunächst noch ein gemeinsames Gespräch führt. Gegenstand ist der von Crescence angezweifelte Unterhaltungswert »weltberühmter Gelehrter« wie des neu in den Kreis eingetretenen Professors Brücke, gegen den sie geltend macht, sie und ihr Bruder »schwärmen für triviale Menschen und triviale Unterhaltungen«, und Hans Karls Unterstützung für diese Behauptung fordert; Helene bezieht in einem Einwurf scharf Stellung gegen das von Crescence damit propagierte Gesprächsideal – »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« – und Hans Karl, danach neuerlich von Crescence angesprochen – »Sag, daß du mir recht gibst, Kari!« – antwortet: »Ich bitte um Verzeihung. Der Furlani ist keine Vorbereitung darauf, etwas Gescheites zu sagen.« (SW 12, S. 64) Gleich im Auftakt zu dem Programm, das Hans Karl während der Soiree zu absolvieren entschlossen ist, werden die »Konversation« und der Clown solcherart ähnlich aufeinander bezogen wie in Hans Karls Gespräch mit Crescence zuvor. In dessen Licht liegt der Akzent von Hans Karls Antwort auf Crescences Forderung, ihr recht zu geben, nicht auf der Qualität dessen, was er allenfalls »Gescheites« sagen könnte, sondern darauf, dass der Zirkusbesuch ihn nicht darauf vorbereitet, überhaupt etwas zu sagen, da der Pantomime Furlani dafür in der Tat »keine Vorbereitung« sein kann; »Vorbereitung« ist Hans Karls Ankündigung seines Zirkusbesuchs im ersten Akt, deutet sie doch auf die Bedeutung voraus, die Furlani für seinen späteren Dialog mit Helene haben wird.

Es ist Helenes Vater, der Hans Karl daraufhin in der impliziten Absage an das Sprechen im Namen Furlanis sekundiert, indem er das Ende der Monarchie als Ende der Konversation beklagt:

In meinen Augen ist Konversation das, was jetzt kein Mensch mehr kennt: nicht selbst perorieren, wie ein Wasserfall, sondern dem andern das Stichwort bringen. Zu meiner Zeit hat man gesagt: wer zu mir kommt, mit dem muß ich die Konversation so führen, daß er, wenn er die Türschnallen in der Hand hat, sich gescheit vorkommt, dann wird er auf der Stiegen mich gescheit finden. – Heutzutage hat aber keiner, pardon für die Grobheit, den Verstand zum Konversationmachen, und keiner den Verstand, seinen Mund zu halten (SW 12, S. 64f.).

Furlani dagegen, der Clown, der aufgrund seines sozial abjekten Status als Mitglied des Schaustellermilieus den Salon eines Altenwyl wohl nie hätte betreten können, hat als Pantomime »den Verstand, seinen Mund zu halten« in einem Ausmaß, das es Hans Karl ermöglicht, im Sprechen über ihn jene Stichworte zu geben, die im dritten Akt dazu führen werden, dass er bei seinem vorzeitigen Verlassen der Soiree, als »er die Türschnallen in der Hand hat, sich gescheit vorkommt« dabei, Helene zu verlassen, und dann »auf der Stiegen« seine Entscheidung bereits zu revidieren beginnt, um dann zurückzukehren und die Verlobung mit ihr zu ratifizieren – ein Echo auf jenen »Treppenwitz eines Heiratsentschlusses«²⁰, den Stani im ersten Akt vorträgt, als er Hans Karl mitteilt, er habe »[a]uf der Stiege von hier in den zweiten Stock« (SW 12, S. 53) entschieden, sich mit Helene zu verloben. Im Dialog mit Crescence im ersten Akt noch Exponent einer sprachlosen Ausdruckskunst, die Hans Karl »viel mehr als die gescheiteste Konversation von Gott weiß wem« unterhält, ist es damit im zweiten Akt die sprachlich vermittelte Präsenz Furlanis, die das von Altenwyl als verloren beklagte »Konversationmachen« restituiert, insofern das Sprechen über ihn zum Gelingen der Kommunikation zwischen Hans Karl und Helene führt.

Was Hans Karl Helene gegenüber von seinem Zirkusbesuch berichtet, enthält die Substanz des Programms, das während der Soiree abzuleisten er Crescence gegenüber im ersten Akt zugesagt hatte. Es ist das Programm des »contre-equilibristen«, der die Bewegungen des von ihm geschilderten Clowns hermeneutisch so gegenbalanciert, dass er damit im Schutz des traditionellen närrischen Wahrheitsprivilegs seine eigene Rolle im *theatrum mundi* des Altenwylschen Salons zu erläutern vermag:

Sehen Sie, Helen, alle diese Sachen sind ja schwer: die Tricks von den Equilibristen und Jongleurs und alles – zu allem gehört ja ein fabelhaft angespannter Wille und direkt Geist. Ich glaub' mehr Geist, als zu den meisten Konversationen. –

[...] 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 – er geht immer nur auf die Absicht der andern ein. Er möchte alles mittun, was die andern tun, soviel guten Willen hat er, so fasziniert ist er von jedem einzelnen Stückl, was irgendeiner vormacht: wenn einer einen Blumentopf auf der Nase balanciert, so balanciert er ihn auch, sozusagen aus Höflichkeit. (SW 12, S. 68)

20 I. Mülder-Bach: Häuser, S. 173.

Die einzige konkrete Information, die der Text zu Furlanis Akt bereitstellt, ist die, dass die von ihm erzeugten komischen Effekte durch die Nachahmung dessen entstehen, »was irgend ein anderer vormacht«. Dass »die Tricks von den Equilibristen und Jongleurs und alles« so »schwer« sind, wie Hans Karl sie darstellt, wird dagegen nicht substantiiert und bleibt damit Konjektur. In noch erheblich höherem Maß gilt dasselbe für seine Behauptung, es gehöre dazu »mehr Geist, als zu den meisten Konversationen«; gedeckt ist sie ausschließlich in ihrem situativen Kontextbezug zu der Unterhaltung über die »Konversationen«, die Helene und Altenwyl in das Gespräch der Soiree-Gäste eingespeist hatten, so dass sie das Sprechen über Furlani unmittelbar an die sprachliche Performanz der Komödie und damit vor allem an diejenige Hans Karls zurückkoppelt.

Was Hans Karl Helene hier mitteilt, ist, dass seine Nachahmung der etablierten Muster des »Konversationsmachens«, vermittelt derer er das ihm von Hechingen und Crescence aufgetragene Programm absolviert, Resultat einer massiven Anstrengung ist, diese Muster eben nicht nur nachzuahmen, sondern sie »um eine ganze Stufe höher« zu heben: Er deklariert ihre Nachahmung zum Instrument dafür, in der paradoxen Verschränkung von Simulation und deren gleichzeitiger Markierung als solcher die Authentizität seines »guten Willens« dazu zu beweisen, im selbst absichtslosen Eingehen auf »die Ansicht der andern« das Ehepaar Hechingen zu versöhnen und Stanis Verlobung mit Helene vorzubereiten. Etymologisch gelesen, verweist der Begriff der »Höflichkeit« in diesem Zusammenhang auf ein Verhaltensparadigma, das mit dem Zusammenbruch der Monarchie ebenso obsolet geworden war wie die Rolle des Hofnarren, auf ein am strengen gesellschaftlichen Reglement absolutistischer Hofkultur geschultes Benehmen, das zur Zeit der Vollendung von *Der Schwierige* zum Relikt einer unwiederbringlich verlorenen Epoche und damit zur bloßen Pose geworden war: Furlanis »Höflichkeit« und mit ihr diejenige, mit der Hans Karl diese Pose imitiert, verdichtet sich im Motiv des Blumentopfs zum Sinnbild einer sozialen Formgebungskonvention, die nur noch den meta-leptischen Verlust ihrer Balance dazu einsetzen kann, ihre kommunikative Bonitätsbehauptung zu decken.

Hans Karls Antwort auf Helenes Rückfrage nach dem Schicksal des von Furlani balancierten Blumentopfs – »Aber er wirft ihn hinunter?« (SW 12, S. 68) – bereitet mit der Bestätigung dessen, dass der Blumentopf tatsächlich fällt, den Moment vor, in dem dieser Balanceverlust in den Dialog mit ihr einbrechen wird: »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.« (Ebd.) Ergebnis des gelingenden Balanceakts ist mithin eine »Begeisterung und Seligkeit« über dessen Gelingen, die die Balance zerstört; »von selber« entsteht sie auch dann nicht, »wenn man's ganz schön machen tät«, da sie das permanente aktive Austarieren eines prekären Gleichgewichts zur Voraussetzung hat, die »beständigen Entschlüsse des contre-

equilibranten« aus der Arbeitsschicht von 1917 also. »Und das hält der Blumentopf gewöhnlich nicht aus und fällt hinunter«, bemerkt Helene dazu »vor sich« (SW 12, S. 68), unmittelbar bevor der sinnbildliche Blumentopf der Konversation gleich doppelt in ihren Dialog mit Hans Karl einfällt, nämlich mit der Konversation der anderen Gäste über den Niedergang des »Konversationmachens«. Eigentlich an Edine gerichtet, klassifiziert Altenwyls Klage – »Dieser Geschäftston heutzutage! Und ich bitte, auch zwischen Männern und Frauen: dieses gewisse Zielbewußte in der Unterhaltung!« (Ebd.) – die Trockenheit, mit der Helene die Hans Karls ästhetischem Programm zugrunde liegende Paradoxie aufgewiesen hat, als »Geschäftston« und die Art, in der Hans Karl anhand der Figur des Furlani den Dialog mit ihr führt, als »dieses gewisse Zielbewußte«, das nichts mehr gemein hat mit der »Höflichkeit«, die Hans Karl Furlani und damit sich selbst in diesem Dialog beigelegt hatte. »Man will doch ein bißl eine schöne Art, ein Versteckenspielen«, antwortet Edine, und Altenwyl fährt fort: »Die jungen Leut` wissen ja gar nicht mehr, daß die Sauce mehr wert ist als der Braten – da besteht ja eine Direktheit!« (SW 12, S. 68f.)

Das »Versteckenspielen«, das Hans Karl mit Helene im Sprechen über Furlani betrieben hatte, geht damit seinem Ende zu. Die letzten Worte, die Hans Karl über Furlani spricht, lassen in einem letzten komischen Effekt Spiel und Realität ineinander umschlagen: »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 ihrer Anspannung« (SW 12, S. 69). Das »Doppelte« meint hier über die gesteigerte Anstrengung, die seiner wie Furlanis »Nonchalance« zugrunde liegt, hinaus den doppelten Umschlag, als den Hans Karl das Finale seines clownesken Darbietungsprogramms vollzieht. Zum einen enthüllt Hans Karl damit die reine Sprachförmigkeit Furlanis: »Förmlich schön« ist Furlani, weil Hans Karl ihm eine sprachliche Form gibt, die ihn von den »geschicktesten Clowns« abhebt; Furlani zeigt sich hier also nicht mehr als Clown, sondern als die Kreatur Hans Karls, als die er dessen Rede über die unauflösliche Verschränkung von »Anspannung« und »Nonchalance«, Simulationsakrobatik und realitätstauglichem Authentizitätsanspruch unter den Schutz des närrischen Wahrheitsprivilegs gestellt hat. Gleichzeitig ist diese Passage der Ausgangspunkt dafür, dass das »gewisse Zielbewußte in der Unterhaltung« mit Helene nun explizit thematisiert wird. Helenes Kommentar dazu – »Ich find auch alles, wo man eine Absicht merkt, ein bißl vulgär« – führt dazu, dass Hans Karl aus der Rolle uneigentlichen Sprechens heraustritt: »Oho, heute bin ich selber mit Absichten geladen, und diese Absichten beziehen sich auf Sie, Gräfin Helene.« (Ebd.)

Der komische Effekt dieser Dialogsequenz entsteht daraus, dass diese »Absichten« das ganze Gegenteil seiner wirklichen Absichten sind, spricht Hans Karl hier doch von seiner geplanten Vorbereitung der Verlobung Helenes mit Stani, während die pantomimischen Signale Hans Karls im ersten Akt darauf hingedeutet haben,

dass er selbst in Helene verliebt ist. Wie zuvor weist Helene prompt auf die diesem Widerspruch unterliegende Spannung hin, indem sie Hans Karls Gebrauch ihres Titels als Distanzierungssignal erkennt – »Oh, Gräfin Helene! Sie sagen »Gräfin Helene« zu mir?« –, und wie zuvor bricht damit die »Konversation« in den Dialog zwischen beiden ein, diesmal in den Worten Hans Karls selbst: »Nein, im Ernst, ich muß Sie um fünf Minuten Konversation bitten – dann später, irgendwann – wir spielen ja beide nicht.« (Ebd.) »Ernst« ist hier freilich am Ende nicht seine Bitte »um fünf Minuten Konversation«, von denen Helene sofort befürchtet, das könne »nichts Gutes sein« (ebd.); »ernst« im Sinne seiner wirklichen Absichten ist vielmehr die Bemerkung »wir spielen ja beide nicht«. Im Kontext auf den ersten Blick darauf bezogen, dass sie beide nicht an dem während der Soiree von einigen Gästen zelebrierten Bridge-Spiel teilnehmen, kündigt die Bemerkung auf den zweiten Blick an, dass Hans Karl und Helene während dieser »Konversation« nicht spielen werden, und bereitet damit das Einmünden des späteren Gesprächs in die Verlobung beider vor.

Die Figur des Furlani hat damit ihre Funktion für die Komödie erfüllt. Anhand der »beständigen Entschlüsse des contre-equilibristen«, als der Hans Karl durch das Erzählen von dem Zirkusclown den Blumentopf des »Konversationmachens« zu Fall bringt, in virtuoser Verbalakrobatik ausgespielt, ist sie zugleich Ressource und Produkt der Sprachhandlung: Auf der Handlungsebene erscheint sie als Ressource, insofern diese den Zirkus als außerhalb des Geschehens erfahrene Realität inszeniert; auf der poetologischen Ebene ist sie das Produkt einer Narrenweisheit, die die ebenso paradoxe wie unauflösliche Gleichzeitigkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit als Kernqualität sprachlicher Kommunikation diagnostiziert. In der Doppelfigur aus Hans Karl und Furlani wird die Sprachskepsis der Klassischen Moderne so zum Instrument jenes Wahrheitsprivilegs, mit dem einst der Hofnarr und nach ihm die moralisierende Narrenliteratur der frühen Neuzeit die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit als epistemologisches Artefakt demaskiert hatten. Die poetologische Äquibristik des Balanceakts, durch den die Komödie diese Grenze zum Kollaps bringt, unterwirft damit das »Konversationmachen« derselben Logik, mit der die Figur des Narren durch die Französische Revolution von 1789 auf dem Theater obsolet geworden war, indem sie es als komisch verzerrtes Klischee zum reinen Zirkusprogramm deklassiert. Auch Hofmannsthals doppelte Narrenfigur verlässt deshalb am Ende ostentativ die Bühne: Nach erfolgter Verlobung verschwindet Hans Karl und verweigert so die Pantomime »der Umarmung des verlobten Paares«, deren Fehlen Stani in seinen Schlussworten als Bruch mit den konventionell üblichen »Formen« (SW 12, S. 144) moniert – und stattdessen die pantomimische Imitation dieser Umarmung durch seine Mutter Crescence und Helenes Vater in Auftrag gibt, mit der die »Konversation« dann endgültig verstummt.

LITERATUR

- Arntzen, Helmut: »Der Schwierige und der Nörgler. Sprecherphysiognomien und Sprachreflexion in Hofmannsthal's Nachkriegslustspiel und Karl Kraus' Weltkriegstragödie«, in: Wolfram Groddeck/Ulrich Stadler (Hg.), Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, Berlin, New York 1994, S. 344-359.
- Bahr, Ehrhard: »Dezenz der Rede: Zur Sprachproblematik in Hofmannsthal's Lustspiel Der Schwierige«, in: *Austriarca*. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 75. Geburtstag, hg. von Winfried Kudszus und Hinrich C. Seeba. Tübingen 1975, S. 284-297.
- Billington, Sandra: *A Social History of the Fool*, Brighton, New York 1984.
- Brant, Sebastian: *das Narrenschiff*. Nach der Ausgabe von Karl Goedeke (1872) übertragen von H. A. Junghans und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu herausgegeben von Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1964.
- Brinkmann, Richard: »Hofmannsthal und die Sprache«, in: *DVJs* 35 (1961), S. 69-95.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust II*, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. Bd. 18,1: *Letzte Jahre 1827-1832*, hg. von Gisela Henckmann und Dorothea Hölscher-Lohmeyer, München, Wien 1997, S. 105-352.
- Greiner, Bernhard: *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Heidelberg 1977.
- Günthart, Romy: »Wiltu wissen warumb so vil Narren seind / frag den spiegel. Johann Geiler von Kaysersberg reflektiert.«, in: Paul Michel (Hg.), *Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels*, Zürich, Freiburg 2003, S. 71-93.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Edward Reichel und Heinz Rölleke. Bd. XII: *Dramen 10, Der Schwierige. Lustspiel in drei Akten*, hg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier, Frankfurt am Main 1993.
- Hübler, Axel: »Zur Konversation in Hugo von Hofmannsthal's *Der Schwierige*«, in: Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hg.), *Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft*, Wiesbaden 1980, S. 115-130.
- Jäkel, Siegfried: »Wesen und Wirkung von Hans-Karl und Furlani im Schwierigen von Hugo von Hofmannsthal«, in: Peter Csobadi u.a. (Hg.), *Die lustige Person auf der Bühne*, Salzburg 1994, S. 683-692.
- Kartschoke, Dieter: »Narrenrede bei Brant, Luther und Sachs«, in: Silvia Boven-schen, Winfried Frey, Stephan Fuchs, Dieter Seitz (Hg.), *Der fremdgewordene*

- Text. Festschrift für Helmut Brachert zum 65. Geburtstag, Berlin, New York 1997, S. 105-123.
- Kofler, Peter: »Der Schwierige von Hugo von Hofmannsthal: Die Geburt der Komödie aus der Gebärde der Melancholie«, in: Isolde Schiffermüller (Hg.), *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*, 2001, S. 158-188.
- Krabiell Klaus-Dieter: »Sprachskepsis im Konversationsstück? Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*«, in: Wolfram Malte Fues/Wolfram Maurer (Hg.), *Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verstehens. Festschrift für Martin Stern*, Würzburg 1995, S. 311-328.
- Krabiell, Klaus-Dieter: »Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*. Charakterstück und Gesellschaftskomödie«, in: *Interpretationen: Dramen des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1997, S. 258-281.
- Mülder-Bach, Inka: »Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie *Der Schwierige*«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 9 (2001), S. 137-161.
- Otto, Beatrice K.: *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World*. London 2000.
- Pape, Walter: »Ah, diese chronischen Mißverständnisse!« Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, in: Winfried Freund (Hg.), *Deutsche Komödien*, München 1988, S. 209-225.
- Rothenberg, Jürgen: »Durchs Reden kommt alles auf der Welt zustande. Hofmannsthals *Der Schwierige*«, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 21 (1977), S. 393-417.
- Schwanitz, Dietrich: *Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit. Untersuchungen zur Dramaturgie der Lebenswelt und zur Tiefenstruktur des Dramas*, Meisenheim a.G. 1977.
- Schweppenhäuser, Gerhard: »Narrenschelte und Pathos der Vernunft. Vernunftkritik bei Sebastian Brant und Erasmus von Rotterdam«, in: ders., *Fluchtbahn des Subjekts: Beiträge zu Ästhetik und Kulturphilosophie*, Münster 2001, S. 122-141.
- Simon, Ralf: »Paradoxien der Interpretation (ausgehend von Hofmannsthals *Der Schwierige*)«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 2002, S. 199-218.
- Staiger Emil: *Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige**, in: Sibylle Bauer (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt 1968, S. 402-433.
- Steffen, Hans: »Hofmannsthals Gesellschaftskomödie *Der Schwierige*«, in: H. S. Göttingen (Hg.), *Das deutsche Lustspiel*, 1969, S. 125-158.
- Velten, Hans Rudolf: »Komische Körper. Zur Funktion von Hofnarren und zur Dramaturgie des Lachens im Spätmittelalter«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 11, H. 2 (2001), S. 292-317.

Vieweg-Marks, Karin: Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt am Main 1989.

Voigt, Joachim: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama, Göttingen 1954.

von Hofmannsthal, Hugo/von Andrian, Leopold: Briefwechsel, hg. von Walter H. Perl, Frankfurt am Main 1968.

Welsford, Enid: The Fool. His Social and Literary History, London 1968.