

## DER CLOWN UND DIE GRAZIE

Zur Transmedialität in Hofmannsthals ›Der Schwierige‹

Von Christoph Leitgeb (Wien)

Telefon, Bild, Salonmusik, vor allem aber der Zirkusclown Furlani: Hofmannsthal inszeniert in ›Der Schwierige‹ eine Fülle intermedialer Verweise und verschärft mit ihnen eine Dichotomie von „Sagen“ und „Zeigen“. Das ist sowohl Befund als auch Ausweg aus einer modernen Krise der Kommunikation: Das „Zeigen“ delegitimiert in der Komödie zunehmend das „Sagen“ und bietet die Grazie als altes Konversationsideal neu an: Ausgleich der Dichotomie und Ausdruck beherrschter Transmedialität.

Telephone, picture, music in a saloon and especially the clown Furlani: In his play ›Der Schwierige‹ Hofmannsthal cites plenty of intermedia-references, aggravating a dichotomy of what is said and what is shown on stage. That is both diagnosis of and a backdoor out of a modern crisis of communication: Within the comedy, what is shown delegitimatises more and more what is said; at the same time grace reappears as the old ideal of making conversation: It promises both reconciliation of the dichotomy and mastery over the diverging media.

### *1. Von der intermedialen Erwähnung zur Transmedialität*

Die kulturwissenschaftliche Analyse von Medialität wirkt oft wider Willen inflationär: Zum einen betont sie die Vielfalt der Zeichensysteme, die für eine Kultur als grundlegend gelten, denn jedes Medium wird möglichst als ein eigenes Zeichensystem definiert. Die Kehrseite dieser Inflation ist die Beschleunigung einer Hybridisierung, wenn sich die als Medien hypostasierten Zeichensysteme zugleich aufeinander beziehen. Eine angeblich einheitliche kommunikative Vernunft<sup>1)</sup> zerfällt so in eine Vielzahl unterschiedlicher Vernünftigkeiten, gleichzeitig

---

<sup>1)</sup> Vgl. JÜRGEN HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns*. Bd. 1: *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt/M. 1981, S. 28: „Dieser Begriff kommunikativer Rationalität führt Konnotationen mit sich, die letztlich zurückgehen auf die zentrale Erfahrung der zwanglos einigenden, konsensstiftenden Kraft argumentativer Rede, in der verschiedene Teilnehmer ihre zunächst nur subjektiven Auffassungen überwinden und sich dank der Gemeinsamkeit vernünftig motivierter Überzeugungen gleichzeitig der Einheit der objektiven Welt und der Intersubjektivität ihres Lebenszusammenhangs vergewissern.“

entsteht das Bild einer neuen, medialen „Convergence Culture“, etwa als Resultat der Digitalisierung.<sup>2)</sup>

Die zweite Inflation ist eine von divergierenden Definitionen, die selbst einfache Voraussetzungen dieses Befundes betreffen. Ein Beispiel: Ein Leser stößt in einem Text auf die Erwähnung eines bestimmten Bildes, das nicht im Text abgedruckt ist. Für Irina Rajewsky ist das eine „intermediale Erwähnung“, in der immer nur ein Medium – das kontaktnehmende „Objektmedium – in seiner Materialität präsent“ ist.<sup>3)</sup> Für Rajewsky denkt der Leser das Bild in „seiner Differenz und/oder Äquivalenz“ zum Text mit, er ändert die Bedeutungskonstitution auf (medien-) spezifische Weise. Uwe Wirth dagegen hält das für eine „Nullstufe der Intermedialität“.<sup>4)</sup> Er möchte solche Erwähnungen lediglich als mögliche „Indices für implizite Inszenierungen von Intermedialität“ auffassen.<sup>5)</sup>

Nach welcher Definition auch immer Medialität von ihrer impliziten Inszenierung unterschieden wird: Sowohl Wirth als auch Rajewsky beschreiben die Funktion einer Erwähnung wie der des Bildes im Text als „Marker“, die in ihrem medialen Umfeld die Perspektive neu einstellen. Sie orientieren sich dabei implizit und explizit an Modellen von Frame-Theorien. In Linguistik, Soziologie und Kognitionstheorie werden unter Frames konventionelle Texturen bzw. Protokolle verstanden, welche innerhalb von komplexeren Zeichensystemen wie Medien, Diskursen oder Sprachen die Interpretation durch Erwartungen steuern.<sup>6)</sup>

In einem Dissens wie dem bei Rajewsky und Wirth ist der Stellenwert von Frames innerhalb der Mediendefinition unterschiedlich bestimmt. Jedes Medium umfasst spezifische Frames: Diese konventionalisieren eine soziale und kulturelle

---

<sup>2)</sup> Vgl. HENRY JENKINS, *Convergence culture*, New York 2008, S. 2f.: „By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want. Convergence is a word that manages to describe technological, industrial, cultural, and social changes depending on who’s speaking and what they think they are talking about.“

<sup>3)</sup> IRINA O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 17.

<sup>4)</sup> UWE WIRTH, *Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität*, in: URS MEYER, ROBERTO SIMANOWSKI, CHRISTOPH ZELLER (Hrsgg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 19–38, hier: S. 32.

<sup>5)</sup> Ebenda, S. 32, zitiert WERNER WOLF, *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung der Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ›The String Quartet‹*, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21 (1996), S. 85–116, hier: S. 88.

<sup>6)</sup> Vgl. MARVIN MINSKY, *A Framework of Representing Knowledge*, in: PATRICK H. WINSTON (Hrsg.), *The Psychology of Computer Vision*, New York 1975, S. 211–278, S. 212: „Here is the essence of the theory: When one encounters a new situation (or makes substantial change in one’s view of the present problem) one selects from memory a structure called a frame. This is a remembered framework to be adapted to fit reality by changing details as necessary. A frame is a data structure for representing a stereotyped situation, like being in a certain kind of living room, or going to a child’s birthday party. Attached to each frame are several kinds of information. Some is about what can be expected to happen next.“

Praxis, welche um einen technischen Apparat entsteht. Gleichzeitig bezeichnet „Medium“ aber auch diesen speziellen technischen Apparat.<sup>7)</sup> Unterschiedliche Mediendefinitionen gewichten diese Pole unterschiedlich: Je weniger „Medium“ als technischer Apparat definiert wird, desto mehr durch die spezifische Form der Frames im Medium. Medialität ist dann „eine Vorartikulation, die aktuelle Artikulationen allererst ermöglicht.“<sup>8)</sup> Solche Definitionen wollen Medien möglichst ganz durch ihre Frames bzw. „Protokolle“ bestimmen.<sup>9)</sup> Die Erwähnung eines Mediums in einem anderen erzeugt Rahmenbrüche, welche Außenperspektiven darauf ermöglichen, was im ursprünglichen Medium gesagt wird: Genau genommen werden Medien überhaupt erst mit dem Bemerkten ihrer medialen Differenzqualität „beobachtbar, da die mediale Differenzqualität als Rahmungshinweis (im Sinne von Goffmans Rahmen-Analyse) fungiert.“<sup>10)</sup>

Der „intermediale Hintergrund“ ist notwendig, damit „Transmedialität in den Blick genommen werden kann“: Das ist auch der Ausgangspunkt von Wirth.<sup>11)</sup> „Transmedialität fokussiert auf die gleichzeitige Anwesenheit der beteiligten Medien und steht somit im Grunde der intermedialen Kopplung nahe. Während dort der Akzent jedoch auf dem Ergebnis als vollzogener Verbindung beider Partner liegt, betont der Begriff der Transmedialität den Transfer. Gegenstand sind die beteiligten Medien im Prozess des Übergangs.“<sup>12)</sup> Daraus ergibt sich die Frage, wie eine Beschreibung diesen Übergang konzipiert.

Wirth beschreibt in der Folge die Form intermedialer Bezugnahme mittels der Metapher der „Aufpfropfung“, welche er Gerard Genette, Jacques Derrida und Antoine Compagnon<sup>13)</sup> entlehnt, um die mediale Hybridität des Resultats zu betonen.

7) Vgl. zu dieser Unterscheidung LISA GITELMAN, Introduction: „Media as Historical Subjects“, in: LISA GITELMAN, *Always Already New: Media History and the Data of Culture*, Cambridge, Mass., London 2008.

8) Vgl. dazu vor allem auch WILHELM FÜGER, Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts, in: JÖRG HELBIG (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 41–57, hier: S. 42: „Angesichts dieser möglichen unterschiedlichen Betrachtungsweisen steht man vor einer letzten Endes terminologischen Entscheidung.“

9) Vgl. JOACHIM PAECH, Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: JÖRG HELBIG (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 14–30, hier: S. 23: „Die Schwierigkeit einer Medien-Definition, wie sie hier zugrundegelegt wird, ist, daß das Medium nicht als ‚etwas‘, sondern als ‚Medium‘, als Möglichkeit einer Form oder auch als ‚Dazwischen‘, letztlich als Mittel im weitesten Sinne genommen wird. Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft. Die Beobachtung der Form muß, wenn sie nach dem Medium fragt, sich selbst beobachten, um sich klar zu machen, daß sich die beobachtbare Form notwendig ihrer anderen unsichtbaren Seite des Mediums verdankt.“

<sup>10)</sup> WIRTH, *Aufpfropfung* (zit. Anm. 4), S. 28.

<sup>11)</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>12)</sup> URS MEYER, ROBERTO SIMANOWSKI, CHRISTOPH ZELLER, Vorwort, in: URS MEYER, ROBERTO SIMANOWSKI, CHRISTOPH ZELLER (Hrsgg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen 2006, S. 7–18, hier: S. 10.

<sup>13)</sup> WIRTH, *Aufpfropfung* (zit. Anm. 4), hier: S. 24f.

Die folgende Analyse versucht das mit einem Konzept zu konfrontieren, das nicht minder in der Frame-Theorie angelegt ist: einem Konzept der Metaisierung.<sup>14)</sup>

## 2. *Der Clown und sein medialer Rahmen*

Beispiel für die Funktion einer intermedialen Erwähnung im Sinne Rajewskys innerhalb einer bewussten Inszenierung von Transmedialität ist hier das Gespräch über den Clown Furlani in der ersten Szene aus dem zweiten Akt von Hofmannsthals ›Der Schwierige‹.<sup>15)</sup> Die Erwähnung der Zirkusnummer ist für die Komödie zentral und entsprechend oft literaturwissenschaftlich kommentiert. Hans Weigel meinte, in ihr stecke alles, „was der Autor des ‚Schwierigen‘ über sein Lustspiel und seine Welt und sich – und über die Manier, in der er seine Welt anschaut, zu sagen habe“.<sup>16)</sup> Die entsprechende Szene ist dabei innerhalb des Stücks auch strukturell einzigartig: Sie bringt zwei oberflächlich unverbundene Dialoge zweier Paare auf der Bühne nebeneinander zur Aufführung. Der Protagonist des Stücks, Hans Karl von Bühl, spricht mit seiner zukünftigen Frau Helene von Altenwyl über seine Faszination angesichts des Clowns. Gleichzeitig und oberflächlich unverbunden damit spricht Graf Altenwyl, der Vater Helenes, mit Edine über den Verfall der Konversationskultur. Eine szenische Rahmung durch das Vordergrund- bzw. Hintergrund-Verhältnis der beiden Dialoge begleitet so den medialen Rahmungseffekt aus der Erwähnung des Clowns.

Wie die szenische Rahmenkonstruktion Metaisierung auslöst, lässt sich durch eine Zitatmontage vorführen, die das gestalterische Prinzip des Textes verstärkt: „Das Geistige gibt uns Frauen [...] mehr Halt!“ meint Edine etwa zu Graf Altenwyl, in der Konversation den „Geist kultivieren, das bringt einen auf andere Gedanken“. Hans Karl von Bühl meint im Parallelgespräch zu Helene: „Die Tricks von den Equilibristen und Jongleuren und alles – zu allem gehört ja ein fabelhaft angespann-

<sup>14)</sup> Für GREGORY BATESON, *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische und epistemologische Perspektiven*, übers. von HANS GÜNTER HOLL, Frankfurt/M. 1985, S. 254f., etwa sind „Rahmen“ ausdrücklich „[...] metakommunikativ. Jede Mitteilung, die explizit oder implizit einen Rahmen definiert, gib dem Empfänger ipso facto Anweisungen oder Hilfen bei seinem Versuch, die Mitteilungen innerhalb des Rahmens zu verstehen. Auch die Umkehrung [...] gilt. Jede metakommunikative oder metasprachliche Mitteilung definiert explizit oder implizit die Menge von Mitteilungen, über die sie kommuniziert, d. h. jede metakommunikative Mitteilung ist ein psychologischer Rahmen oder definiert einen solchen.“

<sup>15)</sup> ›Der Schwierige‹ wird mit Akt, Szene und Seitenangabe im Fließtext zitiert nach: HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke XII. Dramen 10*, hrsg. von MARTIN STERN in Zusammenarbeit mit INGBORG HAASE und ROLAND HOLTMEIER, Frankfurt/M. 1993. Aus dieser Ausgabe auch einige Nachlasstexte und Briefe, die ich mit „N“-Sigle bzw. Datierung im Fließtext zitiere.

<sup>16)</sup> HANS WEIGEL, *Triumph der Wortlosigkeit. Ein Versuch über Hugo von Hofmannsthals Lustspiel ›Der Schwierige‹*, in: *Neue deutsche Hefte* 10 (1963), S. 44. – Vgl. dazu MAXIMILIAN AUE, *Inszenierte Absichtslosigkeit. Zur Funktion des Furlani in Hugo von Hofmannsthals ›Der Schwierige‹*, in: *Annual Symposium of the Modern Austrian Literature and Culture Association*, University of Washington, Seattle WA, April 24–27, 2008.

ter Wille und direkt Geist. Ich glaub, mehr Geist, als zu den meisten Konversationen“. Die „Nonchalance“ (Akt 2/1, 69) Furlanis verlangt dabei laut Hans Karl „scheinbar nichts mit Absicht“ (Akt 2/1, 68) zu tun; denn alles, so Helene, „wo man eine Absicht merkt, die dahintersteckt“, wirkt „ein bißl vulgär“ (Akt 2/1, 69). Altenwyl bemerkt zu Edine, wieder zum Verlust der Fähigkeit zur Konversation: „Dieser Geschäftston heutzutage! Und ich bitte dich, auch zwischen Männern und Frauen: dieses gewisse Zielbewusste in der Unterhaltung!“ (Akt 2/1, 68). Furlani, so Hans Karl zu Helene, gehe „immer auf die Absicht der Andern ein“ (Akt 2/1, 68). Schon am Anfang der Szene hat dabei Altenwyl Konversation als das definiert, „was jetzt kein Mensch mehr kennt: nicht selbst perorieren, wie ein Wasserfall, sondern dem andern das Stichwort bringen“ (Akt 2/1, 64f.).

Metaisierung geht in dieser Szene also zunächst davon aus, dass bestimmte allgemeine Konzepte wie „Geist“ oder „Absicht“ und „Absichtslosigkeit“ in beiden Dialogen gleichzeitig verwendet und zitiert werden. Die Montage der zwei vordergründig getrennten Dialoge betont zwei unterschiedliche Rahmen, welche diese Konzepte unterschiedlich bestimmen. Die Zitate kennzeichnet dabei ein eigentümlicher Doppelcharakter: einerseits das, was innerhalb eines bestimmten Rahmens mit dem Zitierten „gesagt“ wird; andererseits das, was aus dem anderen Rahmen mit „erwähnt“ wird, beziehungsweise nach einer demonstrativen Theorie des Zitierens<sup>17)</sup> das, auf was aus dem anderen Rahmen „gezeigt“ wird. Die Metaisierung entsteht aus der Reflexion dieser Differenz – und es stellt sich die Frage: Spielen dabei die medialen Eigenschaften des in der Szene erwähnten Clowns in dieser Konstruktion überhaupt eine Rolle, oder zeigt sich hier nur eine allgemeine Beschaffenheit des Zitats?

Die intermediale Funktion der Erwähnung des Clowns lässt sich nicht aus der szenischen Rahmensetzung des doppelten Dialogs begründen, eine solche Begründung muss auf die institutionelle und semiotische Differenz von Zirkus und Theater rekurrieren: Der Zirkus ist nicht ein festes Dach für ein Stück an einem Abend wie das Theater. Zirkus funktioniert als ein viel loseres Dach für eine Vielzahl von Nummern, die ganz unterschiedlichen Konventionen gehorchen. Dabei ist insbesondere der Clown eine „voice speaking from without and not from within the dramatic plot.“<sup>18)</sup> Clowns sind Figuren, die mit der Illusion der Guckkasten-Bühne brechen: „The key feature uniting all clowns, therefore, is their ability, through skill or stupidity, to break the rules governing the fictional world.“<sup>19)</sup>

<sup>17)</sup> Die „demonstrative Theorie des Zitierens“ wird exemplarisch von DONALD DAVIDSON vertreten in den beiden Aufsätzen ›Zitieren‹ und ›Sagen, dass‹, in: DONALD DAVIDSON, *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 123–140 bzw. S. 141–162. Zu einer Kritik dieses Ansatzes und zur philosophischen Tragweite der Unterscheidung von „Sagen“ und „Erwähnen“ in einer Theorie des Zitierens vgl. etwa HERMAN CAPPELEN und ERNIE LEPORE, *Language turned on itself: the semantics and pragmatics of metalinguistic discourse*, Oxford 2010.

<sup>18)</sup> ENID WELSFORD, *The fool: his social and literary history*, London 1968, S. 324.

<sup>19)</sup> DONALD CAMERON McMANUS, *No kidding*, Newark 2003, S. 13.

Die Einschreibung der medialen Komponente des Clowns macht den Zitatcharakter der Szene noch einmal reflexiv, indem sie den Zwiespalt von „Sagen“ und „Zeigen“ interpretiert. Das, was Graf Bühl über den Clown sagt, deutet unmittelbar darauf, wie er über ihn spricht: in einem Jonglierakt gleichsam außerhalb der gesellschaftlichen Bühne der Konversation. Umgekehrt wird auch Graf Altenwyls Bemerkung zur Direktheit neuer Unterhaltungen zwischen Mann und Frau in der Fortsetzung selbstreflexiv: „Die jungen Leute wissen ja gar nicht mehr, dass die Sauce mehr wert ist als der Braten“ (Akt 2/1, 69); seine Unterhaltung mit Edine wird zur Clownerie schlechter Konversation. Die charakteristische Doppelung des Zitats von Sagen und Erwähnen bzw. Zeigen koppelt sich in der konkreten Szene also genau an die technischen und institutionellen Implikationen des „Clowns“: Denn der Geist des Mediums Furlani äußert sich gerade nicht im Inhalt des Gesagten, sondern in dem, was es zeigt.

So gut Wirths Metapher der „Aufpfropfung“ die Hybridität des Protagonisten des ›Schwierigen‹ hin zum Clown beschreibt, so sehr verdeckt eine pauschale Diagnose „medialer Hybridität“ in der Analyse genau diesen Prozess einer Metaisierung, welcher die Äußerungen der Figuren legitimiert und delegitimiert. Das Verständnis dieser Metaisierung ist darauf angewiesen, dass die in der Szene etablierten Rahmen auch in ihrer Gebundenheit an Medialität als getrennte im Blick behalten werden.

### 3. *Telefon, Bild und Musik: die Dichotomie von Sagen und Zeigen*

Transmedialität macht intermediale Effekte zum zentralen gestalterischen Prinzip einer Mitteilung, sie ist „Intermedialität in Permanenz“. Transmedialität erscheint „weniger als deskriptiver, denn als operativer Begriff“, der den „Medienwechsel als fortdauerndes, selbstreflexives und unabgeschlossenes Merkmal“ kenntlich macht.<sup>20)</sup> Im ›Schwierigen‹ führt Transmedialität konkret dazu, dass der Widerspruch von „sagen“ und „zeigen“ unausweichlich erscheint. Dies ist zugleich der ideologische Kern von Hofmannsthals Stück, „ideologisch“ insofern, als ihm historische Faktizität nicht nur zu-, sondern auch untergeordnet wird.

So ist diskutiert worden, vor welchem historischen Hintergrund der ›Schwierige‹ überhaupt spielt<sup>21)</sup>: Hofmannsthal hat das Stück erst nach dem Krieg abgeschlossen, es vor 1917 aber schon in wesentlichen Teilen konzipiert. In ihm beginnen drei Offiziere gerade ihre zivile Zukunft, Zeit der Handlung ist also nach dem Krieg. Zugleich will jedoch Graf Altenwyl Hans Karl von Bühl erfolglos zu einer Rede vor dem Reichsrat (Akt 3/13, 141) drängen, ein Forum, das es nach dem Krieg

<sup>20)</sup> MEYER, Vorwort (zit. Anm. 12), S. 15.

<sup>21)</sup> Vgl. zu dieser Diskussion MARTIN STERN, Wann entstand und spielt ›Der Schwierige‹?, in: Basler Hofmannsthal-Beiträge XXIII (1979), S. 203–216, – und WOLFGANG FRÜHWALD, Die sprechende Zahl. Datensymbolismus in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel ›Der Schwierige‹, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XXII (1978), S. 572–588.

gar nicht mehr gibt. Dieser „Anachronismus“<sup>22)</sup> ist nicht zufällig auf eine Skepsis des Protagonisten dem politischen „Sagen“ gegenüber bezogen. Entsprechend schrieb Hofmannsthal 1921 dem Kritiker Raoul Auernheimer, die „Fundamente“ des ›Schwierigen‹ lägen nicht in der Beschreibung des Gesellschaftlichen, sondern darunter, „im schwierigen Verhältnis zur Rede und zur Tat“ (20. Oktober 1921, 512).<sup>23)</sup>

Die angebliche Unmöglichkeit eines reinen Sagen-Wollens wird im ›Schwierigen‹ auch abseits der Clownszene intermedial dargestellt. Das Telefon zum Beispiel kann Gesprochenes übertragen, ohne im herkömmlichen Sinne etwas von der Kommunikationssituation zu „zeigen“. Als solches wird es im ›Schwierigen‹ eine „indiskrete Maschine“ (Akt 1/12, 47), „die eine Eigenmacht entfaltet und irritierend in die Verbindung eingreift, die sie herstellt.“<sup>24)</sup> Die intermediale Darstellung auf der Bühne erzeugt wieder durch die doppelte Rahmung von Wörtern wie „gestört“ Metaizität. Die Kommunikation der Figuren kollabiert in Doppeldeutigkeit: Welche ihrer Bestandteile metasprachlich aufgefasst werden sollen und welche nicht, das schwimmt mit der klaren Trennung der Rahmen.

Du weißt, dass ich das Mögliche versuchen werde. Es entspricht doch auch meiner Empfindung. Es entspricht meiner Empfindung! Wie? Gestört? Ich habe gesagt: Es entspricht meiner Empfindung. Empfindung! Eine ganz gleichgültige Phrase! Keine Frage, eine Phrase! Ich habe eine gleichgültige Phrase gesagt! Welche? Es entspricht meiner Empfindung. Nein ich nenne es nur eine gleichgültige Phrase, weil du es so lang nicht verstanden hast. Ja. Ja. Ja! Adieu. Schluss!  
(Akt 1/15, 53)

Umgekehrt karikiert das Stück auch das Pathos, gerade von etwas zu sprechen, das sich angeblich nur zeigen kann. Der Deutsche Baron Neuhoff beruft sich auf das Mystische immer schon als ein medial Vermitteltes und zu Vermittelndes.<sup>25)</sup> „– Bohuslawsky macht mein Porträt, das heißt, er quält sich unverhältnismäßig,

<sup>22)</sup> FRÜHWALD, Zahl (zit. Anm. 21), S. 576.

<sup>23)</sup> Vgl. dazu RUDOLF HIRSCH, Zwei Briefe über den ›Schwierigen‹, in: Hofmannsthal-Blätter 7 (1971), S. 73.

<sup>24)</sup> INKA MÜLDER-BACH, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie ›Der Schwierige‹, in: Hofmannsthal Jahrbuch 9 (2001), S. 137–162, hier: S. 152. Zu einer vergleichbaren Thematisierung des Telefons im ›Unbestechlichen‹ im ersten Akt vgl. MAXIMILIAN BERGENGRUEN, Das fotografische Gedächtnis. Zur Psychologie und Poetik der Medien in Hofmannsthals ›Der Unbestechliche‹, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 15 (2007), S. 239–257, hier: S. 250. Wie ich hier für den ›Schwierigen‹ weist Bergengruen für den ›Unbestechlichen‹ eine Selbstreflexion von Sprache nach, „welche sich paradoxerweise die Auflösung des bisher bestehenden gutenbergischen Speichermonopols durch Telefon, Telegramm und Fotografie zunutze zu machen sucht“ (S. 253). Eine stärker kulturgeschichtlich und weniger textanalytisch orientierte Darstellung findet sich in: HEINZ HIEBLER, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne, Würzburg 2003.

<sup>25)</sup> Zu einer möglichen Charakteristik der meisten im Stück vorkommenden Charaktere in Hinblick auf ihr Verhältnis zur Konversation vgl. ALFRED DOPPLER, Die Thematisierung der Konversation. Hugo von Hofmannsthals Lustspiel ›Der Schwierige‹, in: ALFRED DOPPLER, Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1975, S. 65–78, hier: S. 70ff.

den Ausdruck meiner Augen festzuhalten: er spricht von einem gewissen Etwas darin, das nur in seltenen Momenten sichtbar wird [...]“ (Akt 1/12, 43). Ähnlich versucht er die von ihm umworbene Helene vor dem Hintergrund der Salonmusik zu „fixieren“<sup>26)</sup>: „Bleiben Sie stehen. Diese nichtsnutzige, leere, süße Musik und dieses Halbdunkel modellieren Sie wunderbar“ (Akt 2/13, 92).

Sowohl die Szene mit dem Portrait – einer der charakteristischen Ticks Hans Karls ist es, Bilder und Spiegel zurechtzurücken (Akt 1/1, 8) – als auch die Szene mit der Musik werden dabei im Stück systematisch wieder aufgenommen. Der Portraitmaler Bohuslawsky, so mutmaßt Neuhoff über Hans Karl von Bühl, könnte „auf dem Umweg über die Kindlichkeit“ seiner Ausstrahlung „Würde“ auszudrücken (Akt 1/12, 44). Er nimmt damit Hermann Broch vorweg, der diese Worte auf Hofmannsthal selbst angewandt hat, und Helene, die im Stück viel später urteilt, Hans Karl gleiche einem Kind (Akt 2/14, 98). Im Gespräch mit Hans Karl kommt Helene auch auf die „fade“ (Akt 2/14, 101) Salonmusik zurück, „die zu allem auf der Welt besser passt, als zu uns beiden“ (Akt 2/14, 100), und in der sie die Unpersönlichkeit eines Abschieds erkennt, den sie beide nicht wollen und der sich doch eben zu vollziehen scheint.

Die Transmedialität des >Schwierigen< erzeugt also nicht nur in der Erwähnung des Clowns Metaisierungseffekte aus intermedialen Rahmensetzungen, die sich in der Spannung von „sagen“ und „zeigen“ äußern. Was sich zeigt, befestigt oder untergräbt dabei das, was eine dramatische Person sagt. „Es ist die Medialität der Sprache, die alle Vorstellungen, das Sprechen sei ein intentionales, intersubjektiv kontrollierbares Zeichenhandeln, zu kurz greifen läßt“, formuliert Sybille Krämer diesen Zusammenhang allgemein als einen zwischen Performativität und Medialität.<sup>27)</sup> Die Person beherrscht die Vielstimmigkeit medial definierter Codes in ihrer Äußerung nicht, die mediale Vermittlung prägt die Kommunikation durch ihre eigenen Rahmen. Diese Dekonstruktion einer einheitlichen kommunikativen Vernunft macht es unmöglich, ethisches Verhalten aus Vernunft zu begründen oder auch nur Zwecke eindeutig in Sprachhandlungen zu übersetzen.

Das Stück skizziert einen Ausweg in der Mystik, der von jeder Medialität abstrahiert und ein daraus befreites, reines „sich Zeigen“ unterstellt. Dieser Ausweg ist außerhalb der Bühne situiert. Hans Karl erzählt von seinem Verschüttetsein im Krieg, das ihm als „fait accompli“ Helene als seine Frau gezeigt habe. Wieder liegt die historische Bedeutung gerade nicht in der Beschreibung des Faktischen, in der Thematisierung des Kriegstraumas.<sup>28)</sup> Sie liegt in einem Verfahren, das über die Dichotomie von

<sup>26)</sup> Vgl. die Vermutung von Crescence, Helene wäre der einzige Mensch, um Hans Karl zu „fixieren“ (Akt 1/3, S. 14) oder die im Stück häufig gebrauchte Wendung jemandes „Genre“ zu sein.

<sup>27)</sup> SYBILLE KRÄMER, *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, in: UWE WIRTH (Hrsg.), *Performanz – zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, S. 323–346, hier: S. 332.

<sup>28)</sup> In diese Richtung geht MÜLDER-BACH, *Häuser* (zit. Anm. 24). Hofmannsthal diente im Krieg im Kriegspressequartier, sein Wissen um Kriegstraumata stammte zum Teil zumindest aus der



Sagen und Zeigen den Versuch eines Ausstiegs aus der Geschichte motiviert. Entsprechend ist die Szene auch in die medialen Verweise des Stücks eingebunden: Sie ist dem Telefonat diametral entgegengesetzt, das Sinn und Unsinn ganz ins Gesagte verlegt. Zwei Mal nur monologisiert Hans Karl über Erinnerungen auf der Bühne, in dieser Szene und in der Schilderung des Clowns Furlani. Und auch die Salonmusik setzt laut Regieanweisung während seiner Erzählung von der Verschüttung aus. (Akt 2/14, 102)

Die Heirat ist im ›Schwierigen‹ Endpunkt einer Komödie, die doch beinahe durch eine gescheiterte Liebe zu einer Tragödie geworden wäre: Zumindest im Sinne des Wittgenstein-Interpreten Stanley Cavell<sup>29)</sup>, der die klassischen Tragödien u. a. Shakespeares als Ausdruck eines nicht überwundenen Skeptizismus las. Das Tragische eines Lear, so Cavell, liege in seiner Trennung vom Mitmenschen, die aus seinem Zweifel an einer intersubjektiven Sprache resultiere.<sup>30)</sup> Bei Hofmannsthal liegt umgekehrt das Happy-End der Komödie im Überwinden dieses Skeptizismus. Es kann aber im Ja-Wort des Hochzeitspaares am Ende der Komödie nicht ausgesprochen werden, und es kann sich auf der Bühne auch nicht in der Umarmung des Paares, sondern nur innerhalb der versammelten Salongesellschaft in einer symbolischen Ersatzhandlung „zeigen“.

#### 4. Clown und Marionette: das Konversationsideal der Anmut

Man sieht „die Sprache auseinandertreten, die alles vereinigen müßte“ (›Wert und Ehre deutscher Sprache‹, P IV, 437).<sup>31)</sup> Vordergründig wird im ›Schwierigen‹ vor allem schlechte Konversation durch dieses Auseinandertreten ironisiert, in dem Äußerungen in ihrer medialen Bedingtheit erscheinen. Helene formuliert in ihrem ersten Satz im Stück überhaupt die Ablehnung der Konversation durch die „Jüngeren“ in jenem „kleinen Salon nach dem Geschmack des 18. Jahrhunderts“: „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.“ (Akt 2/1, 64) Wobei in der Konversation, welche das Stück vorführt, die „Beruhigung“ von Interessen nur vordergründig gelingt. Der „Leerlauf der Konversation“

---

Lektüre von Kriegstagebüchern. Interessant wäre hier der Vergleich mit dem Ende von Musils ›Grigia‹, welches das Motiv nur indirekt mit dem Krieg assoziiert: Während bei Hofmannsthal die mystische Abgeschiedenheit durch die Verschüttung den Weg in das bürgerliche Leben zeigt, ist sie bei Musil Ende dieses Lebens. – FRANZ NORBERT MENNEMEIER, Hugo von Hofmannsthal: ›Der Schwierige‹, in: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. von BENNO VON WIESE, Bd. 2, Düsseldorf 1958, S. 244–264, hat den ›Schwierigen‹ als säkularisierten Mystiker mit dem ›Mann ohne Eigenschaften‹ assoziiert.

<sup>29)</sup> STANLEY CAVELL, Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen, in: STANLEY CAVELL, Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays, hrsg. mit einer Einleitung und Einführungen von ESPEN HAMMER und DAVIDE SPARTI. Mit einem Nachwort von HILARY PUTNAM. Aus dem Englischen von Martin Hartmann, Frankfurt/M. 2002, S. 76–110.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 103f.

<sup>31)</sup> Die Essays Hofmannsthals sind mit Titel und Bandangabe zitiert nach: HUGO VON HOFMANNSTHAL, Prosa, hrsg. von HERBERT STEINER, Frankfurt/M. 1950.

im ›Schwierigen‹ verweist auf „die letzten Tage einer Epoche, die im November 1918 ihr Ende gefunden hat.“<sup>32)</sup>

Für die „Geisterhaftigkeit“<sup>33)</sup> der Konversation im Wiener Salon abseits des Krieges zeichnen die Essays Hofmannsthal, seine Briefe und ›ad me ipsum‹ allerdings zugleich einen geistesgeschichtlichen Hintergrund. Auch hier finden sich die Aspekte der Thematisierung der Konversation, welche Alfred Doppler für den ›Schwierigen‹ herausstellt hat<sup>34)</sup>: Einerseits stellt Hofmannsthal die Frage, wie das einsame Individuum dazu komme, sich „durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen“<sup>35)</sup> und entfaltet dabei seine Skepsis gegenüber dem politisch-direkten, verbalen Engagement. Andererseits versucht Hofmannsthal ein utopisches Potenzial gerade aus der kritisierten Konversationskultur in die Gegenwart zu retten.

Im Zentrum dieses Versuchs steht wieder die Frage nach einer möglichen kulturellen Einheit hinter einer Vielfalt von – auch medial institutionalisierten – kommunikativen Mitteln. In Hinblick auf eine Bewältigung dieser Vielfalt in einer Tradition der Konversation gilt ihm Frankreich als beispielhaft: Französische Kultur schöpfe aus „einer fast unbegrenzten sozialen Erfahrung“ (›Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation‹, P IV, 392f.), die eine „Zucht des Ausdrucks“ hervorgebracht habe, eine „allen zugängliche Sprachschönheit“ (ebenda, P IV, 396) Diese Gegenüberstellung von deutscher und französischer Kultur hat dabei ihrerseits eine bis in die deutsche Klassik (Goethe, Heine) zurückreichende Tradition, von der Hofmannsthal in seiner Vorrede zur Sammlung ›Wert und Ehre der deutschen Sprache‹ Adam Müller und Ernst Moritz Arndt zitiert.<sup>36)</sup>

„Das einzelne Talent“ in Frankreich strebt laut Hofmannsthal „sich mit Grazie in seinen Grenzen zu bewegen“ (ebenda, P IV, 393), die Beredsamkeit in Deutschland dagegen „ist unanmutig, ist ein ungelinktes Kämpfen mit einer überreichen Sprache“ (›Beethoven‹, P IV, 31). In einer Skizze zum ›Schwierigen‹ notiert sich Hofmannsthal entsprechend zum Verhältnis seines Protagonisten zur Sprache:

[...] er concediert (vor allem sich selber) keine Individualsprache, nur Gesellschaftssprache von der man sich nicht entfernen darf. Alles andere nennt er Suada: diese führt geradewegs in die Gemeinheit: da kommt jeder zu jedem. (Französischen Figuren ist natürlich, so beredt als möglich zu sein.) (N 49, 240)

Die Erwähnung des Clowns ist im ›Schwierigen‹ nicht zufällig in ein transmediales Verweissystem eingebunden und dabei zugleich nicht zufällig mit einer

<sup>32)</sup> DOPPLER, Konversation (zit. Anm. 25), S. 77.

<sup>33)</sup> Über dieses „Geisterhafte“ spricht Hofmannsthal in zwei Briefen, welche die Werkausgabe als Zeugnisse zitiert: Brief an Rudolf Pannwitz, 19. September 1917, S. 478; Brief an Arthur Schnitzler, 2. November 1919, S. 490.

<sup>34)</sup> DOPPLER, Konversation (zit. Anm. 25), S. 77f.

<sup>35)</sup> Brief an Anton Wildgans, 14. Februar 1921, S. 504.

<sup>36)</sup> Vgl. KATHARINA MOMMSEN, Hofmannsthal und Fontane, Frankfurt/M. 1986, S. 12. Mommsens Buch gibt einen weit umfassenderen Überblick der essayistischen Auseinandersetzung Hofmannsthal mit einer Tradition der Konversation.

Konversation über Konversation konfrontiert. Der Clown Furlani verkörpert ein Konversationsideal beherrschter Transmedialität, das nicht in der Mystik, sondern in der Ästhetik verankert ist: das Ideal der Grazie, die in der Tradition des italienischen 16. und französischen 17. Jahrhunderts ein Ideal des Sprechens ebenso wie eines der Körperbeherrschung war.<sup>37)</sup> Das „je ne sais quoi“ der Vermittlung benannte schon damals eine im ›Schwierigen‹ zentrale Dichotomie von Absicht und Absichtslosigkeit des Handelns. Die Aufladung des Begriffs mit Fragestellungen der Medialität und seine zentrale Stellung bei Hofmannsthal lassen dabei eine pauschale Diagnose vom Ende der Anmuts-Ästhetik im 20. Jahrhundert zumindest punktuell fragwürdig erscheinen.<sup>38)</sup>

Die Art von Hofmannsthals Rückgriff auf das Anmutsideal stellt sich vor allem in Hinblick auf Heinrich von Kleists ›Über das Marionettentheater‹ dar. Hofmannsthal kannte diesen Text spätestens seit 1895, als er Hermann Bahrs Aufsatz ›Marionetten‹ las, der sich immer wieder auf Kleist bezog.<sup>39)</sup> Er lobte Kleists Text als „ein von Verstand und Anmut glänzendes Stück Philosophie“ und erwähnte eigens, dass ihn eben nicht „Engländer, Franzosen oder Italiener“ geschrieben hätten. (›Deutsches Lesbuch‹, P. IV, 138) Kleists ›Marionettentheater‹ wurde vor dem Hintergrund der Medienumbrüche um die Zeit der Erstaufführung des ›Schwierigen‹ viel zitiert: Oskar Schlemmer illustrierte etwa eine Neuauflage des Kleistschen Textes und wollte nach der Beschreibung Kleists die Choreographie seiner Figuren haben.<sup>40)</sup> Bela Balázs sah, ebenfalls Mitte der zwanziger Jahre, im Puppentheater „die radikale Diktatur eines zentralen Kunstwillens“, das „vielbedeutende Symbol einer anti-individualistischen Gesinnung“.<sup>41)</sup>

<sup>37)</sup> Vgl. RÜDIGER SCHNELL, Zur Konversationskultur in Italien und Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert. Methodologische Überlegungen, in: RÜDIGER SCHNELL (Hrsg.), Konversationskultur in der Vormoderne. Geschlechter im geselligen Gespräch, Köln 2008, S. 313–385, hier: S. 331.

<sup>38)</sup> Vgl. GERD KLEINER, Anmut/Grazie, in: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart, Weimar 2000, S.193–208, S. 194: „Nach Thomas Manns bzw. Theodor W. Adornos Diagnose vom Ende traditioneller Spielelemente, ihrer obsoleten geschichtsphilosophischen Identität von Besonderem und Allgemeinem – ‚Es ist aus damit‘.“

<sup>39)</sup> HOFMANNSTHAL, Briefe 1890–1901 (Berlin 1935), S. 171. Zit. nach BENJAMIN BENNET, Kleist's puppets in early Hofmannsthal, in: Modern Language Quarterly 37/2 (1976), S. 151–167, hier: S. 151. Hermann Bahrs Aufsatz ist vollständig abgedruckt in: HERMANN BAHR, Wiener Theater (1892–1898), Berlin (S. Fischer) 1899, S. 440–448 (den Hinweis auf diese Ausgabe verdanke ich Moritz Csáky).

<sup>40)</sup> OSKAR SCHLEMMER, Briefe und Tagebücher, München 1958, S. 202; Tagebucheintrag vom 5. Juli 1926.

<sup>41)</sup> Die radikale Kunst, in: Der Tag, Nr. 487, vom 6. April 1924, S. 5. – Zum Verhältnis des frühen ästhetischen Entwurfs Todesästhetik von Balázs und seiner Ausführungen zum Puppentheater vgl. AMÁLIA KERÉKES, „Vergängliche Ewigkeit“. Figuren der Zeitlosigkeit und Gegenwärtigkeit in Béla Balázs' Menschenbildern der 1920er Jahre, in: JUDIT SZABÓ (Hrsg.), Marionetten und Automaten. Berlin 2006. – Sowie: AMÁLIA KERÉKES, Béla vergisst die Ismen in: PÁL DERÉKY, ZOLTÁN KÉKESI, PÁL KELEMEN (Hrsgg.), Mitteleuropäische Avantgarden. Intermedialität und Interregionalität im 20. Jahrhundert. Mit einer Einleitung von BÉLA BACSÓ, Frankfurt/M. 2006, S. 101–120, S. 109. Durch die Marionettenmetapher erklärt auch Musil in seinem Essay ›Das hilflose Europa‹ seinen Begriff von einer „relativen“ Freiheit des Menschen.

Anmut lag Friedrich Schiller<sup>42)</sup> zufolge in der „Freiheit der willkürlichen Bewegungen“, sie ist „Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjecte selbst hervorgebracht wird“. In Kleists Marionette hingegen ist das Verhältnis von Anmut und Selbstreflexion umgekehrt proportional: Je geringer die Selbstreflexion, umso größer die Grazie. Die Anmut der Puppen im Marionettentheater verdankt sich nicht der Willensfreiheit, sondern der Übersetzung des Willens in den Mechanismus einer medialen Maschine.

Vordergründig ist das Thema der Anmut bei Kleist dabei vor allem eines der Bewegung und nicht eines der Kommunikation: Allerdings demonstriert er seine Theorie innerhalb eines Dialogs, in welchem die Erzählungen vom Marionettentheater, dem Jüngling mit dem Dorn und dem fechtenden Bären stark wechselnde mediale Rahmen zitieren. Wie bei Hofmannsthal löst die Frage nach Entsprechungen und Differenzen innerhalb dieser Rahmen im Text Metaisierungseffekte aus. Wie bei Hofmannsthal stellt sich auch die Frage, ob diese Metaisierungseffekte noch zu lenken und zu homogenisieren sind im Rahmen einer höheren kommunikativen Vernunft oder auch nur im Sinne der Grazie, von der sie sprechen.<sup>43)</sup>

Im Unterschied zu Kleist nimmt Hofmannsthal die Erklärung der Grazie, die bei Kleist an der Bestimmung durch eine äußere mediale Maschine ansetzt, ganz in das Subjekt zurück: Die Emphase einer Schillerschen „Freiheit der willkürlichen Bewegung“ wird ihm allerdings zugleich paradox.

Als ob er einem Kleistschen Lustspiel entsprungen wäre, weiß Hans Karl nicht, was er sagt, und sagt, was er nicht weiß. An das Ende seiner Passage aber gelangt er erst dadurch, daß er eine Antwort findet, die sich auf die unbewußte Instanz bezieht, von der aus er spricht und die in seiner Rede in Form jenes Sich-Versprechens mitspricht, durch das er sich wahrhaft verspricht.<sup>44)</sup>

Die Metapher der Marionette kehrt in einem als „Medium“ verstandenen Künstler-Subjekt zurück: „Er handelt ganz marionettenhaft – findet er selbst – oder wie ein Trunkener“ notiert sich Hofmannsthal zu seinem Protagonisten in einem Nachlasstext zum ›Schwierigen‹ (N 81, 256). Ganz ähnlich charakterisierte er schon in frühen Texten zu Eleonora Duse und Friedrich Mitterwurzer den Schauspieler: Er ist zugleich „Gaukler“, „naiv“ im Sinne Nietzsches in seiner „Eigen- und Selbstheit“ angesichts der „unkräftigen Vielseitigkeit des modernen Lebens“.<sup>45)</sup> Im

<sup>42)</sup> In ›Über Anmut und Würde‹ (1793).

<sup>43)</sup> Diese Frage der Selbstanwendung stellte vor allem PAUL DE MAN, Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹, in: PAUL DE MAN, Allegorien des Lesens, Frankfurt/M. 1988, S. 205–233, der zugleich auf die Brüchigkeit und die Problematik der Anwendung von Kleists „Beispielen“ hingewiesen hat.

<sup>44)</sup> MÜLDER-BACH, Häuser (zit. Anm. 24), S. 156.

<sup>45)</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, Richard Wagner in Bayreuth, in: FRIEDRICH NIETZSCHE, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI, München 1988, Bd 1, S. 38. Für das Vertrauen in die Abbildungskraft von mediengebunden Zeichen, ihre „imaginierte Differenzlosigkeit“ zum Leben prägt schon der frühe Hofmannsthal den Begriff der „Naivetät“. Er bezieht sich dabei auf Nietzsches Ausführungen über ›Die Geburt der Tragödie‹, ›Richard Wagner in Bayreuth‹ und ›Jenseits von

Gegensatz zur Marionette weiß er zwar reflexiv „um sich selbst“, aber dieses Wissen bleibt unbewusst, „ein Wissen in allen Gliedern, ein inneres Wissen, und, wie jedes tiefe Wissen um sich selbst, den Worten und Begriffen völlig, völlig entzogen. [...] wenn einer es hat, hat er seinen Schwerpunkt, seine Gebärden werden wahr [...]“ (›Eine Monographie‹, P I, 231). „In ihr, wie in Gott, die glückliche Einheit wie im Tier (Kleist Marionetten)“, notiert sich Hofmannsthal über die amerikanische Tänzerin Ruth St. Denis.<sup>46)</sup> Und noch die Zirkus-Metapher des Seiltänzers, die Hofmannsthal für Goethe und seinen Schreibstil prägt, entfaltet Bildelemente der Kleistschen Marionette: Das „dünne Seil“, das den Freiheitsraum determiniert und das Außerkraftsetzen einer „plumpen Schwerkraft, die uns alle niederzieht.“ (›Schöne Sprache‹, P IV, 55)<sup>47)</sup>

Der intermedial erwähnte Zirkusclown, Hans Karl von Bühl als Theaterfigur und Hofmannsthals Ideal des Schauspielers, die Marionette: das Vexierspiel dieser Figuren im ›Schwierigen‹ wird nicht nur transmedial inszeniert, es wird zugleich Chiffre von Transmedialität. Genau in diesem Sinne ließe sich vielleicht auch sagen, dass durch die intermediale Erwähnung die Rolle des Clowns der Theaterfigur „aufgepfropft“ wird. Aber die Betonung der Hybridität der Figur allein ersetzt nicht ihre Kritik: Die sollte untersuchen, wie diese Hybridität konstruiert wird und zu welchem Effekt. Bei Hofmannsthal summiert er sich zur Utopie einer neuen „ästhetischen Erziehung“, Paul de Mans Kritik an Schiller<sup>48)</sup> lässt sich insofern auch auf ihn übertragen.

In der Grazie des ›Schwierigen‹ wird die Gewalttätigkeit einer Harmonisierung von Vielstimmigkeit zum Teil wieder verdeckt, die in Kleists Marionettenmetapher offen ein Thema war. Dabei war diese Gewalttätigkeit zugleich auch ein offenes Problem der Komödie, in der Art, wie sie die überkommene Konversation kritisiert und in Hofmannsthals begleitenden Überlegungen zum Zusammenhang von Komödien und verlorenen Kriegen. (›Die Ironie der Dinge‹, P IV, 40–44) Vielleicht liegt genau in dieser Zwiespältigkeit aber eine Aktualität des ›Schwierigen‹ für ein digitales Zeitalter, das emphatisch die Ankunft einer neuen „Convergence Culture“ aus dem Zusammenwachsen neuer Medien und ihrer Protokolle erwartet.

---

Gut und Böse‹ viel mehr als auf Schillers ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹. Vgl. dazu GREGOR STREIM, Das „Leben“ in der Kunst: Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal, Würzburg 1996, S. 117f.

<sup>46)</sup> In einer unveröffentlichten Aufzeichnung zum Dialog ›Furcht‹. Zit. nach HEIKE GRUNDMAN, Mein Leben zu erleben wie ein Buch. Hermeneutik des Erinnerens bei Hugo von Hofmannsthal, Würzburg 2003, S. 226. Zu dieser Tänzerin veröffentlichte Hofmannsthal 1909 auch die Kritik ›Die unvergleichliche Tänzerin‹.

<sup>47)</sup> Vgl. Kleists Formulierung, dass die Marionetten „antigrav“ sind. Die Metapher des Seiltänzers wiederholt sich in einer Regieanweisung für den ›Unbestechlichen‹: HUGO VON HOFMANNSTHAL, Sämtliche Werke XII. Dramen 11, hrsg. von ROLAND HOLTMEIER, Frankfurt/M. 1993, Akt 5/1, S. 99: „er zeigt, wie ein Seiltänzer, der balanciert.“

<sup>48)</sup> DE MAN, Formalisierung (zit. Anm. 43).