WOLFRAM MAUSER

Hofmannsthal und Molière

Vortrag, veranstaltet von der Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften am 16. Februar 1962

HOFMANNSTHAL UND MOLIERE¹

Vor wenigen Jahren wurde die erste umfassende Ausgabe der Werke Hugo von Hofmannsthals abgeschlossen². Es handelt sich um keine historisch-kritische Ausgabe, für die die Voraussetzungen noch nicht gegeben sind. Dennoch stellt sie die Grundlage für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Hofmannsthals dar. Davon abgesehen, wurden in dieser Ausgabe erstmals Fragmente, Werkstufen, Librettis und Texte von Dramen mitgeteilt, die bis dahin ungedruckt geblieben oder sehr schwer zugänglich waren. Eine Fülle von Fragen und neuen Gesichtspunkten ergab sich. Das Spätwerk des Dichters, dessen Bedeutung man, geblendet vom Glanz und der Wirkung von Hofmannsthals frühen Dichtungen, lange Zeit nicht voll anerkannt hatte, trat nun in den Mittelpunkt des Interesses. Es zeigte sich auch, daß die Aufgeschlossenheit des Dichters für die Literatur und das geistige Leben anderer Völker an vielen Stellen seines Werkes ihre Spuren zurückgelassen hatte. Ein reiches Feld lebendiger geistig-literarischer Beziehungen, die von Indien und Japan bis Amerika reichen, wurde sichtbar. In ganz besonderer Weise bestätigte sich nun aber die Tatsache, daß die immer wieder gesuchte Begegnung des Dichters mit der Romania, hier vor allem mit der Literatur und dem Geiste Italiens, Frankreichs und Spaniens, nachhaltigen Einfluß ausgeübt hatte. Was Ernst Robert Curtius schon 1929 in seinem Nachruf ausgesprochen hatte, erwies sich nun auf Schritt und Tritt in seiner vollen Gültigkeit: „Wir Deutsche nahen uns dem romanischen Wesen als Bedürftige; er, Österreicher, schaltete damit als Besitzender. Er brauchte nicht zu erobern, was ihm gehörte. Er betrat angestammte Lande als Wiedererkennender³“ – als Besitzender, weil er in immer neuen Ansätzen und von vielen Seiten her den geistigen Reichtum der Romania bewußt in sich aufnahm und in sein Werk einschmolz; – als Wiedererkennender, weil in Wien, der einstigen Metropole eines großen übernationalen Reiches, unzählige geistige Impulse weiterwirkten, die vor allem von Italien und Spanien, aber auch von Frankreich ihren Ausgang genommen hatten – nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil von seiner Mailänder Großmutter her italienisches Blut in seinen Adern floß.

In den vergangenen Jahren ist eine größere Zahl von Einzeluntersuchungen über die vielfältigen Beziehungen Hofmannsthals zu Italien, Frankreich und Spanien erschienen; eine zusammenfassende Darstellung der Beziehungen des Dichters zur romanischen Welt fehlt aber noch. Namen wie Venedig, die Toskana, Chambéry, Grenoble, d'Annunzio, die Duse, Calderón, Molière, Balzac, Victor Hugo, Flaubert, Baudelaire, Barrès, Valéry müßten neben vielen anderen an hervorragender Stelle genannt werden. Die heutige Betrachtung will sich auf Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Werk Molières beschränken und zu zeigen versuchen, in welcher Weise die Beschäftigung Hofmannsthals mit den Lustspielen Molières für sein eigenes Lustspielschaffen fruchtbar wurde. Von allen Fragen, die sich im Zusammenhang mit dem Werk Hofmannsthals für die vergleichende Literaturwissenschaft stellen, ist die Klärung der Beziehungen zwischen den Lustspielen Hofmannsthals und Molières eine der schwierigsten. Sie ist aber von grundlegender Bedeutung. Vertreter der vergleichenden Literaturwissenschaft in England und Amerika haben in Aufsätzen gelegentlich auf diese Beziehungen hingewiesen⁴. Diese Untersuchungen, die zum Teil wertvolle Einzelerkenntnisse brachten, kommen aber kaum über den Vergleich einzelner Dramengestalten hinaus und

stellen im wesentlichen eine Aufzählung von Entlehnungen im Bereich der Figuren und Motive dar. Demgegenüber ist es aber aufschlußreicher und für die Erkenntnis von Hofmannsthals Werk und Schaffensweise bedeutsamer, die Frage zu stellen, in welchem Lebensabschnitt und unter welchen inneren und äußeren Voraussetzungen Hofmannsthal zu Molière fand und in welcher Weise die Anverwandlung des Fremden vor sich ging.

Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Molière war von besonderer Prägung und unterscheidet sich in ihrer Art und auch in ihrer Gründlichkeit von dem Verhältnis, das ihn mit anderen Dichtern verband. Den französischen Symbolisten stand er, selbst noch in jugendlichem Alter, als Gleichgesinnter und mehr oder weniger gleiches Wollender gegenüber. Von den Griechen übernahm er Stoffe, denen er neue Motivierungen zugrunde legte. Calderón verdankte er die große Metapher des Welttheaters, die er, seiner Zeit entsprechend, mit neuem Geist erfüllte. Shakespeare, Hugo und Balzac bewunderte er als Gestalter großer Charaktere und menschlicher Schicksale. Molière aber tritt er wie keinem anderen als Lernender gegenüber, der, ähnlich Goethe, das „vollendete künstlerische Verfahren“ des französischen Dichters für vorbildlich hielt. „Ich kenne und liebe Molière“, sagte Goethe zu Eckermann, „seit meiner Jugend und habe während meines ganzen Lebens von ihm gelernt. Ich unterlasse nicht, jährlich von ihm einige Stücke zu lesen, um mich immer im Verkehr des Vortrefflichen zu erhalten⁵.“ Auch Hofmannsthal machte sicher schon sehr früh mit dem einen oder anderen Lustspiel Molières Bekanntschaft. Die entscheidende Auseinandersetzung trat aber erst in den Jahren der Reife ein und erfolgte mit der dem Dichter eigentümlichen Bewußtheit in allen geistigen Dingen und mit der Klarheit des Urteils, die er nicht nur anderen, sondern auch dem eigenen Schaffen und dem Bedürfnis des eigenen Geistes gegenüber besaß. Um dies deutlich zu machen, sei ein kurzer Blick auf die entscheidenden Phasen der künstlerischen Entwicklung Hofmannsthals gestattet.

Hofmannsthals Jugenddichtung – Gedichte, lyrische Dramen und Prosa eines frühreifen, sensiblen Mannes von seltener Sprachbegabung – faszinierte die Zeitgenossen. In Versen makelloser Schönheit, in einem Rhythmus, der weich und melodisch dahinfloß, und in prächtigen Bildern und Metaphern spiegelte sich in verdichteter Form ein Dasein wider, das sich ganz dem Genuß des Schönen ergeben hatte. In seiner Befangenheit im Glück des Genießens war er blind geworden für alle anderen Aspekte des Lebens: für Moral, Pflicht und Dienst an der Gemeinschaft. Trauer, Schwermut und die Sehnsucht, ein ungelebtes Leben für einen großen und schönen Tod vertauschen zu können, war das einzige, was dieses Leben zuinnerst bewegte und auf magische Weise in seinem Bann hielt. Nicht nur das Glück des Vollbringens, sondern auch eine seltsam hellhörige Skepsis begleitete jede dichterische Äußerung des jungen Wieners. Rückblickend fand Hofmannsthal Begriffe, die diesen Zustand seiner jungen Seele bestimmen sollten: Ästhetentum, Präexistenz, Ichbefangenheit – die aber nichts von dem Zauber mitzuteilen vermögen, der diesem Dasein innewohnte, und nichts von dem Aroma, das die Dichtungen des jungen Hofmannsthal in sich trugen.

Etwa um die Jahrhundertwende, Hofmannsthal selbst gibt das Jahr 1899 an, war die Skepsis, die dieses jugendliche Ästhetentum begleitet hatte, zur Erkenntnis geworden, daß die schöne Sprache, in der er gedichtet hatte, unverbindlich und daseinsfremd sei, daß sie nicht viel mehr als ein Spiel um seiner selbst willen darstelle. Das Dasein des Ästheteten, so wurde Hofmannsthal nun klar, steht ohne echte und innere Beziehung

zu dem, was das Leben bringt und vom einzelnen fordert. Die schönen Worte treffen nie das Wirkliche im Leben und in gar keinem Falle vermögen sie es zu ersetzen. Der schöne Schein ist seinem Wesen nach unwahr. So sind Hofmannsthals Bemühungen als Mensch und als Dichter nun darauf gerichtet, Anschluß an das Leben, an die unmittelbaren Gegebenheiten des Daseins zu finden. Unter großen inneren Erschütterungen löst er sich aus der Befangenheit seines ganz auf die eigene Person ausgerichteten Empfindens, aus – wie er es nennt – „der vorwiegend lyrisch-subjektiven“ Epoche (A 369). Die Gesellschaft erscheint in neuem Lichte, nicht mehr als Kreis, in dem sein Dichten und Schaffen zur Wirkung gelangen könne, sondern als schicksalhafte Gemeinschaft, die Einordnung, Rücksicht und Dienst verlangt. Das Du, das menschliche Gegenüber wird nun in dem Zeitraum, in dem er „Anschluß an große Form“ sucht (A 370), zum Schlüssel und Ausgangspunkt einer neuen Weltorientierung und der Möglichkeit, unmittelbare Daseinsbeziehungen zu finden. Die Sprache ist nicht mehr Spiegel weltfernen Einzelgängertums, sondern Ausdruck und Zeugnis menschlichen Kontaktes. So liegt es nahe, daß der Weg, auf dem der Dichter Anschluß an die große Form sucht, nicht mehr im Bereich des Lyrischen, sondern auf dramatischem Gebiete liegt.

Die Tatsache, daß Hofmannsthal in Wien lebte und wirkte und von großer geistiger Aufgeschlossenheit war, läßt es verständlich erscheinen, daß er nach der Abkehr vom Ästhetentum der Jugend die damals viel umstrittenen Erkenntnisse der Psychoanalyse Freuds gierig in sich aufnahm. Sie schien ihm das zu bieten, was durch die Beschränkung auf den Genuß des Schönen überhaupt nicht erlebt und gestaltet werden konnte: das Leben in seiner einfach-unmittelbaren Gegebenheit. Wo psychische Erscheinungen mitgeteilt wurden, dort schien Hofmannsthal in diesem Lebensabschnitt eine echte und innige Beziehung vom Wort zum Dasein zu bestehen. Zur künstlerischen Bewältigung der neuen Erkenntnisse und Überzeugungen griff der Dichter zu bewährten Stoffen und Motiven der griechischen Tragödie, die, da sie in ihren Grundlinien festlagen und bekannt waren, in literarisch gebildeten Kreisen nicht so sehr aus Stoffinteresse, als im Hinblick auf die neuartige geistig-psychologische Durchdringung des Stoffes wirken konnten. Sie boten ihm die Möglichkeit, sich ganz auf das zu konzentrieren, was er an Lebensaussage, d. h. (auf dieser Entwicklungsstufe des Dichters) an psychischer Motivierung mitteilen wollte. Nachdem er im Jahre 1900 das Antigone-Vorspiel von Sophokles übersetzt hatte, griff er zu einer Übertragung und Neubearbeitung der ‚Elektra‘ (1903) und des ‚Odipus-Stoffes, den er in zwei Dramen ‚Odipus und die Sphinx‘ (1905) und ‚König Odipus‘ (1906) zu bewältigen suchte.

Das Ergebnis dieses Versuches, „traditionelle theatralische Forderungen“ (A 370) mit neuen Mitteln zu erfüllen, war für den Dichter unbefriedigend. Seine Bemühungen, die Ursachen dieser Enttäuschung festzustellen, führten Hofmannsthal zum Lustspiel, im besonderen zu Molière. Etwa um das Jahr 1906/07 gelangte der Dichter zur Erkenntnis, daß sich weder mit den Mitteln der Psychoanalyse, noch durch die strenge Form der Tragödie Wesentliches und Tiefes an Leben erschließen und mitteilen lasse. Es gehörte Mut dazu, in einer Zeit, in der Wissenschaftler und Dichter in steigendem Maße begannen, sich auf Erkenntnisse der Tiefenpsychologie zu stützen, die Folgerungen aus der Einsicht zu ziehen, daß die Beobachtung und Darstellung psychischer Phänomene nicht an das Geheimnis des Lebens herantühre, sondern die Zugänge dahin verdeckte. Und was den Stil der großen Tragödie betrifft, so wurde es dem

Dichter immer klarer, daß der innere Rhythmus, der den Gang der Tragödie bestimmt – Widerstreit, Spannung, Kampf, Untergang –, verbunden mit der Notwendigkeit, das Geschehen nicht nur psychologisch, sondern auch ideenmäßig zu motivieren, vom eigentlichen Anliegen, das Lebendig-Nahe und Gültige im menschlichen Dasein vernehmbar zu machen, ablenke. Für den Österreicher und Wiener, der sich in charmanter Weise in der Gesellschaft der Weltstadt zu bewegen wußte, der alle Schwächen und Stärken dieser Gesellschaft, allen Glanz und alle Winkelzüge, die Möglichkeiten der Entfaltung des einzelnen genauso wie das Spiel des Verbergens und Zeigens, des Andeutens und Irreführens, eingefügt in die Formen alter Traditionen kannte, war die Wendung zum Lustspiel, die sich von 1906 auf 1907 mit ‚Silvia im Stern‘ vollzog, kein literarisches Unternehmen. Sie war für ihn vielmehr ein inneres Bedürfnis, das dem Drange entsprang, unter Vermeidung alles Pathetischen, Effektvollen und verletzend Direkten etwas über das Leben auszusagen, und auch darüber, daß es eine sinnvolle Bewältigung der Anforderungen gebe, die das Leben stellt. „Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche“ (A 47) heißt es im ‚Buch der Freunde‘, und an anderer Stelle: „Kein Stück der Oberfläche einer Figur kann geschaffen werden, außer vom innersten Kern aus“ (A 70). Ausgehend von dieser Einsicht und Erfahrung, kann das scheinbar unverbundlich Oberflächliche, das leichte Spiel mit Worten und Gebärden zu einem wirkungsvollen Mittel für tiefere Aussagen über das Dasein werden. Daß es sich dabei um keine billigen Experimente und Formversuche handelte, sondern um ein echtes und tiefempfundenes Anliegen, mag daran erkannt werden, daß die endgültige Wendung des Dichters zum Lustspiel gerade in jenem Augenblick vollzogen wird, in der der österreichische Staat von innen und außen größten Zerreißproben unterworfen ist und der Dichter sich uneingeschränkt zum Staat, zum Dienst an der Gemeinschaft und zu einem Ethos des Arbeitens und der Pflichterfüllung bekennt, ganz gleichgültig, an welche Stelle das Schicksal den einzelnen gestellt hat⁶.

Vor diesem Hintergrund, der hier nur in groben Umrissen und in manchem vereinfachend gezeichnet werden konnte, ist Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Werk Molières zu sehen. Ohne die Erfahrung der dichterischen und menschlichen Ohnmacht, die der Solipsismus reinen Ästhetentums mit sich gebracht hatte, wäre sie, zumindest in der Form, in der sie vor sich ging, undenkbar gewesen. Und sie wäre wohl nie eingetreten, wenn der Dichter in der tiefenpsychologisch fundierten Tragödie einen Weg gefunden hätte, Daseinserfahrungen in angemessener und gültiger Weise auszusprechen.

Vom Jahre 1909 an geht die Auseinandersetzung mit dem Werk des französischen Lustspieldichters auf breiter Basis vor sich, sowohl kritisch-verstehend als auch schöpferisch-anverwandelt. In Briefen, Tagebüchern und Aufzeichnungen kehrt der Name Molière in diesen Jahren immer wieder. Der stärkste Niederschlag vielfachen Verstehenwollens und Überdenkens findet sich in den Aufsätzen ‚Ariadne auf Naxos‘ (1912), ‚Ce que nous avons voulu en écrivant ‚Ariane à Naxos‘ (1912), ‚Ungeschriebenes Nachwort zum Rosenkavalier‘ (1911), ‚Der Rosenkavalier‘ (1927), ‚Worte zum Gedächtnis Molières‘ (1922) und im Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Richard Strauß.

Entscheidender als Hofmannsthals kritisch-theoretische Überlegungen war für die weitere Entwicklung des Dichters die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Werk Molières. Sie ging auf zwei Ebenen vor sich. Durch Übersetzungen und Bearbeitungen

mehrerer Lustspiele (*Le Mariage forcé*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fâcheux* und im Zusammenhang damit *M. de Pourceaugnac*) versuchte er, sich das Handwerkliche anzueignen, dem Franzosen Kunstgriffe abzulauschen und Einblick in die innere Gesetzmäßigkeit eines Lustspiels zu gewinnen. Was immer sich dabei an Erkenntnissen und Einsichten ergab, konnte er dem eigenen Werk dienstbar machen. Und der Ertrag war groß. Nicht in den Übertragungen ist er zu sehen, sondern in den Lustspielen *Der Rosenkavalier*, *Der Schwierige*, *Der Unbestechliche* und *Arabella*, die nicht unter dem direkten Einfluß Molières stehen, aber ohne Molière nicht in dieser Form zustande gekommen wären.

Als erstes nahm Hofmannsthal – während der Arbeit am *Rosenkavalier* – die Komödie *Le Mariage forcé* vor. Im Juli 1909 begann er die Übertragung des Stückes in Aussee⁷. 1910 wurde es unter dem Titel *Heirat wider Willen* in der Inszenierung Max Reinhardts in Berlin und 1911 in Wien aufgeführt. Bis 1948 lag das Werk nur in einem maschineschriebenen Manuskript vor. Abgesehen davon, daß Hofmannsthal dem Lustspiel Molières eine Tanzszene anfügte, hielt er sich sehr eng an die Vorlage. Die Änderungen im Text sind gering. Helmut Wocke meint, daß trotzdem der Ausdruck „schärfer, schlagender, ja unbedingter“, die Charakterzeichnung plastischer und die Atmosphäre drückender geworden sei⁸. Dies trifft nicht zu. Hofmannsthals Veränderungen sind keineswegs willkürlich, sondern ergaben sich aus dem Anliegen und dem Talent des Dichters. Er übersetzte nicht einfach, sondern übertrug den Pariser Dialog von 1664 in einen Wiener Dialog moderner Zeit. Diese Umsetzung des Dialogs im Hinblick auf einen bestimmten gesellschaftlichen Kreis findet nicht so sehr in textlichen Veränderungen, die ja geringfügig sind, seinen Ausdruck, als in der Sage-weise, im Tonfall. Die Sätze laden geradezu ein, wienerisch gesprochen zu werden. Nicht ein deutscher Molière lag also in der Absicht Hofmannsthals, auch nicht ein sprachliches Bravourstück – da hätte er besser zu einem Stück in gereimtem Alexandriner statt in Prosa gegriffen, wie *L'École des femmes*, *Le Misanthrope* u. a. –, sondern zu lernen. Dies ist um so verständlicher, als ja die formalen Mängel seiner ersten Komödie *Christinas Heimreise* auch für ihn selbst außer Zweifel standen und das Lustspiel *Silvia im Stern* nicht zu Ende geführt werden konnte. Um die Geschicklichkeit im Aufbauen und Lösen von Spannungen und die Darstellung plötzlicher Wendungen und Überraschungen mag es ihm dabei ebenso gegangen sein wie um das sprachlich feine Abwägen und aufeinander Abstimmen der einzelnen Szenen, die gerade in der Komödie nicht einander übertönen, sondern einander zur rechten Wirkung verhelfen sollen. So zeigt schon diese erste eingehende Auseinandersetzung mit einem Werk Molières, daß der französische Lustspieldichter für Hofmannsthal exemplarische Bedeutung hatte, nicht aber in dem Sinne, daß er nachgeahmt werden sollte; das innere Formgesetz wollte der Dichter ablesen und modernen Anforderungen und Erwartungen entsprechend seinem eigenen Schaffen zugrunde legen. Dieser Vorgang des Lernens und Sicheinarbeitens in die eigene Form des Lustspiels wurde durch die Kritik, die sich aus dem ständigen Kontakt mit Max Reinhardt und Richard Strauß ergab, in starkem Maße bereichert.

Nicht alles, was sich Hofmannsthal in diesen Jahren, ausgehend von Anregungen Molières, vornahm, fand gültige Gestalt. Fragmente des Versuchs, den Stoff der Komödie *Dépit Amoureux* einem eigenen Lustspiel zugrunde zu legen, befinden sich noch im Nachlaß des Dichters. Sie sind nicht zugänglich. Angesichts der Schwierigkeiten, das

geplante Lustspiel auszuführen, zog es der Dichter vor, den Stoff vorerst einmal in der Erzählung ‚Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie‘ festzuhalten. In der Gestalt der Zdenka, der als Knabe ausgegebenen Tochter der Adelaide im Lustspiel ‚Arabella‘, kehrt Lucidor dann wieder.

Die nächste deutlich sichtbare Stufe im Zuge der Auseinandersetzung mit Molière stellt das jahrelange Ringen des Dichters um eine neue Gestalt des ‚Bourgeois gentilhomme‘ dar. Es dauerte von 1910 bis 1917/18. Hier beschränkte sich der Dichter nicht mehr darauf, eine sprachliche Gestaltung zu finden, die die Handlung des französischen Stückes lebendig und im Sinne der Wiener Gesellschaft seiner Zeit wahr erscheinen läßt, hier greift er viel tiefer in das Werk des französischen Lustspieldichters ein. Die erste Phase des Versuches, den ‚Bourgeois gentilhomme‘ auf den Geschmack der modernen Zeit abzustimmen, stellt das Stück ‚Der Bürger als Edelmann. Eine Komödie mit Tänzen von Molière. Nach der Bierling’schen Übersetzung (1750) neu eingerichtet in zwei Aufzügen‘ (1911) dar. Das Rahmenspiel von Molière wurde von Hofmannsthal stark beschnitten, die türkische Zeremonie fallengelassen, weil sich die lingua franca, in der sie geschrieben ist, als unübertragbar erwies, und die Liebesgeschichte herausgelöst. Auch Personen wurden eingefügt und das ganze auf eine straffere Charakterzeichnung hin angelegt. Statt des türkischen Balletts (Akt 4, Szene 9 und Akt 5) fügte der Dichter ‚Ariadne auf Naxos‘ ein, wofür Richard Strauß die Musik geschrieben hatte. Die Verschmelzung eines stark reduzierten Molière mit einem völlig neuen Stück, der ‚Ariadne‘, bewährte sich aber nicht und fand keinen Anklang.

Hofmannsthal zog aus dem Mißerfolg seines ‚Bürger als Edelmann‘ von 1911 die Folgerungen. Er löste den Ariadne-Komplex heraus, bearbeitete das Stück neu und versah es mit einem neuen Vorspiel, das das Molièresche ersetzen sollte. 1916 wurde es in der Vertonung von Richard Strauß in Wien uraufgeführt und zu einem Erfolg, der bis heute anhält.

Der Stoffkomplex ‚Der Bürger als Edelmann‘ blieb aber Hofmannsthals Anliegen, nicht zuletzt deshalb, weil Molières ‚Eingebildeter Kranker‘ 1916 in Wien einen großen Erfolg erntete und es Hofmannsthal nicht für möglich hielt, daß seine Bearbeitung des ‚Bourgeois gentilhomme‘ nicht zur Wirkung kommen könne. Zudem hatte Strauß schon einige Stellen komponiert, die der Dichter für sehr gelungen hielt und für ein vollwertiges Bühnenstück retten wollte. Nach langer und mühsamer Arbeit stellte er 1917 eine neue Bühnenbearbeitung des ‚Bürger als Edelmann‘ fertig, die 1918 in der Vertonung von Richard Strauß uraufgeführt wurde, aber durchfiel. In dieser Bearbeitung waren etwa drei Fünftel neu. Vom Werk Molières war, abgesehen von einigen Szenen der Haupthandlung, einem stark verkürzten türkischen Ballett und der Grundidee des Bürgers, der über seine Verhältnisse hinaus möchte, nicht mehr viel zu erkennen.

Richard Strauß übte harte Kritik an Hofmannsthals Bearbeitung. Er meinte, daß manches daran matt und langweilig sei. Was er dagegen brauche, sei Komik und Effekt, etwas, was „ausgiebig in Musik ausläuft“ (Br 323) und einen wirkungsvollen Theaterschluß ergibt. Hofmannsthal widersprach energisch. Er fühlte sich mißverstanden und berief sich auf Max Reinhardt, mit dem er vieles durchgesprochen hatte. Später allerdings bekannte der Dichter, daß er Strauß Unrecht getan hatte und teilte dies auch dem Komponisten mit: „Den ‚Bürger als Edelmann‘ betrachte ich als einen Fehlschlag, ich muß es mit diesem trockenen Wort nennen, es hat keinen Sinn, sich etwas vorzumachen, und die Schuld daran trage ich, wenn jemand sie trägt, ich hätte mir klar-

machen müssen, daß das Publikum, besonders das norddeutsche, zwar neben dem Komplizierten, das ihm imponiert, das niederträchtig Platte erträgt, nicht aber das Dünne und bei aller Feinheit Naive und Puppenhafte solcher älteren Produkte. So habe ich gefehlt, indem ich seinerzeit, aus reiner Bescheidenheit und um das Werk nicht mit allzuviel problematischen Hofmannsthalschen Elementen zu beladen, den Rahmen nicht selbst erfand (ich hatte ein Szenarium dazu: ‚Die artige Gräfin‘, schon fertiggestellt), sondern auf Molière zurückgriff, und ich habe diesen Fehler wiederholt, wieder aus ganz reinen und unselbstsüchtigen Motiven, indem ich, um die bezaubernden Fragmente der Begleitmusik zu retten, den Molière wieder herbeizog –“ (Br 350). Wertvoll und in vieler Hinsicht fruchtbar war für den Dichter nun nicht nur die abschließende Erkenntnis des Irrtums, sondern die lange und in vieler Hinsicht klärende Auseinandersetzung mit Richard Strauß, die zum Teil mündlich, zum Teil aber auch schriftlich erfolgte (Briefwechsel Juli 1917 bis Sommer 1918).

Es ist nicht möglich und auch nicht nötig, hier die vielen Einzelheiten anzuführen und zu besprechen, die Hofmannsthal und Strauß in die Diskussion brachten. In seinen Notizheften hielt der Dichter Sätze fest, die als Zusammenfassung dessen angesehen werden können, was mit Strauß an Hand vieler Einzelbeispiele erörtert worden war: „Was man von Molière lernen kann, ist das Reinhalten der einzelnen Szene. (Vieles andere kann man bewundern, ohne es ihm ablernen zu können.)“ (A 181.) Kurze Zeit später wiederholt der Dichter die Eintragung: „Was man von Molière lernen kann, ist die Reinheit der Szenenführung“ (A 186). Und an anderer Stelle hält er im Zusammenhang mit Molière folgende Anekdote fest: „Was ein Moderner anstreben und gewinnen könnte, wenn er Molière studiert, übersetzt und allenfalls bearbeitet, ergibt sich am besten aus folgender Analogie: Wie Proust in seinen ‚Erinnerungen an Manet‘ erzählt, machte Manet, als er die ‚Petits cavaliers‘ im Louvre kopierte, die man dem Velazquez zuschreibt, die Bemerkung: ‚Gottlob, das ist reinliche Arbeit, das vereckelt einem gründlich allen Mischmasch und alle Saucen.‘ Er fügte hinzu: ‚Alles was unnötig ist, ist mir ein Greuel; aber die Schwierigkeit ist, nur das zu sehen, was notwendig ist. Die Sudelküche der Malerei hat uns verdorben. Wie kann man sich davon freimachen? Wer wird uns von den verhaßten Zwischentönen befreien, uns die Einfachheit und Helligkeit wieder schenken?‘“ (A 185).

Was Hofmannsthal an Molière fasziniert und was er glaubt, von ihm lernen zu können, ist also ein formales Element, das er „Reinheit der Szenenführung“ nennt. Dieses Formelement stellt natürlich keine absolute Größe dar. „Reinheit“ ist etwas Bedingtes und Relatives. Sie kann nur auf dem Weg einer werkimmanenten Deutung annäherungsweise festgestellt werden. Molières Szenenführung hielt Hofmannsthal für rein, weil sie ihm in jeder Hinsicht frei von Unnötigem und der Absicht des Dichters voll angemessen erschien. „Die Zeitgenossen“, so schreibt er an Strauß im Hinblick auf die beiden Gestalten Dorante und Dorimène (Le Bourgeois gentilhomme) „wußten offenbar ohne weiteres, was sie sich aus solchen Figuren zu machen hatten. Wir wissen es nicht und stehen solchen richtigen ‚Halbwelt‘-Figuren . . . mit peinlicher Unge-
wissenheit gegenüber. Die Aufgabe des Bearbeiters lag hier darin: die Figuren zu determinieren und sie scharf in ein Episodenspiel zusammenzurücken. Ich habe sie determiniert (moralisch und sozial) . . . Um die Narrheit herum bewegt und drängt sich Betrügerei und Gewinnsucht in allen Formen, das ist die Idee oder eine der Ideen des Stückes . . .“ (Br 329). Was also für Molières Publikum und daher für ein Stück,

das in der Zeit Molières wirken sollte, galt, hat für das 20. Jahrhundert und für eine hochdifferenzierte Gesellschaft, wie diejenige Wiens etwa, die als Voraussetzung für Hofmannsthals Schaffen von grundlegender Bedeutung ist, nur bedingte oder gar keine Gültigkeit. Was der Dichter an Molière lobt, bewundert und lernen will, die „Reinheit der Szenenführung“, d. h. die Angemessenheit und Funktionstreue der einzelnen Gestalten und szenischen Elemente im Hinblick auf die Idee des Ganzen und die Wirkung beim Publikum, führt Hofmannsthal nun, da er Molière bearbeitet, gegen Molière ins Feld. Es kam ihm nicht darauf an, Molières Absichten und Rücksichten, seine offenen und verdeckten Anspielungen auf die Zeitgenossen und die Gesellschaft der Zeit in der Neubearbeitung zur Geltung zu bringen, sondern all das, was einen integrierenden, aber zeit- und gesellschaftsgebundenen Bestandteil der Lustspiele Molières darstellt, zu unterdrücken und an dessen Stelle Elemente einzubauen, die die Grundidee des Stückes in der heutigen, völlig gewandelten Welt so zur Wirkung bringen, wie dies Molière in seiner Zeit gelungen ist. Mit dieser Einstellung zum Werk Molières fühlte sich der Dichter gerechtfertigt, alles Burleske, Grobe, Handgreifliche und Effektvolle, mit dem Molière seine Ideen, vor allem aber seine Kritik in drastischer Weise geltend machen wollte, zu streichen. Hofmannsthal war überzeugt, daß das Possenhafte dem Empfinden einer modernen, vielfach differenzierten, großstädtischen Gesellschaft fern liege und daß die Welt, in der er lebte, von ihm erwarte, daß er „den schwebenden, buntgemischten, gleichsam schillernden Charakter“ der Schlußsituation bewahre, „ohne den sie sogleich ins Bürgerlich-Schwere, Intrigante, Verletzende hinabfällt“ (Br 328). Die Effekte, die sich Strauß für den Schluß gewünscht hatte (Br 323), seien „völlig fehl“ am Platze, schrieb der Dichter, „weil hier Narrheit und Schicksalserfüllung, Lug und Trug der Welt und Liebesglück, gelungene Intrigue und bittere Philosophie sich in einem Punkt gleichsam auf der Spitze einer Nadel treffen, darum, nur darum ist es auch schwer, für die Schlußcouplets, für ein von Ihnen gewünschtes Finale den richtigen Stil, die richtige Nuance zu finden“ (Br 328). Schwebend, schillernd, buntgemischt sollen die Lebens Elemente „mit leichter Hand zu einem lockeren Motivenstrauß zusammengebunden (werden), mit weiser Absicht kein Motiv forciert, auf keinem stark herumgeritten“ (Br 328). Molière hatte keineswegs so gedacht und empfunden. Eine neue, gesellschaftlich in vieler Hinsicht verfeinerte Welt, ein überwaches psychologisches Wissen und ein hellhöriger, an Subtiles gewöhnter poetischer Verstand veranlaßten aber Hofmannsthal mit neuen Anforderungen an den Stoff heranzugehen. Als Dichter, von dem nicht historische Genauigkeit, sondern menschliche Wahrheit verlangt wird, fühlte er sich nicht nur berechtigt, sondern geradezu verpflichtet, seinem künstlerischen Empfinden mehr zu folgen, als der Vorlage aus dem 17. Jahrhundert, und fand er nichts daran, ein Grundgesetz der Komödie, das er an Molières Werken abgelesen hatte, gegen den französischen Lustspieldichter ins Treffen zu führen, wenn er dessen Stücke bearbeitete.

Bei der Neugestaltung von Molières Lustspiel ‚Les Fâcheux‘, das Hofmannsthal unter dem Titel ‚Die Lästigen‘ (1915) erscheinen und 1916 in der Inszenierung Max Reinhardts in Berlin aufführen ließ, löste sich der Dichter noch mehr als in den erwähnten Bearbeitungen von der Vorlage. Die Komödie ‚Les Fâcheux‘ ist ein sogenanntes Schubladenstück, das heißt, es wird eine Reihe von Szenen dargestellt, in denen Personen auftreten, die im Stück sonst nicht mehr erscheinen. Im Grunde geht es darum, daß Eraste (bei Hofmannsthal Alcest nach einer Figur in ‚Le Misanthrope‘) immer wieder

davon abgehalten wird, mit seiner Geliebten Orphise zusammenzukommen. Hofmannsthal beläßt diesen Rahmen, gestaltet das Stück aber neu. In einem Brief an Max Pirker (1921) schreibt er selbst dazu: „1916 ‚Die Lästigen‘, gespielt als Molière, tatsächlich aber ganz frei“ (A 370). Dabei geht aber Hofmannsthal nicht so weit, daß er neue Gestalten erfände, die im Hinblick auf die Lustspiele Molières völlig werkfremd wären, er fügt vielmehr Gestalten aus ‚Les Fâcheux‘ und ‚Le Misanthrope‘, wie Victor A. Oswald Jr. zeigen konnte⁹, zu einem neuen Drama zusammen, das im äußersten Aufbau noch Ähnlichkeiten mit ‚Les Fâcheux‘ besitzt. Der Zweck dieses Unternehmens liegt wiederum nicht darin, mit Molière selbst in Wettstreit zu treten, sondern ist in der Absicht zu suchen, am Material Molières zu lernen. Die Tatsache, daß der Dichter selbst das Stück als eine Studie betrachtete, mag der Anlaß dafür gewesen sein, daß er es anonym erscheinen ließ und auch bei der Aufführung 1916 seine Autorenschaft nicht öffentlich bekanntgab.

Wie sehr nun aber Hofmannsthal das Schubladenstück ‚Die Lästigen‘ von den Effekten und grob-handgreiflichen Elementen befreite und wie sehr trotz der Verwendung Molièrescher Figuren unter der Hand ein Lustspiel ganz aus dem Geiste Hofmannsthals geworden war, zeigt ein Vergleich mit dem Lustspiel ‚Der Schwierige‘. Die gehaltlichen Parallelen zwischen den beiden Lustspielen sind so groß, daß man die ‚Lästigen‘ geradezu als eine Vorstufe oder Vorstudie zum ‚Schwierigen‘ bezeichnen kann. Die Tatsache, daß eine Charaktereigenschaft in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt und daher auch im Titel darauf angespielt wird, mag Molières Beispiel (‚L’Avaro‘, ‚Le Malade imaginaire‘, ‚Le Misanthrope‘ usw.) bewirkt haben. Es wäre aber voreilig, von dieser Äußerlichkeit gleich auf einen direkten Einfluß schließen zu wollen oder zu behaupten, daß die Lustspieltitel Hofmannsthals in derselben Beziehung zur Idee des Stückes stünden wie bei Molière. Der ‚Geizige‘ Molières ist ohne Frage ein Geizhals. Der Dichter sieht ihn als solchen und spielt alle Abwandlungen und Kombinationen, die sich im Zusammenhang mit seinem Geiz ergeben, durch. Der ‚Schwierige‘ Hofmannsthals ist nicht schwierig schlechthin, sondern erscheint nur in bestimmten Konstellationen und bestimmten Personen gegenüber so. Daher ist sein Schwierigsein auch nicht einfach schlecht oder böse. Während Molière als Dichter sich ganz von den Lastern und Untugenden seiner Helden distanziert, klingt im Schwierigsein Hans Karl Bühls sehr viel mit: neben dem Wissen um Hemmungen und Beklemmungen, die – wie wir wissen – der Dichter in einer ihm fremden Gesellschaft empfand, vor allem die Gewißheit, daß, wer schwierig erscheint, in Wirklichkeit derjenige sein kann, der (ähnlich Furlani) mit leichter Hand und scheinbar absichtslos handelt und verfügt, der im scheinbar oberflächlichen Spiel der Beziehungen die echte und dauerhafte Beziehung findet. Hans Karl Bühl, der scheinbar Schwierige, ist es jedenfalls, der dem vielen Zufälligen und Unreinen gegenüber, mit dem die Einrichtung der Ehe in dieser Gesellschaft behaftet ist, für sich und Helene aus der Ehe ein „Institut“ für das Notwendige, Bleibende und Gültige macht, während die Bindungen aller anderen als unecht entlarvt werden, bzw. sich auflösen. Was bleibt und sich bewährt, ist das Dreieck Bühl – Helene – Lukas (Diener). Dieser Beziehungskomplex wird aber nicht erst geschaffen. Es wird vielmehr gezeigt, daß er seit eh und je bestanden hat. Diese Hinweise mögen genügen, um zu zeigen, daß der Titel ‚Der Schwierige‘ mit etwas Ironie, wohl auch Selbstironie, und einem Gutteil Wärme für den Helden des Lustspieles gesetzt ist; was man von Molières Titeln sicher nicht sagen kann.

Demgegenüber ließe sich aber bis ins einzelne zeigen, wie sehr ‚Die Lästigen‘ schon mit dem Geiste erfüllt sind, der das Lustspiel ‚Der Schwierige‘ beherrscht. Die Figuren, die noch Namen von Molière tragen, rücken von der Gestalt und Bestimmung ab, die ihnen Molière einst gegeben hatte. In welchem starkem Maße dies der Fall ist, wird erst sichtbar, wenn man sie vom ‚Schwierigen‘ her sieht. Orphise wird zu einer Verwandten Helenens, Dorimène gleicht Crescence und in Philinthe sehen wir Stani vor uns stehen. Vor allem aber die Gestalt des Alceste (Eraste in ‚Les Fâcheux‘; der Name ist ‚Le Misanthrope‘ entnommen) trägt starke Züge des ‚schwierigen‘ Hans Karl Bühl: „Was für Unterschiede Sie machen, Alceste. Sie sind schwierig“ (L² 101), sagt Orphise zu ihm. Bezeichnend ist die Haltung Alcestes: Ihm kommt es auf die Nuance an, darauf, daß man Gewalt und Willen habe, ohne aber den Anschein dessen zu erwecken. Er liebt es, Entscheidendes indirekt zu sagen, und es bedrückt ihn, einer Welt gegenüberzutreten, die in jedem Handeln eine Absicht zeigt, und der er nur dadurch entgegenzutreten vermag, daß er selbst Absichtslosigkeit vortäuscht. Mißverständnisse spielen eine fast ebenso große Rolle wie im ‚Schwierigen‘. Und schließlich: Ist nicht der ‚Schwierige‘ ein Stück, in dem die Verliebten unentwegt daran gehindert werden, zueinander zu kommen – von Lästigen wie dem Neuhoff und Stani, aber auch von Crescence und Antoinette?

Hofmannsthals Beschäftigung mit Molière hat dem Dichter also nicht nur tiefere Einsichten in das vermittelt, was ein Lustspiel sein soll, sondern hat ihn über die handwerkliche Auseinandersetzung mit einzelnen Werken Molières Schritt für Schritt zur eigenen Lustspielform geführt. Daß dabei die Forderung nach der „Reinheit der Szenenführung“ nicht nur in formaler Hinsicht, sondern, was einzig sinnvoll ist, für das Zusammenspiel von Form und Gehalt, das heißt für die innere Struktur des Werkes als Grundforderung aufrecht erhalten wurde, sei an Hand des ‚Rosenkavaliers‘ nachgewiesen, dessen Entstehung, ähnlich der des ‚Schwierigen‘, im Zusammenhang mit Hofmannsthals Auseinandersetzung und zugleich mit dessen eigenwilliger Loslösung von Molière steht.

Der ‚Rosenkavalier‘, eine „Komödie für Musik“ in der Vertonung von Richard Strauß, wurde 1910 fertiggestellt und am 26. Jänner 1911 in Dresden uraufgeführt. Das Stück wurde, wenn man von anfänglichen Schwierigkeiten, wie etwa in Mailand, absieht, zu einem großartigen Erfolg. Man feierte das Werk als Zeugnis und seltenes Beispiel einer idealen Zusammenarbeit von Vertretern verschiedener Kunstarten, das von Hingabe, gegenseitigem Verstehen und einem hohen Ethos des Dienstes am gemeinsamen Werk getragen war. Sehr bald erkannte man aber auch, daß hier Anregungen und Einflüsse vielfacher und vielfältiger Art – im Bereich der Dichtung und der Musik – in das Werk Eingang gefunden hatten. Viele davon waren leicht zu erkennen: Die italienischen Arien im ersten Akt (L¹ 293, 296) waren dem Ballett der Nationen in Molières ‚Bourgeois gentilhomme‘ entnommen. Die Gestalt der Marschallin zeigte auffallende Ähnlichkeit mit der Marquise in Louvets Roman ‚Les amours du chevalier de Faublas‘. Das Lever im ersten Akt erinnerte an den Kupferstich ‚Mariage à la mode‘ (1745) von William Hogarth. Die Hosenrolle (Oktavian) und das Verhältnis Oktavian-Marschallin schienen in ‚Figaros Hochzeit‘ (Cherubin-Almaviva) vorgebildet. Auf Parallelen zu Richard Wagners ‚Meistersingern‘ hat Willi Schuh¹⁰ hingewiesen. Darüber hinaus sah man die Tradition des Wiener Volksschauspiels nachwirken, in dem Ränkepiel und Verkleidung eine so große Rolle gespielt hatten. Josef Nadler faßt diese Be-

ziehungen zusammen: „Der erste (Akt) ist ein Alkovenstück: der junge Liebhaber verkleidet sich in eine Kammerzofe und rettet die Lage. Der zweite ist ein Degen- und Mantelstück: der alte Bräutigam wird vor seinen Augen um seine junge Braut betrogen. Der dritte ist eine parodistische Zauberposse: der Kammerherr wird beim Stelldichein mit dem als Zofe verkleideten jungen Helden entlarvt¹¹.“

Alle diese Entlehnungen, Einflüsse, Analogien und Parallelen sind nicht unbedeutend, entscheidender aber ist die innere Struktur des Stückes; und hier werden wir wieder auf Zusammenhänge mit Molière gewiesen.

Willi Schuh, der zum Nachlaß Hofmannsthals Zugang hatte, teilte in der Zeitschrift ‚Trivium‘ den ersten Entwurf zum Szenar des ‚Rosenkavaliers‘ mit, der in flüchtiger Niederschrift auf einem losen Blatt erhalten ist:

„I. Das Haus des Geronte. Geronte erwartet Schwiegersohn aus gutem Landadel. Sophie mit hübschem Faublas erzählt Verheiratung. Sie wundert sich, daß es ihn ärgert. Ankunft des Pourceaugnac und ältliche Tanten, Tiere und wunderbares Gepäck (Ehebett). Intrigante bestellt. Marquise. Stelldichein für die Nacht mit Faublas, worüber Faublas nicht so rückhaltlos erfreut. Sophie bittet um Befreiung. Die Intriganten.

II. Schlafzimmer der Marquise. Liebesnacht. Morgen. Dank. Pourceaugnac gemeldet. Faublas bleibt im Travesti. Faublas so ähnlich: ja, alles natürliche Kinder von Adelligen. Friseur, Dienerschaft usw. imponieren Pourceaugnac. Dieser geht. Während Marquise frisiert wird, proponiert P(ourceaugnac) der Zofe ein Souper. P(ourceaugnac) geizig (umständlich besprochen wo das Souper). P(ourceaugnac) geht. Intrigant kommt und sagt, wie es zu machen sei.

III. Gasthauszimmer. Probe der Statisten. Faublas Stiefel unterm Kleid. Das Souper. Verhaftung. Geronte compromittiert vor der Hofgesellschaft. Die Marquise dazu. Geronte will ins Brautgemach. Faublas in Travesti meldet sich. Marquise bestätigt, daß er ein Mann¹².“

Es überrascht, in diesem Szenar-Entwurf eine Reihe von Namen zu finden, die in keinem direkten Zusammenhang mit der Endfassung des ‚Rosenkavalier‘ zu stehen scheinen: Géronte (aus Molières ‚Le Médecin malgré lui‘), Pourceaugnac (aus Molières gleichnamigem Lustspiel), die Marquise, Faublas und Sophie (aus Louvet des Couvrais Roman ‚Les amours du chevalier de Faublas‘). Der Entwurf stellt also ein Ineinander von Gestalten dar, die Hofmannsthal von Molière her in Erinnerung waren, und von Figuren, die er in Louvets Roman kennengelernt hatte, der 1910 in einer deutschen Übersetzung erschienen war, Hofmannsthal aber schon in der französischen Fassung bekannt gewesen sein mag. Daß es bei diesem Szenar nicht so sehr darum ging, den Handlungsablauf festzuhalten, sondern darum, Einzelszenen und „Figuren zu einer Komödie“¹³ andeutungsweise aufzuzeichnen, geht daraus hervor, daß es dem Dichter ohne weiteres möglich war, im Zuge der Arbeit den ersten und zweiten Akt zu vertauschen. Die Hauptgestalten aber waren gegeben: Ochs (Pourceaugnac), Oktavian (Faublas), die Marschallin (Marquise de B.), Faninal (Géronte), Sophie (Sophie de Pontis). Die Festlegung der Handlung, des gesellschaftlichen Rahmens und der geselligen Atmosphäre im Wien der Zeit Maria Theresias mag von vornherein in der Absicht des Dichters gelegen haben, erfolgte aber erst in späteren Entwürfen. „Die Gestalten waren da“, heißt es im Geleitwort zum ‚Rosenkavalier‘, „und agierten vor

uns, noch ehe wir Namen für sie hatten: der Buffo, der Alte, die Junge, die Dame, der ‚Cherubin‘. Es waren Typen, die zu individualisieren der ausführenden Feder vorbehalten blieb. Aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne daß man wußte, wie.“ Und „in Parenthese“ fügte der Dichter hinzu: „Auch die Molièresche Komödie ruht nicht so sehr auf den Charakteren selbst als auf der Relation der oft sehr typischen Figuren zueinander“ (P⁴ 427). Wie sehr diese Frage Hofmannsthal beschäftigte, geht aus einer Notiz hervor, die er nach einem anregenden Gespräch mit Leopold Andrian in seinem Tagebuch eintrug: „Gespräch über Molière mit Andrian, Warschau, Juli 1916: Nicht in den Gestalten liegt bei Molière das Eigentliche, sondern in den Relationen. Das Verhältnis von Freund zu Freund, vom Verehrer zur Geliebten, vom Pedanten zu seinem Publikum, vom vernünftigen Mann zum Schrullenhaften, dies ist mit einer Komplexität und einem Reichtum der Skala dargestellt, wovon man sich vertiefen muß, um urteilen und nach Gebühr bewundern zu können“ (A 178).

Für uns stellt sich sogleich die Frage, ob Hofmannsthal durch diese Deutung den Lustspielen Molières gerecht werde. Sicher, auch Molières Charaktere bedürfen der Mitmenschen, um sich aussprechen zu können. Ohne geeignete Gegenspieler wäre das Typenhafte an ihnen nur schwer faßbar. Und nur weil alle Figuren in den Lustspielen Molières in den Schwächen, Lastern und Problemen der Gesellschaft zumindest potentiell angelegt waren, war es dem großen Lustspieldichter möglich, sie nicht nur auf die Bühne zu stellen, sondern in seiner Zeit zu großer Wirkung zu bringen. Das Gewicht liegt aber zweifellos, wie schon im Zusammenhang mit dem ‚Schwierigen‘ gezeigt wurde, auf dem einzelnen, auf seinen Untugenden und seinem menschlichen Versagen, das durch Possenhaftes verschiedenster Art anschaulich gemacht und sinnfällig dargestellt wird. Hofmannsthal kommt es demgegenüber, und dies ganz besonders in seinem ‚Rosenkavalier‘, darauf an, ein Spiegelbild der Gesellschaft der Zeit um 1740 zu geben, allerdings unter der Verwendung „ewig typischer Figuren“ und Beziehungen. Wenn er aber in diesem Zusammenhang auf die „Relationen“ als das Entscheidende in Molières Lustspielen hinweist, so entgeht ihm hier zunächst ein gradueller Unterschied zwischen seinem künstlerischen Wollen und dem, was das Molièresche Lustspiel wirklich bietet, das heißt, der Dichter sieht etwas ins Werk Molières hinein, was in ihm wohl angelegt ist, keineswegs aber den bestimmenden Zug darstellt. Reine Szenenführung bedeutet für Hofmannsthal im Hinblick auf den ‚Rosenkavalier‘ also keineswegs ein kraftvolles In-den-Vordergrund-Spielen einer bestimmten typischen und interessanten Gestalt, sondern Ausbau und Verdeutlichung eines reichen und vielfältigen Spieles zwischen den einzelnen Figuren und der in der Menschennatur angelegten typischen Beziehungen der einzelnen zueinander. Oder wie es Hofmannsthal in seinem ‚Ungeschriebenen Nachwort zum Rosenkavalier‘ sagt: „Sie gehören alle zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik“ (P³ 44) und – so wollen wir hinzufügen – hier liegt auch der tiefere Sinn der Zusammenarbeit des Dichters und des Komponisten.

Wenn nun auch Hofmannsthal in der Bewertung der einzelnen Figuren und in der Verteilung der Gewichte und der Wirkungen sehr stark von Molière abrückt, so trifft er sich mit dem französischen Dichter in einem viel tieferen Anliegen: im Bereich des Moralischen. Molière zeigt gerade dadurch, daß er seine Figuren in schiefe Situationen, ja in ausweglose Sackgassen gelangen läßt, wie abträglich es für den Menschen ist, dem

Laster zu folgen und sich der Lüge und dem Bösen auszuliefern. Mit selbstsicherem Wissen um die Gesetze der menschlichen Natur und der Gemeinschaft, das heißt um die Gesetze der Moral, der Sitte und des Anstandes glossiert er die Verirrungen der Zeit, die sehr häufig natürlich nicht nur Verirrungen seiner Zeit sind. Daß er dabei bessernd wirken wollte, unterliegt keinem Zweifel. Und daß er zu diesem Zwecke in seiner Kritik sehr weit gehen konnte, dafür gab ihm die Gewißheit seiner guten Beziehungen zum Hofe Sicherheit und Gewähr.

Auch in Hofmannsthals Komödie für Musik spielt das Moralische eine wichtige Rolle; nicht aber als Gutes und Böses, als Tugend und Laster, als Wahrheit und Lüge, verkörpert in typischen Vertretern. Hofmannsthals Menschen- und Gesellschaftsbild ist feiner gesehen und kennt unzählige Abstufungen und Zwischentöne. Er kann sich auf keinen festen Moralkodex stützen, wie ihn die Aufklärung noch besaß. Der Glaube an naturgegebene Gesetze für Sitte, Brauch und Moral ist längst erschüttert. Die Geißelung der Verirrungen kann nicht mehr in eindeutig-handfesten, possenhaften Szenenelementen geschehen, sondern, wie Hofmannsthal glaubt, nur im leichten Spiel, dem Schwebendes und Gleitendes anhaftet, das unverbindlich zu sein scheint, dennoch aber tiefgründige Aufschlüsse über die menschliche Natur und das Geheimnis des Glückes und des Unglückes vermittelt. Und wo liegt das Glück im Bereich der menschlichen Beziehungen? Nicht im Beherrschen und Erzwingen, nicht im Erkennen der Wahrheit, nicht in der Rüge des Schicksals und nicht im Geradebiegen eines verbogenen Charakters. Die Illusion, daß all dies möglich sei, besteht nicht mehr. Nicht am einzelnen Charakter setzt Hofmannsthal an, in der Hoffnung, ihn dadurch ändern zu können, daß er ihn lächerlich macht, sondern am zwischenmenschlichen Bereich. Und hier gibt es eine Norm: die Natürlichkeit. An keiner Stelle des Lustspieles wird von der Natürlichkeit als einem Gesetz oder einem Ideal gesprochen. Das ganze Spiel läuft aber letzten Endes auf den Sieg des Natürlichen hinaus.

Im ‚Rosenkavalier‘ stehen Vertreter breiter gesellschaftlicher Kreise und Menschen verschiedener Altersstufen und entgegengesetzter Art auf der Bühne. Ein Feld reicher Beziehungen wird schon im ersten Akt aufgedeckt. Alle diese Beziehungen sind aber unnatürlich, ja widernatürlich: Marschallin – Oktavian (die alternde Frau – der junge Liebhaber), Marschallin – Ochs (die gebildete Dame – der grobschlächtige Weiberjäger), Ochs – Sophie (der herabgekommene Adelige, der die Geldheirat sucht – das junge unwissende und unverdorbene Mädchen), Ochs – Oktavian (der alte Bräutigam – der jugendliche Brautwerber) usw. Keine dieser Beziehungen ist geeignet, einen Zustand herbeizuführen, der dauern, mehr als vergängliches Glück bringen und in tieferem Sinne menschlich gültig sein könnte. So geht das Spiel seinen Lauf, mit allen erfreulichen und unerfreulichen Überraschungen, mit Triumph und Niederlage, mit Täuschungen und Enthüllungen – wie sie sich aus den Verirrungen der Menschen ergeben. Weil aber alle Gestalten (außer dem Ochs), die durch mehr als die Laune und den Vorteil des Augenblicks in das Geschehen verwickelt sind, der Güte, der Weisheit, der Stimme ihres Herzens folgen, lösen sich die vielen unnatürlichen Beziehungen auf, wird jede einzelne ins Lot gerückt. Nicht Konvention, nicht Moral, noch die Besinnung auf Sitte oder Religion helfen dabei. Gegen Egoismus und Nützlichkeitsstreben, die, wie sich zeigt, keineswegs die Grundlagen der Gesellschaft darstellen, setzt sich das Natürliche im Menschen durch, gesellt sich Jugend zu Jugend, wird der Mitgiftjäger zurückgewiesen (ohne gebessert zu werden) und findet die alternde Frau das rechte

Verhältnis zwischen Resignation und liebevoller Anteilnahme am Glück der Jugend. Damit ist die Grundlage für Dauer, Glück und Bewährung im Gemeinschaftsleben geschaffen. Fast unversehens, ohne daß es ausgesprochen und am Ende gefeiert würde, verborgen unter der Oberfläche des leichten und amüsanten Spiels bleibt ein Wissen, eine Gewißheit, so etwas wie eine Moral zurück: das Vertrauen in das natürliche Empfinden im zwischenmenschlichen Bereich.

Nicht durch die Nachahmung Molières, sondern auf dem Weg über das tiefere Verständnis des französischen Dichters, in dessen Werk eine „reine Szenenführung“ ganz andere Elemente in den Vordergrund spielen muß als beim Dichter des 20. Jahrhunderts, und überzeugt von der Einsicht, daß es kein wirksames Lustspiel geben könne, das über die gesellschaftlichen Zustände, Interessen, Vorurteile und stillen Anliegen der eigenen Zeit hinwegsieht, hat Hofmannsthal zu seinem eigenen Lustspielstil gefunden, der sich auch an anderen Stoffen bewährte: am ‚Unbestechlichen‘ und an der ‚Arabella‘.

Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Werk Molières war also vielfältig und vollzog sich in vielen Schichten menschlichen Verständnisses. Die Kompliziertheit des Prozesses, der hier vorliegt, kann mit Hinweisen auf die Übernahme von Figuren und auf Entlehnungen von einzelnen Motiven nicht annähernd erfaßt werden, denn der Vorgang geistig-künstlerischer Anverwandlung ist letztlich uneinsichtig und geheimnisvoll wie jeder schöpferische Prozeß. Bei einer entsprechenden Vertiefung der vergleichenden Betrachtungsweise wird jedoch deutlich, wieweit die dichterische Phantasie durch das Vorbild anderer dazu bewegt wird, bestimmten Bahnen zu folgen, und in welcher Art und Weise Impulse von außen für die Gestalt eines Werkes bedeutsam werden. Hofmannsthals vielfache geistig-künstlerische Verflochtenheit mit der Überlieferung des Abendlandes bewußt zu machen, geschieht daher nicht mit der Absicht, seine dichterische Leistung dadurch zu schmälern, daß man für das eine oder andere Werk sogenannte Vorbilder sucht. Eine tiefere Einsicht in die Voraussetzungen und Bedingungen seines Künstlertums ermöglicht vielmehr ein besseres Verständnis der Werke und der Persönlichkeit des Dichters, in dem wir den letzten großen Vertreter einer Welt sehen, die geistig und kulturell über eine reiche, vielfältige und lebendige Tradition verfügte und daher im besten Sinne des Wortes übernational war.

¹ Der Vortrag wurde an einigen Stellen erweitert und durch Fußnoten ergänzt.

² Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke* in Einzelausgaben, 15 Bände. Frankfurt/Main 1946–59; zitiert wird nach folgenden Auflagen der Einzelbände: L¹ = Lustspiele I (1959); L² = Lustspiele II (1954); P³ = Prosa III (1952); P⁴ = Prosa IV (1953); A = Aufzeichnungen (1959). – Br = Richard Strauß – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, Gesamtausgabe. Herausgegeben von Franz und Alice Strauß, bearbeitet von Willi Schuh. Erweiterte Neuauflage. Zürich 1954.

³ Ernst Robert Curtius: *Zu Hofmannsthals Gedächtnis*. In: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern 1950, Seite 167.

⁴ Vgl. vor allem: Victor A. Oswald, *Hofmannsthals Collaboration with Molière*. In: *The Germanic Review* 29 (1954), Seite 18–30; Hilde Burger, *Hofmannsthal's Debt to Molière, Monsieur de Pourceaugnac and Baron Ochs von Lerchenau*. In: *Journal of Modern Languages Association*, London 39 (1958), Seite 56–61; Ursula Scharf, *Hofmannsthals Libretti*. In: *German Life and Letters* 8 (1954–1955), Seite 130–136; Helmut Wocke, *Hofmannsthal und Molière*. In: *Neuphilologische Zeitschrift* 2 (1950), S. 127–137 (behandelt nur die Übersetzungen); Willi Schuh, *Die Entstehung des ‚Rosenkavalier‘*. In: *Trivium* 9 (1951), Seite 65–91.

⁵ Gespräche mit Eckermann, 28. März 1827.

⁶ Vgl. dazu Hofmannsthals Aufsätze aus der Kriegszeit ‚Appell an die oberen Stände‘, ‚Die Bejahung Österreichs‘, ‚Aufbauen, nicht einreißen‘, ‚Maria Theresia‘, ‚Die österreichische Idee‘ u. a.

⁷ Vgl. dazu die Anmerkung von Herbert Steiner in L² 395.

⁸ Wocke, a. a. O., Seite 129.

⁹ Oswald, a. a. O., Seite 26–28.

¹⁰ Schuh, a. a. O., Seite 78.

¹¹ Josef Nadler, *Einleitung zu: Hugo von Hofmannsthal. Komödie (= Stiasny-Bücherei 63)*. Graz und Wien 1960, Seite 17.

¹² Schuh, a. a. O., Seite 69.

¹³ Der Untertitel zu Hofmannsthals Fragment ‚Lucidor‘ lautet: ‚Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie.‘ In: *Erzählungen* (1953), Seite 96.