

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Die Bestechung des ‚Unbestechlichen‘. Zu Art und Funktion der Komik in Hugo von Hofmannsthals Komödie.

In: Hofmannsthal Jahrbuch 18 (2010), S. 187-213.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Thorsten Unger

Die Bestechung des ›Unbestechlichen‹
Zu Art und Funktion der Komik in
Hugo von Hofmannsthals Komödie

»Und, was das komische Fach angeht, lassen wir uns durch irgend etwas zum Wiehern bringen, was nicht plump und dick aufgetragen und dann noch dreimal unterstrichen ist?«, fragte einst Richard Alewyn rhetorisch und hielt Hugo von Hofmannsthal postum für »berufen [...], eine deutsche Lustspielbühne« gewissermaßen jenseits plumpen Wieherns zu schaffen.¹ Seither ist zu Hofmannsthals Komödien nicht wenig geforscht worden; erstaunlich selten aber finden sich Arbeiten, die genauer nach der Komik in seinen Lustspielen fragen. Die meisten Untersuchungen greifen dramaturgische, historische, auch gesellschaftskritisch-politische oder motivliche Spezialaspekte heraus und stellen wichtige Interpretationsangebote auch zum »Unbestechlichen« zusammen.² Auf Seiten der Komik- und Humor-Forschung ist das Bild nicht anders; bei der Suche nach Beispielen für systematisch interessante Lachanlässe in Theaterstücken fällt der Blick kaum je auf Hofmannsthal. Dies ist indes nicht verwunderlich, denn Hofmannsthals kanonischer Status in der Literatur der Moderne ist zwar unbestritten, sein Name steht aber keineswegs für schenkelklopfende Unterhaltung, sondern im Gegenteil: eher für tiefen

¹ Richard Alewyn: »Der Unbestechliche«. In: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958, S. 101–104, hier S. 101.

² Hingewiesen sei hier zunächst auf folgende wichtige Forschungsbeiträge, auf die im vorliegenden Kontext dankbar zurückgegriffen wird: Ewald Rösch: Komödien Hofmannsthals. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen. Marburg 1963; Norbert Altenhofer: Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. Bad Homburg v. d. H. u. a. 1967; Gerhart Pickerodt: Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968; Benno Rech: Hofmannsthals Komödie. Verwirklichte Konfiguration. Bonn 1971; Hans Geulen: Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«. In: Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert. Hg. von Helmut Arntzen. Münster 1988, S. 99–110; Friedrich Schröder: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a. M. 1988; Ilse Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? Ein Versuch zu Hofmannsthals Komödie »Der Unbestechliche«. In: JFDH 1991, S. 308–326; Ulrike Landfester: Nachwort. In: Hugo von Hofmannsthal: Der Unbestechliche. Lustspiel in fünf Akten. Stuttgart 2000; Maximilian Berggruen: Das fotografische Gedächtnis. Zur Psychologie und Poetik der Medien in Hofmannsthals »Der Unbestechliche«. In: HJb 15 (2007), S. 239–257.

Lebensernst. Geradezu eine Leitperspektive seines Werkes ist die *memento-mori*-Thematik, die der Dichter von seiner Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus in den frühen lyrischen Dramen noch des Gymnasiasten, über die »Jedermann«-Allegorie vom Sterben des reichen Mannes von 1911, bis hin zum »Großen Salzburger Welttheater« gestaltet, das er 1922 fertigstellt, fast zeitgleich mit der Komödie, um die es in diesem Beitrag gehen soll.

Ein ernsthafter ethischer Aspekt bleibt stets auch die Zielperspektive seiner Komödien. Hier stehen Themen wie eheliche Treue und Verantwortung für die Familie an erster Stelle und wirken nicht nur auf das Zwerchfell, sondern ebenso auf das Sentiment. Bei der Arbeit zu »Silvia im »Stern«, etwa 1909, hatte Hofmannsthal sich mit Lessing auseinandergesetzt und aus dessen »Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele« (1754) etwas verkürzend ein »Motto« notiert: »Noch einmal also mit einem Worte: das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren, die wahre Komödie will Beides.«³ Die Lessingsche Sichtweise, daß sich Lachen und ernste Empfindungen nicht gegenseitig ausschließen, sondern Kennzeichen für ein anspruchsvolles Lustspiel sein können, mag auch Alewyn mit der eingangs zitierten Bemerkung im Blick gehabt haben. Wie aber steht es nun um die Wirkung des Lachens, um Art und Funktion der Komik in Hofmannsthals Stücken? Bei Alewyn erfährt man dazu nichts Genaueres und auch sonst hielt sich die Hofmannsthal-Forschung in dieser Frage bedeckt.

Ausdrücklich bestritten aber wird eine komische Wirkung Hofmannsthalscher Komödien von Juliane Vogel. Mit Blick vor allem auf »Ariadne auf Naxos«, »Der Schwierige« und »Cristinas Heimreise« stellt sie heraus, Hofmannsthal habe »zwar Komödien und Lustspiele, aber kein Lachtheater geschrieben«. Die dargestellten Vorgänge seien »unkörperlich«, »die leibliche Dimension allen Gelächters« werde von Hofmannsthal dementiert. Gelegentlich reflektierten die Stücke das Lachen, verzichteten aber auf alles Possenhafte. Es handele sich um eine »Ästhetik der Dämpfung und Verfeinerung«, »die allerhöchstens ein Lachen im

³ SW XX Dramen 18, S. 206. Vgl. zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Lessing im Blick auf die Komödie wie den Künstler auch Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? (wie Anm. 2), S. 317–320.

Geist, nicht aber das Lachen im Bauch mehr bewirkt.«⁴ Damit aber stehe Hofmannsthal quer zu zeitgenössischen Theatertendenzen:

Wenn Hofmannsthal dem grotesken und dem satanischen Lachen Einhalt gebietet, setzt er sich von einem avantgardistischen Theater ab, das zur gleichen Zeit das große Lachen wieder auf die Bühne zu bringen versuchte. [...] Jener lachende Leib, auf den die Komik des Volkstheaters gründete, verschwindet bei Hofmannsthal hinter den Kulissen der Kunst- und Literaturgeschichte. Wenn die Avantgarde in einem romantischen Gestus seine Wiederkunft erwartete, so wußte Hofmannsthal, daß nur noch seine Spiegelungen auf die Bühne zu bringen waren.⁵

Die Formulierungen zeigen, daß es Vogel vor allem um leibliche Aspekte des Lachens zu tun ist, sie fragt nach Körperkomik und Groteske im Bachtinschen Sinne⁶ und nach Volkstheaterposen. Auch in dieser Hinsicht wären einige hochliterarische Spielarten Hofmannsthals immerhin zu diskutieren: die köstliche Figur des Ochs von Lerchenau im »Rosenkavalier« beispielsweise, wenn auch unter den medialen Zusatzbedingungen der Strausschen Oper. Man wird Vogel aber sicher insoweit zustimmen, daß der Dichter sich in der Tat als Beispielgeber für Aspekte einer karnevalesken Lachkultur wenig eignet.

Nehmen wir indes die behauptete Zurückweisung des Lachens bei Hofmannsthal zum Anlaß, einen Blick auf die Lachanlässe in der bei Vogel nahezu unberücksichtigten Komödie »Der Unbestechliche« zu werfen. Die Ausgangshypothese des vorliegenden Beitrags lautet, daß die Komik des Stückes sich besonders aus der Theatralität des Dramas speist. Dies wird im ersten Abschnitt (I) an Beispielen der Figurenkomik und ihrer Traditionen sowie der Sprach- und Situationskomik gezeigt, wobei zusätzlich zur Textanalyse Rezeptionsdokumente ausgewählter Theaterinszenierungen einbezogen werden.⁷ Sodann ist eine komiktheoretische

⁴ Juliane Vogel: Commedia con sordino. Das Verschwinden des Lachens aus den Lustspielen Hugo von Hofmannsthals. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin 1996, S. 166–178, hier S. 166f.

⁵ Ebd., S. 177f.

⁶ Vgl. Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. [1965] Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hg. u. mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1987, hier bes. Kap. 5: »Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen«, S. 345–412.

⁷ Ich danke meinem Celler Freund Harald Müller, der als Hofmannsthal-Forscher und -Sammler über viele Jahrzehnte u. a. Theaterrezensionen zu Hofmannsthal- und Strauss-Inszenierungen archiviert und mir sein ergiebiges Material überlassen hat.

Erörterung einzuschieben und das Konzept der Zulänglichkeitskomik zur Diskussion zu stellen (II). Und schließlich wird auf dieser Basis versucht, die Intrigen des Stückes im Hinblick auf komische Wirkungen zu erläutern (III).

I

Als »Kammerdienerstück aus Kakanien«⁸ ist »Der Unbestechliche« in der Theaterkritik bezeichnet worden, als »Dienerkomödie«, wenn auch nicht »aus revolutionärem Geist«.⁹ In der Tat liegt die Bezeichnung nahe, insofern der Diener Theodor im Zentrum des Stückes steht. Er wird zum Gegenspieler seines Herrn und beherrscht für die Dauer der Dramenhandlung das Geschehen. Schaut man indessen die Theaterkritiken zu wichtigen Inszenierungen auf österreichischen und deutschen Bühnen durch, so zeigt sich, daß Hofmannsthals Stück diversen weiteren Subgenres zugeordnet wird. Da Theodor keineswegs auf einen Typen reduzierbar, sondern mit vielfältigen, teils ambivalenten Charaktereigenschaften gezeichnet ist und sich auch unter den übrigen Figuren eine Reihe weiterer scharf umrissener Charaktere finden, deren Eigenarten und Wandlungen für die Komödienhandlung wie für die komischen Handlungen relevant sind, läßt sich ebenso von einer »Charakterkomödie« sprechen.¹⁰ »Charakter- und Intrigenkomödie zugleich«, formuliert indes Ulf Birbaumer¹¹ und verwendet damit eine Kategorie, die auf die Funktionsweise der Dramenhandlung abhebt. Die Besonderheit des »Unbestechlichen« als Intrigenkomödie ist dabei, wie sich herausstellen wird, daß der intrigante Diener am Ende in ethischer Hinsicht im Sinne seines Herrn handelt. Und von einer »Charakterkomödie vor dem Hintergrund einer Gesellschaftskomödie« spricht schließlich Klaus Adam.¹²

⁸ So zu Gustav Mankers Salzburger Festspielinszenierung 1971 Kurt Honolka: Alles soll falsch gewesen sein. In: Stuttgarter Nachrichten vom 27. Juli 1971.

⁹ So zu Otto Schenks Berliner Inszenierung 1985 Sibylle Cramer: Theodor und das Ganze. In: Frankfurter Rundschau vom 12. Dezember 1985.

¹⁰ Ein »Charakterlustspiel« nennt den »Unbestechlichen« in seiner Besprechung zu Michael Finks Inszenierung im Linzer Landestheater 1972 beispielsweise Alfred Kulhanek: Melancholische Heiterkeit ohne Turbulenz. In: Welscher Zeitung vom 23. März 1972.

¹¹ Zu Gustav Mankers Salzburger Festspielinszenierung 1971 Ulf Birbaumer: Ein Erzengel mit Hörnern und Pferdefuß. In: Salzburger Nachrichten vom 27. Juli 1971.

¹² Zu Gustav Mankers Salzburger Festspielinszenierung 1971 Klaus Adam: Vom Salzburger Kleinen Welttheater. In: Bremer Nachrichten vom 11. August 1971.

Auch diese Kennzeichnung hat ihre Plausibilität, weil das Personal der Komödie sozial klar bestimmt ist. Der Dichter verlegt Ort und Zeit der Handlung auf das »Gut der Baronin in Niederösterreich, im Jahre 1912« (S. 36).¹³ Er schreibt mit dem »Unbestechlichen« 1923 kurz nach dem Zusammenbruch der Habsburger Donaumonarchie nach dem »Schwierigen« schon das zweite Stück, das im alten Österreich der unmittelbaren Vorkriegszeit spielt und die gesellschaftliche Situation dieser Phase beleuchtet. Das Medium, in dem sich die Handlungen der »Gesellschaftskomödie« vollziehen, ist in vielen Textpassagen das gepflegte gesellschaftliche, auch witzig-pointierte Gespräch mit entsprechenden Konventionen. Deswegen läßt sich auch Maria Rennhofer nicht widersprechen, wenn sie die Komödie als »Konversationsstück« bezeichnet.¹⁴

Dienerkomödie, Charakterkomödie, Intrigenkomödie, Gesellschaftskomödie, Konversationskomödie – in keinem dieser Subgenres geht das Stück völlig auf. Auch sind die Bezeichnungen, die sich allesamt auf inhaltliche Merkmale beziehen, keineswegs eindeutig definiert und schließen sich nicht gegenseitig aus. Insofern gibt es keinen Grund, einer Kategorie den Vorzug zu geben. Festzuhalten ist allerdings, daß von allen genannten Dimensionen auch komische Wirkungen ausgehen. Dabei lassen sich den jeweiligen Subgenres zwar nicht eindeutig spezifische Komikarten zuordnen. Zu konstatieren sind aber gewisse Affinitäten. Diener- und Charakterkomödien begünstigen Figurenkomik, sind aber auch für Sprachkomik offen, die wiederum zur Gesellschafts- und Konversationskomödie die engste Berührung hat. Gesellschaftskomödien sind insbesondere offen für Situationskomik, die aber natürlich ebenfalls in Intrigenkomödien zum Einsatz kommt.

Werfen wir vor einer Analyse einzelner Komikbeispiele zunächst einen Blick auf die dramaturgische Gesamtanlage des Stückes. Das Haus der Baronin Amelie ist in heller Aufregung, denn es kommen geladene, gesellschaftlich aber ganz unpassende Gäste. Ihr Sohn, Jaromir, verheiratet mit der zierlichen Anna, mit der er einen vierjährigen Sohn und eine Tochter im Säuglingsalter hat, ansonsten ein wohlhabender Nichtstuer und schlechter Schlüsselromanautor, hat zwei Geliebte aus seiner Jung-

¹³ Mit Seiten- und ggf. Akt- und Szenenangabe zitiere ich die Komödie direkt im Text nach SW XIII Dramen 11.

¹⁴ Zu Otto Schenks Inszenierung in der Wiener Josefstadt 1995 Maria Rennhofer: Unbestechlicher Biedermann. In: Tiroler Tageszeitung vom 11./12. März 1995.

gesellenzeit eingeladen: Marie Am Rain und Melanie Galattis. In der Exposition wird klar herausgestellt, daß Jaromir durch die Nähe der Damen nicht nur seine Erinnerungen an frühere Gelegenheiten als Stoff für seinen Roman auffrischen will – über seine Treffen noch nach seiner Eheschließung mit der ihrerseits verheirateten Melanie an geheimen Orten steht offenbar schon manches in seinem aktuellen Manuskript. Vielmehr will er sich auch durch neue ehebrecherische Aktivitäten künstlerisch inspirieren lassen. Für Melanie hat er eigens ein Mansardenzimmer herrichten und eine Dachreparatur an einem Verbindungsgang dort oben ausführen lassen, damit er sie des Nachts von seinem Arbeitszimmer aus geräuschlos und vom Rest des Hauses unbemerkt besuchen kann. Ilse Graham sieht in Jaromir zu Recht die »Parodie eines Ästheten«, wie sie der frühe Hofmannsthal in seinen lyrischen Dramen gezeichnet und analysiert hatte.¹⁵ Ziel der Baronin und der auf fünf Akte verteilten Komödienhandlung ist es nun, Melanie und Marie möglichst rasch wieder loszuwerden, und zwar ohne dabei gegen die gesellschaftlichen Konventionen des Gastgebers zu verstoßen; die beiden müssen also aus freien Stücken wieder abreisen. Um genau dies zu bewirken, wird der langjährige Hausdiener Theodor gebraucht, der allerdings gerade seinen Dienst quittieren wollte und nur unter der Bedingung weiter zur Verfügung steht, daß er für seine nicht ganz leichte Aufgabe unbedingte Handlungsvollmacht erhält. »Und Sie lieber Theodor, übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze« (I. 15, S. 59), läßt er die Baronin vor diversen Zeugen ansagen und bekommt damit »in diskreter Weise freie Hand« (I. 14, S. 58). Theodor ist der ›Unbestechliche‹, die Hauptfigur des Stückes.

Die Zuschauer erfahren noch im ersten Akt, daß Theodor über gute Voraussetzungen für seine Aufgabe verfügt. Erstens kennt er als langjähriger Diener Jaromirs die Schwächen der beiden Damen bereits sehr gut. Zweitens hat er Jaromirs sterbendem Vater einst versprochen, sich um dessen leichtlebigen Sohn zu kümmern. Deswegen sieht er es als seine innere Verpflichtung an, Jaromirs Ehe und die Ehre der Familie zu

¹⁵ Vgl. Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? (wie Anm. 2), S. 321–323. Forschung und Theaterkritik haben Jaromir lange Zeit als schwache Figur unterschätzt. Es ist indessen Graham zuzustimmen, die zeigt, mit welcher »mathematischen Präzision die Gegenspieler Jaromir und Theodor aufeinander zukomponiert« seien (S. 321). Auf der Basis von Grahams Analyse ist die Forschung zu einer höheren Wertschätzung der Komödie gelangt.

schützen. Drittens bietet ihm der Auftrag die Möglichkeit, sich Genugtuung zu verschaffen. Denn er sieht sich durch Jaromir, der ihn seit Jahren beständig ›Franz‹ nennt und seine Identität nicht respektiert, schändlich gedemütigt: »das ganze Leben, das er geführt hat, war eine fortgesetzte Beleidigung meiner Person« (I. 12, S. 51) und »Da tritt er ja meine Menschenwürde in den Kot hinein« (I. 12, S. 53). Deswegen dürfe eine akzeptable Genugtuung auch »nicht aus Äußerlichkeiten bestehen« und sich »in der Dienstbotenatmosphäre abspielen«, sondern »müßte auf das Große und Ganze gehen! Die müßte zeigen, wo Gott eigentlich Wohnung hat!« (I. 12, S. 54). Das sind große Worte für eine Komödie, die Hofmannsthal einem Brief an seine Frau zufolge zeitweise denn auch »Theodor und das Ganze« hatte betiteln wollen.¹⁶ Und schließlich ist Theodor – viertens – auch selbst nicht ohne erotische Absichten. Sie richten sich auf Hermine, eine junge Witwe und subalterne Bediente, die er zur Betreuung der Gäste ins Haus bestellt. Alle diese Handlungsziele, das sei vorweggenommen, werden am Ende erreicht: Jaromir und Anna wissen kaum, wie ihnen geschieht, und finden zu neuer Liebe, Theodor sieht sich von Jaromir und dessen vorehelichen Freundinnen respektiert, und ihm selbst steht am Schluß eine Liebesnacht mit Hermine bevor, noch dazu in eben dem Turmzimmer, das Jaromir für seinen nächtlichen Besuch bei Melanie vorbereitet hatte. Und ganz nebenbei gibt Theodor auch der latenten Liaison der Baronin Amelie mit dem ausgedienten General Ado neuen Schwung; die beiden planen eine gemeinsame Orientreise und bilden gewissermaßen das dritte Paar, das sich am Ende der Komödie kriegt.

Man sieht schon an dieser knappen Inhaltsangabe, daß Hofmannsthal Traditionsfäden der Dienerkomödie in besonderer Weise aufgreift. Schlaue und listige Diener begegnen in der europäischen Komödie seit der Antike. Etwa bei Plautus hatte der Servus allerdings in der Regel die Aufgabe, den jungen Herren gegen Widerstände der Alten zu ihren Liebschaften zu verhelfen. Theodor indessen verhilft dem jungen Herren zurück ins Ehebett und agiert hierbei im Sinne der älteren Generation, nämlich der Mutter Jaromirs. Zugleich erscheint er damit vordergründig als Bewahrer der familiären und moralischen Ordnung

¹⁶ Hofmannsthal am 22. Februar 1923 an Gerty von Hofmannsthal, in: SW XIII Drama 11, S. 245. Vgl. zum Titel auch Norbert Altenhofer: »Theodor und das Ganze«. Aus dem Offiziellen Almanach der Salzburger Festspiele 1971. In: HB 10/11 (1973), S. 344–346.

insgesamt. Roger Bauer zeigt, daß Hofmannsthal in der Gestaltung eines solchen ordnungsstiftenden Dieners eine Vorlage in Brighella fand, einer Dienerfigur Goldonis, und zwar namentlich in der Komödie »Die kluge Ehefrau« (»La Moglie saggia«).¹⁷ Zwar teilt Theodor nicht Brighellas einfältige Gutmütigkeit, sondern zeigt eher Vergnügen am kühl und berechnend eingefädelten Spiel, doch wird auch er zu einem zeitweiligen Gegenspieler seines Herren, der aber aus der ethischen Perspektive des Stücks letztlich den Interessen zum Sieg verhilft, die eigentlich sein Herr selbst haben müßte und am Ende auch wieder hat. Für die Ausgestaltung der Motivik um den jungen Gatten, der sich frühere Geliebte ins Haus holt, sowie der Figuren seines Umfelds und auch des Dieners Theodor selbst sind von der Forschung zahlreiche weitere Prätexte identifiziert worden. Sie reichen von den Memoiren des Militärschriftstellers Jacques-Antoine-Hippolyte de Guibert über Beaumarchais' »Le Mariage de Figaro« und Molières »Tartuffe« bis hin zu Dostojewskis Roman »Das Gut Stepantschikowo«, Musils »Schwärmer« und Schnitzlers Einakter »Literatur«. Entsprechendes Belegmaterial aus Hofmannsthals Notizen, Entwürfen und Briefen hat Roland Haltmeier für die kritische Werkausgabe zusammengestellt.¹⁸

Für unseren Zusammenhang und für das Verständnis der Komödie wichtiger ist aber der Hinweis, daß es von Hofmannsthal durchaus in einem programmatischen Sinne gedacht ist, wenn Theodor, wie oben zitiert, für nicht weniger verantwortlich ist als für die Aufsicht über das Ganze. Hierbei darf die sittliche und familiäre Ordnung im Haus der Baronin auf die sittliche Ordnung der österreichischen Gesellschaft, speziell der altösterreichischen Ständegesellschaft insgesamt bezogen werden. Dazu berechtigt die Beobachtung, daß Hofmannsthal den Begriff »das Ganze« auch sonst in einem umfassenden, fast mystische Harmonie bezeichnenden Sinne verwendet. In seiner Rede »Shakespeares Könige und große Herren« von 1905 stellt er dieses Ganze als Charakteristikum der Werke Shakespeares heraus, findet Synonyme wie »ein ungeheures Ensemble«, »Musik des Ganzen«, »Harmonie«, »Durchseelung« und ruft seinem in Weimar versammelten Festpublikum mehrmals emphatisch zu:

¹⁷ Vgl. Roger Bauer: Hofmannsthals Diener und lustige Personen. In: HF 8 (1985), S. 7–16, hier S. 15.

¹⁸ Vgl. zu Einzelheiten und weiteren Texten SW XIII Dramen 11, bes. S. 123–132. Eine hilfreiche Kommentierung der wichtigsten Bezüge bietet Landfester (wie Anm. 2).

»welch ein wundervolles Ganzes«, »welch ein Ganzes«!¹⁹ Im Ensemble des Ganzen sei »der Unterschied zwischen Groß und Klein aufgehoben [...], insofern eines um des andern willen da ist.«²⁰ Es zeigt sich, daß mit dem Ganzen an eine wechselseitige harmonische Abhängigkeit des Gegensätzlichen zu beiderseitigem Vorteil gedacht ist, an ein aufeinander Bezogensein von Oben und Unten, Groß und Klein, Herr und Diener. Hierin könnte eine Grundanschauung Hofmannsthals liegen, die unsere Komödie auch mit ernsteren Stücken wie »Jedermann«, dem »Salzburger großen Welttheater« oder auch der »Frau ohne Schatten« verbindet. Wenn er daher mit dem Titel »Der Unbestechliche« einen Beinamen Robespierres aufgreift, der wegen seines beharrlichen Einsatzes für die Erzungenschaften der Französischen Revolution »L'incorruptible« genannt wurde, so ist Theodor deswegen nicht als Revolutionär mißzuverstehen, sondern der Titel ist im Sinne des Erhaltens einer wertgeschätzten Ordnung zu sehen. Zugleich ist es freilich ironisch, daß ausgerechnet eine Dienerfigur für den Erhalt der Ordnung und die Restitution des Ganzen die Verantwortung übernehmen soll.²¹ Im Dienste dieses Ganzen, des harmonischen aufeinander Bezogenseins des Gegensätzlichen, steht ein guter Teil der Komik des Stückes.

Als Figurenkomik ereignet sie sich dort, wo die Inkongruenzen und Ambivalenzen des Charakters hervortreten. So ist Theodor selbst am meisten an seinem Einsatz gelegen, er gibt sich aber eigensinnig und läßt sich lange bitten. Mit dem Streben nach Genugtuung für erlittene Schmähungen hätte er die Voraussetzungen zu einem Rebellen und verkörpert insoweit in seiner Person auch den »Chor der Dienenden, die dem Leben der Herrschenden zuschauen«.²² Zu einem Revolutionär wird er jedoch nicht, weil er von der Herrschaft selbst zum Gegenspieler Jaromirs eingesetzt worden ist und die »Weltordnung der Livree« gar

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal, Shakespeares Könige und große Herren. Ein Festvortrag. [1905] In: SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 76–92, hier S. 81f. und 85f.

²⁰ Ebd., S. 85.

²¹ Für die ironische Lesart plädiert schon Altenhofer: »Der endgültige Titel, für den sich Hofmannsthal erst bei den Proben entschied, enthält eine ironische Anspielung auf den unbestechlichen Jakobiner Robespierre (»L'Incorruptible«); ironisch, weil Theodors private Revolution nicht auf die Zerschlagung, sondern auf die Wiederherstellung der alten Herrschaftsstrukturen zielt.« (Altenhofer [wie Anm. 16], S. 344.)

²² Felix Salten: »Der Unbestechliche«. Lustspiel in fünf Akten von Hugo Hofmannsthal. – Raimund-Theater [Rez.]. In: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 21018 vom 16. März 1923.

nicht in Frage stellt, sondern sie selbst repräsentiert und sich gewisse Verhaltensweisen der Herrschenden aneignet.

Historisch betrachtet ist hierin noch eine tiefere Ironie angelegt: Hofmannsthal schreibt über die altösterreichische Gesellschaft, als diese bereits zusammengebrochen ist. Die herrschende Sozialschicht, im Stück repräsentiert durch die Baronin, zeigt sich unfähig, die Ordnung selbst zu erhalten und beauftragt damit einen Angehörigen des dritten Standes. Dieser übernimmt die Aufsicht über das Ganze, so wie er dazu im Nachkriegsszenario im Wege der demokratischen Legitimation die Chance erhalten hat. Zur Ausübung dieser Aufsicht bedient sich der Diener jedoch keineswegs demokratischer Mittel. Beispielsweise gehört zu seinen diversen schrulligen Eigenschaften, die auch zur Generierung von Figurenkomik genutzt werden, neben seiner Eitelkeit ein in der Führung des Haushalts ganz unangemessener militärischer Drill, den er dem übrigen Hauspersonal angelehnt läßt:

THEODOR *zum zurückbleibenden Personal* Antreten!
Kurz und schnell befehlend. Das Personal stellt sich auf.
THEODOR *Kurz und befehlend*
zum Kutscher Pferde abreiten!
Zum Küchenmädchen Obers schlagen!
Zur Jungfer Kerzen aufs Zimmer!
Zum Koch Forellen besorgen!
Zum Gärtner Blumen auf die Zimmer!
Zur Beschließerin Verschwinden!
Alle eilen rasch ab, Theodor geht stolz ab.
Vorhang (I. 15, S. 60)

Zu den abgeschauten herrschaftlichen Verhaltensweisen des Dieners gehört auch sein Umgang mit Hermine und die ironische Wendung, daß er sich ihr am Ende auf exakt die gleiche Weise nähern will, wie es Jaromir mit Melanie vorhatte:

THEODOR [...] *Zu Hermine* Und weißt du, wo ich dir heut Nacht dein Zimmer anweisen werde? Da droben! *Er zeigt senkrecht nach oben* Da, wo wir diese Melanie ausquartiert haben, da wirst du dich hinaufbegeben und ich werde diesen Weg – *er zeigt wie ein Seiltänzer, der balanciert* dort über schwindlichem Dach werde ich zu dir kommen, dir einen kleinen Besuch machen, verstanden?!

HERMINE Maria! Da droben schläft doch der Herr Baron! Der hört doch alles!

THEODOR Gerade durch sein Zimmer werde ich meinen Weg nehmen und ihn werde ich heut anderswo einquartieren. So hab ich mir schon überlegt (V. 1, S. 99).

Zunächst entsteht aber Komik aus Theodors ambivalentem Charakter zum Beispiel dann, wenn rebellische und devote Handlungsweisen eng nebeneinander stehen:

THEODOR [...] *Sehr stark, aber nicht laut* Die Wahrheit ist diese: das ganze Leben, das er geführt hat, war eine fortgesetzte Beleidigung meiner Person.
BARONIN Pst, pst, Sie sprechen von meinem Sohn!
THEODOR *stehend* Ich bitte nichts anderes als die Hände küssen und mich stillschweigend untätigst zurückziehen zu dürfen auf immer!
Als wollte er gehen.
BARONIN Ich wünsche aber, daß Sie bleiben, Theodor (I. 12, S. 51).

›Ehrerbietige Unverschämtheiten‹ dieser Art kennzeichnen Theodors Charakter.²³ Daß er berechnend, sich nur scheinbar zum Gehen wendend, bereits hier die Herrschaft über seine Herrin ausübt, wird über die Regiebemerkung eingespielt und, auf komische Wirkungen ausgerichtet, zu einem wichtigen Teil der impliziten Inszenierung.

Was die erste reale Inszenierung angeht, so ist die Rolle des Theodor dem Schauspieler Max Pallenberg (1877–1934) auf den Leib geschrieben, einem der bekanntesten Charakterkomiker seiner Zeit. Auf den Bühnen Max Reinhardts war Pallenberg in komischen Rollen beispielsweise in Hauptmanns »Schluck und Jau« und im »Biberpelz« erfolgreich aufgetreten,²⁴ aber auch in Komödien Raimunds und Nestroys, Molières und Gozzis. Nach ersten Begegnungen 1916 und 1918 traf Hofmannsthal ihn im Februar 1923, um mit ihm den Text des »Unbestechlichen« durchzugehen. Noch kurz vor der Uraufführung am 16. März 1923 im Wiener Raimundtheater unter der Regie von Rudolf Beer sieht sich der Dichter durch das Gespräch mit Pallenberg zu diversen Textänderungen veranlaßt, die unter anderem die sprachliche Konsistenz der Hauptfigur betreffen.²⁵ Die Aufführung wird ein Publikumserfolg, auch weil

²³ Vgl. Alewyn: »Der Unbestechliche« (wie Anm. 1), S. 102.

²⁴ Vgl. zu Max Pallenberg in komischen Rollen beispielsweise: Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters. Hg. von Ernst Stern und Heinz Herald. Berlin 1918, S. 127; Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern. Hg. von der Max-Reinhardt-Forschungsstätte Salzburg. Hannover, Wien 1968, S. 65.

²⁵ Vgl. zur Entstehungsgeschichte und zu den durch Pallenberg vor allem im dritten Akt veranlaßten Textänderungen SW XIII Dramen 11, S. 115–122 und 217, sowie besonders Pal-

Pallenberg als Theodor das komische Potential der Figur offenbar gut zum Tragen kommen läßt. Felix Salten berichtet in seiner Besprechung der Uraufführung von einem »laute[n] Lachen der Menge«, als der Vorhang fällt.²⁶ Pallenberg spiele den Diener »ganz genau an dieser feinen Grenzlinie zwischen Anhänglichkeit und Abfall, zwischen dem Willen, ein Helfer, und dem Trieb ein Rebell zu sein.«²⁷ Es zeigt sich mithin, daß die mediale Umsetzung der Komödie auf dem Theater schon in der Uraufführung in die beschriebene Richtung weist und Aspekte des Changierens der Figur zwischen unterschiedlichen Verhaltensrichtungen herausstellt.

Eine breitere Bühnenrezeption des »Unbestechlichen« begann jedoch erst 1957, also mehr als 30 Jahre nach der Entstehung, und zwar mit der Inszenierung von Ernst Lothar am Wiener Akademietheater mit Josef Meinrad als Theodor.²⁸ Seither gilt Hofmannsthals Dienerfigur als Paraderolle für Charakterdarsteller, die sich im komischen Fach zurechtfinden. Sie wird meist hochkarätig besetzt und findet bei der Theaterkritik in der Regel auch dann Zustimmung, wenn für die Aufführung insgesamt kritische Töne angeschlagen werden. In der zentralen Rolle des Theodor brillierten beispielsweise: 1969 Edwin Dorner in Max Fritzsches Inszenierung am Bochumer Theater; 1970 Harry Fuss in Hans Rüdgers Inszenierung am Volkstheater Wien;²⁹ 1970 Hanns Ernst Jäger in Bernd Rüdes Inszenierung auf dem Westfälischen Landestheater Castrop-Rauxel; 1971 Romuald Pekny neben Helene Thimig als Baronin in Gustav Mankers Salzburger Festspielinszenierung; 1972 Hubert Mann in der Inszenierung von Michael Fink im Linzer Landestheater; 1974 Otto Schenk in Ernst Haecussers Inszenierung am Wiener Theater in der Josefstadt; 1974 erneut Josef Meinrad in einer eigenen Inszenierung für

lenbergs Brief an Hofmannsthal vom 14. Februar 1923, in: Ebd., S. 243f. Es folgte übrigens am 21. September 1923 eine beim Publikum ebenfalls erfolgreiche Aufführung am Berliner Lessingtheater, auch mit Pallenberg.

²⁶ Salten: »Der Unbestechliche« (wie Anm. 22).

²⁷ Ebd.

²⁸ Die Komödie war 1956 auch erstmals komplett gedruckt worden in L IV. Zu Lebzeiten hatte Hofmannsthal 1923 nur den ersten Akt veröffentlicht (Neue Freie Presse [Wien] vom 18. März 1923, S. 31–34), mit Copyright 1933 datiert ein unverkäufliches Bühnenmanuskript des S. Fischer Verlages.

²⁹ Unter den Premierenbesprechungen findet sich eines von etlichen Beispielen für eine überwiegend kritische Einschätzung, wobei aber doch die Hauptfigur überzeugte: »Die einzige wirklich positive Ausnahme: Harry Fuss als Diener Theodor.« (Fritz H. Wendl: Niedliche Degenerationen. In: Volksstimme [Wien] vom 2. April 1970).

die Bregenzer Festspiele; 1983 erneut Josef Meinrad im Wiener Akademietheater in einer Inszenierung von Rudolf Steinboeck;³⁰ 1985 Walter Schmidinger im Berliner Schloßpark Theater, jetzt von Otto Schenk inszeniert; 1990 Rudolf Pfister in Erich Margos Gastinszenierung in St. Pölten; 1995 Helmut Lohner im Wiener Theater in der Josefstadt in einer Inszenierung Otto Schenks; 1995 Günter Rainer in Urs Obrechts Inszenierung für die Linzer Kammerspiele. Die Auflistung zeigt, daß einige Regisseure und Schauspieler, allen voran Josef Meinrad und Otto Schenk, über Jahre und Jahrzehnte mit dem »Unbestechlichen« in Verbindung bleiben.

Stark an Theaterinszenierungen gebunden sind selbstredend komische Wirkungen, die vom böhmischen Akzent Theodors ausgehen, der in der Theaterkritik ausnahmslos für alle genannten Inszenierungen dokumentiert ist. Theodors Heimat liegt »irgendwo in den Waldkarpathen, wo sich die Wölfe gute Nacht sagen«, weiß die Baronin (I. 4, S. 40). Die Waldkarpaten liegen nun allerdings gut 500 km östlich des eigentlichen Böhmen, nämlich im südwestlichen Zipfel der Ukraine. Auch ansonsten sind im Dramentext dialektale Merkmale jedenfalls in der Phonetik nicht markiert, und es wird auch in keiner Regiebemerkung erwähnt, daß Theodor mit einem böhmischen Akzent zu sprechen habe. Die Syntax ist allerdings zuweilen eigenwillig und überrascht durch fehlende oder ungewöhnlich gesetzte Artikel und Pronomen.³¹ Und in der Lexik begegnen einzelne Worte, die sich besonders gut »böhmakelnd« umsetzen lassen, wie man in Österreich sagt. Dazu gehören fast leitmotivisch die Worte »demgemäß« und »Seele«. Von der Seele spricht Theodor im ganzen Stück genau 13mal und unterstreicht mit dem Begriff emphatisch

³⁰ Ein gutes Vierteljahrhundert nach der vielbeachteten Wiener Aufführung von 1957 trat Josef Meinrad in dieser Inszenierung im April 1983 anlässlich seines 70. Geburtstags noch einmal im Akademietheater als Theodor auf. Die Inszenierung wurde nahezu einhellig gelobt und provozierte Einschätzungen wie das Stück habe »sich zu einem heimischen Klassiker gemausert« (so Ludwig Plakolb: Theodor der Große. In: Linzer Nachrichten 19. April 1983) und »für das Repertoire« sei der »Unbestechliche« »immer noch eine sichere Sache« (so Hans Heinz Hahn: Liebesverbot auf Anatols Schloß. In: Arbeiter Zeitung [Wien] vom 19. April 1983). Vgl. besonders ausführlich zu Meinrads Jubiläumsauftritt Karin Kathrein: Ein wienerisches Schauspielerfest. In: Die Presse (Wien) vom 19. April 1983; Viktor Reimann: Das Ereignis Meinrad. In: Kronenzeitung (Wien) vom 19. April 1983.

³¹ Auf die Analyse der sprachlichen Eigentümlichkeiten verwendet insbesondere Altenhofer durchgehend große Aufmerksamkeit; vgl. Altenhofer: Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche« (wie Anm. 2), S. 12–150. Vgl. auch Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? (wie Anm. 2), S. 313.

ein Konzept von psychischer Unversehrtheit, seelischer Harmonie und persönlicher Integrität. »Demgemäß« verwendet er sogar 22mal fast floskelhaft wie eine sprachliche Angewohnheit. Es wirkt aber auch insoweit charakterisierend, als es Theodors Anspruch auf eine logische und konsequente Handlungsweise erkennen läßt: Wenn er etwas »demgemäß« tut oder zu tun vorschlägt, dann hat das schon seine Richtigkeit!

Nun galt Pallenberg als Spezialist für böhmischen Dialekt.³² In Theaterrezensionen wird aber bis heute Theodors »Böhmakeln« mit großer Regelmäßigkeit erwähnt, und zwar nicht nur bei Besprechungen österreichischer, sondern auch deutscher Bühnenszenierungen. »Böhmakelnd wie ein Schwejk, preßt er die gedrechselten Sätze«, heißt es etwa über Walter Schmidinger in Otto Schenks Berliner Inszenierung.³³ Und nicht nur auf dem österreichischen Theater gilt die böhmische Herkunft des Dieners als eine feste Konvention, die dem Publikum geläufig ist: Hanns Ernst Jäger als Theodor spreche »den« Dienerdialekt, das Behmische, mit traumsicherer Zungenfertigkeit«, war über Bernd Rüdes Inszenierung in Castrop-Rauxel zu lesen.³⁴ Doch ist zu vermuten, daß es mit der regionalspezifischen Zuordnung des böhmischen Akzents im mittel- und niederdeutschen Sprachraum schwieriger wird. Aber nicht nur deswegen läge hier ein Ansatzpunkt für die Untersuchung differenter regionaler Lachkulturen innerhalb des deutschen Sprachraums. Im Österreichischen dürfte der komische Effekt stärker und spezifischer sein, weil hinter der theatralen Konvention aufgrund der engeren Kontakte zu Böhmen und zu Angehörigen slawischer Sprachgemeinschaften zusätzlich soziale Konventionen und Klischees gesehen werden. Halten wir hier zunächst jedoch nur fest, daß der böhmische Akzent zusätzlich eine komische Spezialität ausmacht, die erst bei der medialen Transformation auf die Bühne zum Zuge kommt. Hier mag sie dann die Wirkung auch anderweitig komischer Passagen verstärken.

³² Auch darauf macht Norbert Altenhofer aufmerksam. Theodor spreche ein Kunstidiom, das »durch Pallenbergs Spezialität, den böhmischen Dialekt« zusammengehalten werde. Und er verbindet seine Sprachanalyse mit der Gesamtdeutung des Stücks, wenn es weiter heißt: »Seine Sprache ist nicht Natur; sie ist entstellter Ausdruck voll ungelöster Spannungen und wird in ihrem Reichtum wie in ihrer Heterogenität zur Allegorie des gefährdeten Ganzen, mit dem Theodor sich identifiziert.« (Altenhofer: »Theodor und das Ganze« [wie Anm. 16], S. 345.)

³³ Günther Grack: Guter Geist, böse. In: Tagesspiegel vom 12. Dezember 1985.

³⁴ Hans Jansen: Schattenduell in Samt. In: Westdeutsche Allgemeine vom 1. Oktober 1970.

Eine solche Passage ist beispielsweise der Sprachwitz an folgender Stelle. Theodor hat auf eine Weise, von der noch die Rede sein wird, bei Melanie gewisse Ängste geschürt und erhält von ihr ein Trinkgeld, dessen Höhe er als eine Art Angstindikator, oder, in seinen Worten, als ein Fieberthermometer interpretiert:

THEODOR O, nein, meine liebe Melanie, die Jungfer wird nicht herkommen, sondern du wirst abreisen, heute abend! [...] *Er fährt nach seiner Westentasche* Ah, da habe ich ja Fieberthermometer bei der Hand, da kann ich deine Temperatur ablesen. *Er hält die Banknote in der noch geschlossenen Hand empor, als wollte er zwischen den Fingern hineinblinzeln* Kenn ich dich vielleicht nicht? Für gewöhnlich bist du eine gewöhnliche Personnage, aber wenn du eine Angst kriegst, dann schmeißt du um mit dem Geld, damit du dich herausziehst. Da werden wir sehen. Ist es nur eine Zwanzigernote, da müssen wir dich noch eine Weile hupfen lassen, da müssen deine Nerven noch ein paar Überraschungen erleben! Ist es ein Fünfziger, so ists Spiel schon halb gewonnen! *Er öffnet ein wenig die Hand und blickt hinein* Was, ein Hunderter! Oh, du heiliger Stanislaus! – Du fährst heute ab, um neun Uhr fünfzehn! Über dich komm ich ja wie ein Wirbelwind! *Tanzt ab.* (III. 6, S. 83f.)

Hier wird »die Bestechung des Unbestechlichen« evident und mithin eine weitere Dimension der Ironie des Komödientitels. Auf der Handlungsebene liegt das Komische darin, daß Theodor das Geld von Melanie zwar annimmt, ihr vordergründig aber gar nicht hilft, zumal sie nicht weiß, was die Zuschauer wissen, daß ihre vertrackte Situation von Theodor herbeigeführt worden ist. Daß Theodor das Trinkgeld dennoch annimmt, wirft zudem ein Licht auf die ambivalente Anlage seiner Figur. Er ist eben nicht nur der Tugendwächter, sondern weiß sich auch selbst zu bereichern und die Situation für sich auszunutzen. Und vor einem historisch-politischen Deutungshorizont läßt sich die Trinkgeldannahme so interpretieren, daß, wenn Angehörige des dritten Standes die Aufsicht über das Ganze übernehmen, damit noch lange nicht gewährleistet ist, daß Eigennutz und Korruption bei der Herrschaftsausübung keine Rolle mehr spielen.

Die zitierte Pointierung findet sich am Schluß des dritten Aktes. Überhaupt hat Theodor am Ende jedes Aktes das letzte Wort. Dramaturgisch schafft Hofmannsthal damit hier wie an den anderen Stellen eine szenische, fast bildhaft verdichtete Zuspitzung der jeweiligen Handlungsphase und sichert den Applaus mit dem Fall des Vorhangs. Unter dem Aspekt der Komik betrachtet wirken diese Stellen punktuell, sind im Warning-

schen Sinne mithin als Paradigmen der Komik aufzufassen und lose nur mit dem Syntagma der Komödienhandlung verknüpft.³⁵

Ein weiteres Beispiel für komische Wirkungen, die erst in der Theaterinszenierung recht zur Geltung kommen, sind Theodors Blicke; Blicke, die eigentlich Handlungen sind, nämlich solche, mit denen er nicht nur gegenüber der Baronin, sondern später auch gegenüber Melanie und Marie seine Wünsche durchzusetzen versteht:

BARONIN *schon im Abgehen, bleibt nochmals stehen, Theodor sieht sie scharf an, unter seinem Blick sagt sie sehr nachdrücklich* Und Sie lieber Theodor, übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze (I. 15, S. 59).

Dies sind mimisch-gestische Einzelheiten, die ein Schauspieler wie Palenberg wirkungsvoll und Komik generierend umzusetzen versteht. Theodors durchdringender Blick wird häufig angewandt, ist geradezu ein charaktertypisches Merkmal und eine wichtige Komponente der Figurenkomik. Auch aufgrund dieser Fähigkeit des ausdrucksvollen Blickes hat die Forschung an Theodor etwas Magisches und Dämonisches herausgestellt, er verfüge über »außergewöhnliche suggestive oder gar hypnotische Fähigkeiten«.³⁶ Theodors Art zu blicken ist also eine durchaus repetitive Verhaltensweise; sie erfolgt allerdings nicht mechanisch im Sinne Bergsons,³⁷ sondern wird situationsbezogen berechnend eingesetzt. Wenn man so will, haben wir es hier mit einem ersten Fall von Zulänglichkeitskomik zu tun, die sich wiederholbar auf paradigmatischer Ebene ereignet. Mit seinem bloßen Blick – als Handlung betrachtet eigentlich ganz unzulänglich – erreicht Theodor stets das von ihm intendierte Zulängliche.

³⁵ Zu einem strukturalistischen Deutungsansatz von Komik und Komödie vgl. Rainer Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, S. 279–334. Auf den Ansatz wird im nächsten Abschnitt genauer Bezug genommen.

³⁶ Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? (wie Anm. 2), S. 312.

³⁷ Vgl. Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen [1900]. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Frankfurt a. M. 1988. Auf Bergsons Komikverständnis wird im folgenden Abschnitt noch genauer rekurriert.

Zulänglichkeitskomik ist in der Komik- und Humorforschung eine noch kaum aufgegriffene Kategorie. Viel ist dagegen von Unzulänglichkeitskomik die Rede. Lachanlässe in Komödien werden seit Rommels bewährter Definition als Unzulänglichkeitskomik klassifiziert,³⁸ wenn sie anschaulich machen, daß eine Handlungsweise, eine Sprachverwendung, ein figuraler Habitus oder auch eine szenische Situation nicht hinreichen, um ein gewünschtes Ergebnis zu erzielen oder einem Anspruch gerecht zu werden. »Unzulänglichkeitskomik«, so Rommel, »wird durch die Wahrnehmung ausgelöst, daß ein Mensch gegenüber einer allgemeingültigen, auch vom Beobachter anerkannten Anforderung auffällig und überraschend versagt.«³⁹ Unzulänglichkeitskomik ist damit ein besonderer Fall der schon von Schopenhauer so bezeichneten komischen »Inkongruenz« zwischen Begriff und realem Objekt, zwischen komischem Faktum und bestimmter Normalerwartung, deren plötzliche Wahrnehmung Lachen auslöse,⁴⁰ genauer: ein *Verlachen*. Das wahrgenommene Verhalten wird dabei im Lachen und durch das Lachen als unzulänglich markiert. Im Detail erörtert beispielsweise Henri Bergson Lachanlässe dieser Art. Er sieht bei Komik eine unangemessene Steifheit und Mechanik am Werk, wo man eigentlich menschliche Geschmeidigkeit erwartet, und bestimmt als Mittel der Komisierung vor allem Repetition, Inversion und Interferenz, die gleichermaßen in Sprachkomik, Figurenkomik und Situationskomik zum Tragen kommen können.⁴¹ In seiner lebensphilosophischen Perspektivierung sieht Bergson indessen als Funktion dieser

³⁸ Vgl. stellvertretend für viele weitere neuere Systematisierungsversuche: Helmut von Ahnen: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München 2006, S. 150–153.

³⁹ Otto Rommel: Komik und Lustspieltheorie. In: DVS 21 (1943), S. 252–286, hier S. 262.

⁴⁰ Laut Schopenhauer sei »das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.« Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung II [1819/1844]. In: Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. 2. Zürich 1988, S. 108. Die in dieser Weise relativ offen bestimmte Inkongruenz ist vielleicht ein gemeinsamer Nenner sehr vieler in Details unterschiedlicher Komik- und Lachtheorien. So Wolfgang Ranke: Einleitung. In: Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer. Hg. von Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze. Tübingen 1993, S. 9–24, hier S. 20.

⁴¹ Vgl. Bergson: Das Lachen (wie Anm. 37), z. B. S. 63.

Unzulänglichkeitskomik keineswegs ein böses Auslachen, sondern eine »soziale Geste«, die das Ausgefallene gewissermaßen im Sinne einer Re-sozialisierung korrigieren soll.⁴² Neben der Ausgrenzung oder Korrektur des Fehlverhaltens angesichts einer geltenden Norm kann die Unzulänglichkeitskomik aber auch die Norm selbst in Frage stellen und sie durch Ver-lachen herabsetzen, weshalb sie im Anschluß an Jauß zuweilen auch als Komik der Herabsetzung rubriziert wird.⁴³ So oder so funktioniert Unzulänglichkeitskomik auf Seiten des Rezipienten von einer Position der Überlegenheit aus; sie begegnet denn auch vielfältig in satirischen Kontexten.

Damit ist Unzulänglichkeitskomik zulänglich eingegrenzt. Daß es sie gibt, ist in der Komikforschung ebenso unstrittig wie die Tatsache, daß damit längst nicht alle komischen Phänomene und Lachanlässe zu charakterisieren sind. Was aber kann demgegenüber unter Zulänglichkeitskomik verstanden werden? Wenn eine Handlungsweise in ihrem Vollzug angemessen wirkt und das nach billiger Erwartung gewünschte Ergebnis erzielt, der gestellten Anforderung also gerecht wird, war die entsprechende Verhaltensweise wohl zulänglich, sie läßt sich aber wenigstens in dieser Hinsicht schwerlich als komisch inszenieren. Dies also kann mit Zulänglichkeitskomik nicht gemeint sein. Sie sei vielmehr folgendermaßen bestimmt: Zulänglichkeitskomik wird durch die Wahrnehmung ausgelöst, daß die Handlungsweise eines Menschen, die vor dem Hintergrund einer allgemeingültigen, auch vom Beobachter anerkannten Anforderung unangemessen erscheint, sich am Ende überraschend als zulänglich erweist.

In diesem Sinne wurde die Kategorie Anfang der 1990er Jahre von Horst Turk vorgeschlagen,⁴⁴ der sie unter anderem bei einer Interpre-

⁴² Vgl. ebd., S. 23.

⁴³ Vgl. Hans Robert Jauß: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: *Das Komische* (wie Anm. 35), S. 103–132, hier S. 106f. Die Kategorie wird aufgegriffen bei Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen 1992, S. 97–103.

⁴⁴ Zulänglichkeitskomik wurde allerdings als besondere Kategorie nirgends rezipiert. Um nur die neuesten Arbeiten zu nennen, fehlt eine Auseinandersetzung mit dem Konzept beispielsweise bei von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne* (wie Anm. 38); Andrea Bartl: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart 2009; Anja Gerig: *Literarische Hochkomik in der Moderne. Theorie und Interpretationen*. Tübingen 2008; Eckart Schörle: *Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert*. Bielefeld 2007; Georg-Michael Schulz: *Einführung in die deutsche Komödie*. Darmstadt 2007. Auch in aktuellen Sammelbänden zur Komikforschung wird die Kategorie nicht aufgegriffen. Vgl. etwa Komik,

tation von Büchners »Leonce und Lena« anwandte. Indem Leonce wie auch Lena vor der vorgesehenen Verhelichung zu fliehen versuchen, sich aber gerade dadurch auf der Flucht finden und am Ende dann doch getraut werden, ereigne sich das Zulängliche, nämlich die erwartete Eheschließung durch ganz unzulängliche Handlungsweisen.⁴⁵ Erst nach der im Modus des Spiels vorgestellten Trauungszeremonie entdecken die beiden wechselweise ihre Identität und werden gewissermaßen zu betrogenen Betrügern. Für die betrogenen Betrüger endet das Stück glücklich. Sie werden auch nicht verlacht. Das Lachen über die Zulänglichkeitskomik kann vielmehr als ein Mitlachen, eine Mitfreude charakterisiert werden angesichts der überraschenden Zulänglichkeit des Unzulänglichen. »Lachen wir doch zuletzt und am meisten darüber«, schreibt Turk, »daß aus lauter Unzulänglichkeit das Zulängliche geschieht.«⁴⁶

Es zeigt sich, daß die Begriffe Unzulänglichkeitskomik und Zulänglichkeitskomik auf unterschiedlichen Beschreibungsebenen ansetzen. Bei der Unzulänglichkeitskomik entsteht der Lachanlaß im Zuge der Wahrnehmung der entsprechenden Handlungsweise selbst, die vor dem Hintergrund einer Normalerwartung als unzulänglich interpretiert wird. Bei der Zulänglichkeitskomik entsteht der Lachanlaß demgegenüber erst, wenn sich Ergebnisse einer Handlung zeigen. Zulänglichkeitskomik resultiert gewissermaßen aus einem Vergleich der Handlungsweise und ihrer erfahrungsgemäß antizipierbaren Folgen mit den tatsächlich eintretenden Folgen.

Daß das Zulängliche geschieht, ist also eine Interpretation eines Handlungsergebnisses, die erst nach Abschluß mindestens der jeweiligen Handlung, zuweilen erst einer längeren Handlungssequenz oder sogar

Medien, Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums. Hg. von Friedrich W. Block. Bielefeld 2006.

⁴⁵ Vgl. Horst Turk: Georg Büchner: »Leonce und Lena«. In: *Ein Text und ein Leser*. Hg. von Wilfried Barner. Göttingen 1994, S. 123–140. Den Begriff der Zulänglichkeitskomik bestimmt Turk außerdem in folgenden beiden Aufsätzen: Horst Turk: *Worüber lacht ihr? Genrekonventionen der Komödie im Spiegel der Übersetzung*. In: *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*. Hg. von Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze. Tübingen 1993, S. 277–293, hier bes. S. 292f.; Horst Turk: *Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens*. In: *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Hg. von Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk. Tübingen 1995, S. 299–317, hier bes. S. 315–317.

⁴⁶ Turk: Georg Büchner (wie Anm. 45), S. 131. Zulänglichkeitskomik ist im Übrigen nicht identisch mit der Jaußschen Komik der »Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur« (Jauß: Über den Grund des Vergnügens [wie Anm. 43], S. 104), zumal es bei Zulänglichkeitskomik nicht notwendigerweise um Leiblichkeit geht.

erst am Schluß der Komödie vorgenommen werden kann. Insofern ist Zulänglichkeitskomik eine Kategorie, die sich gut auf der syntagmatischen Ebene der Komödienhandlung, weniger häufig aber auf der paradigmatischen Ebene der komischen Einzelhandlungen anwenden läßt. Hierin liegt eine Besonderheit im Verhältnis zu sonst überwiegend punktuell an einzelne Komödienhandlungen gekoppelten Komikfällen. Sie macht Zulänglichkeitskomik in der Komödie mit der tragischen Wirkung in der Tragödie strukturell vergleichbar. Rainer Warning hat ein Differenzmerkmal von Tragödie und Komödie treffend darin bestimmt, daß sich die tragische Wirkung vorwiegend auf der syntagmatischen Ebene, also am Ende der Dramenhandlung entfalte – Dominanz des Syntagmas –, während komische Wirkungen hauptsächlich auf der paradigmatischen Ebene komischer Handlungen erfolgen, für die die Komödienhandlung im geringsten Fall nur einen Ermöglichungsraum absteckt – Dominanz des Paradigmas.⁴⁷ Diese Unterscheidung ist sehr plausibel und besitzt etwa im Blick auf Sprachwitz, der sich in der Äußerung selbst entfaltet, oder auf Paradigmen der Situationskomik wie Belauschungen, Verkleidungen und Verwechslungen einige Evidenz.⁴⁸ Auch Zulänglichkeitskomik kommt – wie oben im Zusammenhang mit Theodors Blicken erwähnt – im paradigmatischen Einzelfall vor, dürfte aber besonders in Intrigenkomödien zu finden sein, weil sich die Wirkung von Intrigen naturgemäß auf der syntagmatischen Ebene entfaltet.

III

Einer Analyse des Intrigenspiels des »Unbestechlichen« und der hierin möglicherweise vorzufindenden Zulänglichkeitskomik ist vorauszuschicken, daß Theodor leichtes Spiel hat und sich ihm keine nennenswerten Hindernisse in den Weg stellen. Auch muß er nicht besonders viel tun, um sein Ziel zu erreichen. Er arrangiert keine weitreichenden äußeren

⁴⁷ Vgl. Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie (wie Anm. 35), hier S. 289f.

⁴⁸ Anders Turk, der gegen Warning die Meinung vertritt, Komödie und Tragödie ließen sich nicht über das Verhältnis von syntagmatischer und paradigmatischer Komponente unterscheiden, sondern allein von den jeweils gewählten Paradigmen her. Vgl. Turk: Wörüber lacht ihr? (wie Anm. 45), S. 285f. Georg-Michael Schulz rät indessen grundsätzlich von einer Gegenüberstellung von Komödie und Tragödie ab, weil sie einer Reihe von Komödiengenres nicht gerecht werde (vgl. Schulz: Einführung in die deutsche Komödie [wie Anm. 44], S. 34).

Situationsveränderungen, um die beiden Damen zur Abreise zu bewegen, sondern seine Handlungen beschränken sich auf Sprechakte, auf gezielte Auf- und Abtritte und ein entsprechendes Mienenspiel im rechten Moment sowie auf einige wenige Arrangements im Hintergrund. Dies alles erfolgt freilich sehr zielgenau und kalkuliert, wie er gegen Ende des ersten Aktes ankündigt:

THEODOR *lächelt und küßt ihr die Hand* Ich werde demgemäß meine Maßregeln einleiten. Ich bin mit beiden Weiblichkeiten sehr vertraut aus langjähriger Bekanntschaft. Diese da *er zeigt auf die Tür, durch welche Marie eben abgegangen ist* ist ein unglückliches Wesen mit einer schönen geängstigten Seele. Diese werde ich direkt anspielen. Die andere Person werde ich von der Bande anspielen.

BARONIN Von der Bande, was soll denn das heißen?

THEODOR Das sind Ausdrücke, vom Billardspiel entlehnt. Ich habe gedacht, daß sie allgemein bekannt sind (I. 14, S. 57).

Die Billard-Metapher transportiert die Vorstellung, daß es nur eines gezielten Anstoßes bedarf, um die Situation ins Rollen zu bringen. Um diesen Anstoß treffgenau auszuführen, sind Einblicke in die psychische Befindlichkeit der Frauen erforderlich. »Theodors Intrige ist von subtilster Art«, schreibt Altenhofer, sie zielt darauf, »den Seelenkonflikt der Personen in das Licht des Bewußtseins zu rücken«.⁴⁹ Mit Freud könnte man sagen, Theodor appelliert an das Über-Ich, oder schlichter: Er redet Marie und Melanie ins Gewissen. Denn die Disposition zu einer ethischen Entscheidung für die Abreise tragen die beiden schon in sich. In dramaturgischer Hinsicht zeigt sich dabei, daß wir es mit einem modernen Figurenkonzept zu tun haben, das die Komödienfiguren nicht auf einen Typus festlegt, sondern ihnen Raum zur reflektierten Entscheidung und zur Festigung ihres Charakters gibt. In handlungstheoretischer Hinsicht bedeutet die spielerisch kalkulierte Vorgehensweise des Dieners nicht zuletzt einen konstruktiven Umgang mit sozialer Kontingenz. Wer in der Weise Theodors handelt, muß Zufälligkeiten in Rechnung stellen; das Anspiel direkt oder über Bande kann auch scheitern.

Aber Theodor scheitert nicht. Sein Kalkül funktioniert bei beiden Frauen: bei Marie am Rain direkt. Sie hat, verstärkt, nachdem sie Anna

⁴⁹ Altenhofer: Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche« (wie Anm. 2), S. 105. Altenhofers Beobachtungen sind sehr hilfreich, er unterschätzt aber den pragmatischen Charakter von Theodors Vorgehensweise und kann noch nicht auf die Sprechaktheorie rekurrieren, so daß er die sprachlichen Anstöße, die Theodor gibt, nicht als Handlungen versteht.

kennen gelernt hat, ohnehin Gewissenskrupel. Theodor spricht sie explizit darauf an – »Sie sind mit einem schlechten Gewissen gekommen. Mit einer Unwahrheit gegen Ihren Herrn Vater!« (III. 3, S. 77) –, und sie reist ab: »Also demgemäß Abreise neun Uhr fünfzehn und einpacken!« (III. 3, S. 79) Es ist offenkundig, daß der Diener hier, wie an einigen anderen Stellen, zu einem direktiven Sprechakt greift und in einen Befehlston verfällt, der seiner sozialen Position nicht angemessen ist. Auch hierin liegt eine Inkongruenz, die Komik generiert. Für die Deutung wichtiger ist vielleicht die politische Dimension, daß derjenige, der die Aufsicht über das Ganze hat, diese auch gegenüber vermeintlich sozial höherstehenden Personen ausübt. Dies zu signalisieren, mag die Funktion entsprechend konstruierter Textpassagen sein.

Etwas schwieriger als das direkte Anspiel Maries ist das Spiel über Bande mit Melanie, aber die entsprechenden Szenen sind für die Komödienzuschauer auch umso pikanter. Es beginnt von Seiten Theodors zunächst non-verbal. Auch in diesem Fall sind seine Blicke eine zureichende Verhaltensweise um zu irritieren. Sie treffen Melanie während einer ersten ausführlicheren Unterredung mit Jaromir im Park, in der Jaromir an amouröse Erinnerungen anknüpfen und die nächtliche Zusammenkunft vorbereiten will. Melanie aber fürchtet – wie die Zuschauer bereits wissen, nicht zu unrecht –, daß Jaromir seine Liebeserlebnisse mit ihr in seinem neuen Roman schildern könnte:

MELANIE Ich bin aber leider nicht Nachtwandlerin genug, um über die ganze Welt erhaben zu sein! Ich hoffe, daß das was Sie schreiben, sich in keiner noch so entfernten Weise mit mir befasst. Jaromir! [...]

Theodor erscheint auf der Terrasse, macht sich dort zu schaffen, dann verschwindet er wieder.

Melanie durch das Erscheinen Theodors irritiert, macht eine zornige Bewegung.

[...]

MELANIE Dort hinter der Glastür, der Franz schaut auf uns! [...] Haben Sie gesehen, wie er jetzt auf mich herschaut? Ich fühle, er legt mir einen Hinterhalt und ich werde ihm sicher hineinfallen (II. 2, S. 64f.).

In der Rolle eines diskret-indiskreten Beobachters fungiert Theodor als potentielle Öffentlichkeit. Die aber fürchtet Melanie, nicht zuletzt in Rücksicht auf ihre eigene Ehe. Und genau dies ist der von Theodor anvisierte Punkt an der Bande, über den sich Melanie anspielen läßt. Der Diener suggeriert Öffentlichkeit, indem er sie auf die Dachreparatur

am Verbindungsgang sowie auf dort oben bereits herumfliegende Manuskriptblätter anspricht:

MELANIE Das Dach wird repariert?

THEODOR *wieder mit diesem Lächeln* Natürlich, man könnte es noch aufschieben, aber wenn beispielsweise heute Nacht ein Wind käme, da sind solche Gitterteile aus Blech, die klappern, daß kein Mensch ein Auge zumachen kann da droben. Und gerade da zwischen Euer Gnaden ihrem Fenster und Herrn Baron seinem nächtlichen Arbeitszimmer. Freilich, wenn kein Wind ist, da müßte schon gerade jemand herumlaufen, bereits wie eine Somnambule, damit es zu einem Klappern käme. Aber wer sollte bei uns solche Exkursionen unternehmen? Wer, frage ich? *Er sieht Melanie scharf an, dann abspringend* Aber es ist bei uns eben sehr windig. Da droben ist eine Zugluft, bereits wie auf einem Berggipfel. Ich bitte nur gütigst zu sehen, da fliegen ja etliche Papierbogen gerade herum wie die Hexen. Das ist mir sehr peinlich, daß ich das wahrnehme. Das könnten nämlich sehr gut lose Blätter aus dem Herrn Baron seinem Tagebuch sein – diese sogenannten Notizblätter, aus denen er dann seine Romane zusammensetzt. Da bin ich sehr aufgeregt, denn das sind große Diskretionssachen. Er nennt nämlich in diesen Notizen immer alles sehr stark beim Namen, das darf in keine gemeinen Hände fallen! [...]

MELANIE So gehen Sie doch, laufen Sie hinauf und bringen Sie diese Blätter auf die Seite. Da sehen Sie nur, jetzt trägt der Wind eins davon. Da hängt an der Dachrinne. Das ist ja – (II. 4, S. 69f.)

Man sieht: Anspielungen auf Theodors Mitwisserschaft und Andeutungen von Jaromirs indiskreten schriftstellerischen Allüren sind zureichend, um Melanie ängstlich und nervös zu machen. Zur Bekräftigung folgt wenige Szenen später die oben schon zitierte Fieberthermometer-Stelle. Damit hier aber zunächst im rechten Moment Papiere durch die Luft fliegen können, mußte dem Zufall etwas nachgeholfen werden: Ein Schwerstein war zu entfernen und die Fenster waren offen zu lassen, wie die Zuschauer aus einem Gespräch zwischen Theodor und Hermine erfahren.⁵⁰ Auch hierin läßt sich ein spielerisch konstruktiver Umgang mit Kontingenz sehen, denn wie dem Zufall nachgeholfen werden muß, könnte ein anderer Zufall die Pläne vereiteln. Doch, so schon Salten: »Alle diese Veranstaltungen, die der kleinste Zufall zu durchkreuzen vermöchte, werden niemals durch den kleinsten Zufall auch nur gehemmt.«⁵¹ Gleichwohl reicht es noch nicht aus, daß Melanie hier Pa-

⁵⁰ Vgl. SW XIII Dramen 11, II. 6, S. 73.

⁵¹ Salten: »Der Unbestechliche« (wie Anm. 22).

piere durch die Luft flattern sieht. Theodor spielt ihr noch das in Rede stehende Romanmanuskript selbst in die Hände. Zu Beginn des vierten Aktes sieht man sie über die Papiere gebeugt in ihrem Zimmer und hört sie Stichworte zitieren, von denen aus ihrem früheren Verhältnis zu Jaromir schon die Rede war: »Begegnung im Walde« – »Eine Jagdhütte« – [...] »Der Ehemann der nachfährt« (IV. 1, S. 85). Und Theodor, der kurz darauf über eben jenen Verbindungsgang durchs offene Fenster einsteigt, verstärkt die Angst vor der Öffentlichkeit noch. Er erinnert Melanie an ihre intriganten Schwägerinnen, an diese »Spioninnen«, »teilweise unverheirateten [...], teilweise verwitweten [...] Frauenspersonen« (IV. 1, S. 86). Vor ihrem Argwohn mußten schon bei früheren Gelegenheiten geheime Treffen von Melanie und Jaromir vertuscht und gewisse Fotografien »von Euer Gnaden und meinem Herrn Baron in einem Mondschein sehr nahe beisammen« (IV. 1, S. 86) in Sicherheit gebracht werden.⁵² Ihnen dürfe das Manuskript auf keinem Fall in die Hände fallen. Diese Zuspitzung führt dazu, daß nun auch Melanie Theodor direkt um eine Handlungsanweisung angeht:

MELANIE *ringt die Hände* Mein Gott, so geben Sie mir doch einen Rat!
 THEODOR Befehlen Rat? Ratsam wäre eines: abreisen, diesen Abend, und mitnehmen die Sache als Eigentum (IV. 1, S. 89).

So geschieht es. Theodor erhält den Auftrag, das Manuskript ganz unten in Melanies Kleiderkoffer zu verstauen, und sie konfrontiert den in diesem Augenblick auf der Bildfläche erscheinenden Jaromir mit ihren Abreiseplänen. Altenhofer weist darauf hin, daß sowohl Marie als auch Melanie nach der getroffenen Entscheidung in ihrer Persönlichkeit wachsen.⁵³ In den jeweiligen Gesprächen mit Jaromir wird das auch szenisch umgesetzt: bei Marie, indem Hofmannsthal sie im Gespräch langsam stärker und zu sich selbst wie zu Jaromir ehrlicher werdend auf einer Treppe nach oben steigen läßt, mithin mit einer Semantisierung des Bühnenraums arbeitet (vgl. III. 4, S. 80); bei Melanie, indem Hofmannsthal sie per Regieanweisung immer ruhiger und sicherer, sodann den Duk-

⁵² Bergengruen: Das fotografische Gedächtnis (wie Anm. 2, hier S. 246) weist zu Recht darauf hin, daß Theodors Hinweis auf die Fotoplatten, die er einem Zimmerkellner abgekauft habe (vgl. IV. 1, S. 86f.), mithin jederzeit den Schwägerinnen in die Hände spielen könnte, einer Erpressung Melanies gleichkommt.

⁵³ Vgl. Altenhofer: Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche« (wie Anm. 2), S. 112–117.

tus ihres Sprechens klar beherrschend auftreten läßt (vgl. IV. 2, S. 91f.). Beide Damen sprechen Jaromir dabei auf die Liebe zu seiner eigenen Frau an. Diese psychische Erstarkung, die als ein Zu-sich-selbst-Finden gestaltet ist, sorgt dafür, daß Marie und Melanie keineswegs dem Verlachen preisgegeben werden. Die Lachanlässe, mit denen die Intrige insoweit einhergeht, bewirken auch hier eher eine Mitfreude mit Theodors Erfolg; er zielte eben nur darauf, die jeweilige Gewissensdisposition in die Situation einzuspielen, nicht aber darauf, den beiden Damen übel mitzuspielen.⁵⁴

Dies gilt letztlich auch für das dritte Opfer der Intrige, Jaromir. Seine Konfrontation mit der zur Abreise entschlossenen Melanie nutzt Hofmannsthal für situationskomische Akzente. Dafür ist in bewährter Komödientradition konstitutiv, daß das Publikum einen Informationsvorsprung vor zumindest einer der Figuren hat. Jaromir erscheint, als Theodor schon geschäftig mit dem Packen beginnt. Die Situation ist dadurch gekennzeichnet, daß das Publikum zusammen mit Theodor Jaromirs Fassungslosigkeit und Wut auskostet. Die Erheiterung erfolgt also auf Kosten Jaromirs; vor dem Auslachen überwiegt aber auch hier die Mitfreude über Theodors Erfolg und – über seine Dreistigkeit:

MELANIE [...] Ich reise in zwei Stunden und zwanzig Minuten.
 JAROMIR Sie reisen? Sie reisen? – von hier ab?
 MELANIE Um neun Uhr fünfzehn –
 THEODOR *ist eifrig tätig, kleine Toilettengegenstände, Sachets, Pantoffel, Bänder, Handschuhe, die in allen Teilen des Zimmers verstreut liegen, zusammenzusuchen.* [...]
 MELANIE [...] Ich habe beim Fortfahren von zu Haus kein gutes Gefühl gehabt.
 JAROMIR Inwiefern?
 THEODOR *im Begriff ein Morgenkleid an sich zu raffén, das dort liegt oder hängt, wo Jaromir lehnt, nötigt diesen, ihn devot anlächelnd, seine Stellung zu wechseln.*
 MELANIE *halblaut* In bezug auf meinen Mann und diesen Ausflug hierher. Ich habe telefoniert. Es war, wie ich gedacht habe. Er nimmt es sehr übel, daß ich ohne ihn gefahren bin.
 JAROMIR *völlig verstört und zu laut, ja mit einem Aufstampfen des Fußes* Das ist ungeheuerlich!
 THEODOR Befehlen?
 JAROMIR Ich habe nicht zu Ihnen gesprochen!

⁵⁴ So die Differenzierung über die Konstitution komischer Gegenstände von Verlachen (»übel mitspielen«) und Mitlachen (»etwas einspielen«) bei Turk: Worüber lacht ihr? (wie Anm. 45), S. 292f.

THEODOR *lächelt und sammelt Nadelpolster, Photographien, französische Bücher, Flacons und anderes, trägt ins Toilettenzimmer, eilig ab und zugehend* (IV. 2, S. 90f.).

Als Verhalten des Bedienten in einer solchen heiklen Situation wäre eigentlich zu erwarten, daß dieser sich diskret entfernt, oder aber, wenn er durch unaufschiebbare Aufgaben an den Ort gebunden ist, sich ebenso diskret im Hintergrund hält und gewissermaßen anwesend ist, ohne anwesend zu sein. Durch die vorangegangene Szene weiß das Publikum, daß Theodor nicht nur anwesend, sondern Initiator der Situation ist; von Diskretion denn auch keine Spur. Vielmehr nötigt er Jaromir noch mitten im aufgeregten Gespräch, aus dem Wege zu gehen, und tut so, als fühle er selbst sich durch Jaromirs Aufbrausen angesprochen: »Befehlen?« In dieser Szene ist also Jaromir noch recht eigentlich »Opfer« der Intrige, seine Absichten werden durchkreuzt, ohne daß er zunächst eine positive Perspektive sieht. Diese herzustellen, braucht es die Aussprache zwischen Jaromir und Anna im fünften Akt, in dem das Ehepaar wieder zueinander findet. Daß Theodors Intrigen zulänglich waren, um diese eheliche Wiedervereinigung herbeizuführen, sprechen Jaromir und Anna am Ende selbst aus:

JAROMIR Das Ganze ist so unbegreiflich! Ich werde nie im Stande sein, etwas so Ungeheures zu verstehen – wie es heut in mir zustande gekommen ist, und hinter dem Ganzen, wenn ich jetzt bedenk, liegt so eine Planmäßigkeit, als ob jemand es darauf angelegt hätte, mich zu mir selber zu bringen und dadurch auch ganz zu dir – aber wer?

ANNA Wer? Halt der, durch den alles geschieht! Was er für Werkzeuge dazu gebraucht, das können wir ja nie durchschauen (V. 4, S. 109f.).

Dadurch wird Theodors Walten erneut auf das Ganze bezogen und seine Intrige bekommt eine geradezu göttliche Dimension. Jaromirs Einsicht in sein eigenes Glück ist die Voraussetzung dafür, daß das befreiende Lachen, als der Schlußvorhang fällt, ein Lachen über Zulänglichkeitskomik sein kann. Theodors leichte Anstöße, mal direkt, mal über Bande, waren zureichend, um von den Opfern seiner Intrige für nicht weniger als göttliche Fügung erlebt zu werden. Auch Theodor selbst, der natürlich auch am Ende des fünften Aktes das letzte Wort hat, spricht das noch einmal aus:

THEODOR Es sind Euer Gnaden die irdischen Dinge sehr gebrechlich. Es kann auch eine sehr starke Hand keine Schutzmauer aufbauen für ewige

Zeiten um ihre anbefohlenen Schützlinge. Aber ich hoffe, so lange ich hier die Aufsicht über das Ganze in Händen behalte, wird demgemäß alles in schönster Ordnung sein! (V. 5, S. 112)

Halten wir abschließend drei Punkte fest:

1. Es geschehe in »Der Unbestechliche« »zum erstenmal«, sei noch einmal Felix Salten zitiert, »daß Hofmannsthal nach einer ganz im Heiteren liegenden Wirkung strebt und Lachen weckt.«⁵⁵ Dabei, so unser Befund, wird nicht nur ein Lachen im Geist bewirkt, sondern durchaus auch ein Lachen im Bauch. Die komischen Wirkungen gehen vor allem vom Diener Theodor aus, Hofmannsthals Parade-rolle für Max Pallenberg. Szenische und schauspielerische Wirkungen sind dem Damentext in Vorwegnahme der medialen Transformation auf die Bühne auch im Hinblick auf die Komik als implizite Inszenierung eingeschrieben. Die Rezeptionsdokumente über reale Inszenierungen zeigen, daß es in aller Regel gelingt, die komischen Möglichkeiten auf der Bühne umzusetzen und den Aufführungen Lacherfolge zu sichern.
2. Die Lachanlässe und komischen Wirkungen sind vielfältig. Sie entstehen punktuell als Situations- oder Sprachkomik und machen sich als Figurenkomik an charakteristischen Eigenheiten Theodors fest. Im Blick auf die Komödienhandlung als Ganze und auf die Ergebnisse der Handlungsweisen erweisen sie sich letztlich als Komik der überraschenden Zulänglichkeit kleiner intriganter Anstöße.
3. Als Voraussetzung für das Gelingen der Intrigen und mithin auch der an sie gekoppelten Zulänglichkeitskomik haben wir die moderne, psychologisch differenzierte Figurenzeichnung benannt, die sich einer typenhaften Festlegung entzieht und einen charakterlichen Wandel erlaubt. Daneben setzen die zulänglichkeitskomischen Intrigen auch einen offenen und konstruktiven Umgang mit sozialer Kontingenz voraus und müssen Zufälligkeiten in Rechnung stellen. Insofern könnte Zulänglichkeitskomik eine Komikvariante sein, die besondere Affinitäten zur literarischen Moderne aufweist.

⁵⁵ Salten: »Der Unbestechliche« (wie Anm. 22).