



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Wiederherstellung von Ordnung im Spiegel der  
konservativen Revolution Hofmannsthals am Beispiel von  
*Der Unbestechliche* (1923)

verfasst von / submitted by  
Florian Javel, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Mag. Dr. Cornelius Mitterer



*Pour mes parents.*



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Die kulturpolitischen Einflüsse von Hofmannsthals konservativer Revolution in <i>Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation</i> (1927)</b> .....	<b>15</b>
2.1 Friedrich Nietzsche und die Rolle der Suchenden .....	20
2.2 Paul Ludwig Landsberg und die Ordnung des Mittelalters .....	23
2.3 Rudolf Pannwitz und die <i>Europäische Idee</i> .....	25
2.4 Frankreich als Vorbild: Die Erneuerung der österreichischen Theatertradition.....	28
<b>3. Hofmannsthals künstlerisches Schaffen im Spiegel seiner konservativen Revolution</b> .....	<b>34</b>
3.1 Der Ästhetizismus der Wiener Moderne: Die Präexistenz der Bildungsphilister .....	36
3.2 <i>Ein Brief</i> (1902): Sprach- und Identitätskrise in der Moderne .....	40
3.3 Kriegspublizistik und die <i>Österreichische Idee</i> : Die Hinwendung zum Sozialen.....	42
3.4 Die Salzburger Festspiele und die kulturelle Bindung der Nation .....	45
3.5 Die Lustspiele der Nachkriegszeit: Der Umgang mit der gemeinschaftlichen Desintegration.....	49
3.6 Fazit der konservativen Revolution.....	52
<b>4. Die Wiederherstellung von Ordnung in <i>Der Unbestechliche</i> (1923)</b> .....	<b>54</b>
4.1 Die gesellschaftliche Ordnung am Landgut der Baronin .....	55
4.1.1 Höfische Kultur und Paternalismus .....	57
4.1.2 Religiöse Transzendenz als Ordnungsinstanz .....	63
4.2 Die Bedrohung der Ordnung .....	65
4.2.1 Jaromir und die Störung des Sozialen.....	67
4.2.1.1 Die Bedrohung des Herr-Diener-Verhältnisses .....	68
4.2.1.2 Der Familienvater und der Ehebruch .....	71
4.2.1.3 Der Künstler der Moderne und der gesellschaftliche Rückzug .....	74
4.2.2 Die „alte Ordnung“ als Generationenkonflikt .....	77
4.2.3 Die indirekte Ständekritik .....	80

4.3 Einheitsbildung durch die Wiederherstellung von Ordnung .....	83
4.3.1 Revolution: Zwischen Konservatismus und Verwandlung.....	84
4.3.1.1 Theodor als Repräsentant der konservativen Revolution .....	85
4.3.1.2 Die Überschreitung paternalistischer Hierarchien .....	90
4.3.2 Religion als konservative Ordnungsinstanz .....	95
4.3.2.1 Transzendenz als Ambivalenz der Existenz Gottes .....	98
4.3.2.2 Die Legitimierung der Ehe als Sakrament.....	102
4.3.3 Die Selbstregulierung des Sozialen .....	108
4.3.3.1 Die Überwindung der indirekten Kritik .....	109
4.3.3.2 Gesellschaftliche Verwandlung durch individuelle Identitätsführung .....	112
<b>5. Resümee .....</b>	<b>117</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>121</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>129</b>

## 1. Einleitung

Hugo von Hofmannsthals Geisteshaltung war die eines konservativen Revolutionärs, der mit einem kritischen und distanzierten Blick die eigene Zeit betrachtete und deren Diskrepanzen skizzierte. Sie lässt sich in den Worten des kleinen Jaromirs im Lustspiel *Der Unbestechliche* aus dem Jahre 1923 ideologisch porträtieren: „Das Ganze paßt ihm nicht und er wird's der Großmama schon erzählen.“<sup>1</sup>

Die gesellschaftliche Ordnung wird in dieser Arbeit in Beziehung gesetzt zu zwei zentralen Aspekten des kulturpolitischen Denkens Hofmannsthals: das Ganze als ein gemeinschaftliches Regulierungsprojekt der Ordnung sozialer Rollen und die Legitimität dieses Systems durch eine höhergestellte generationelle Instanz, die als repräsentativ für eine alte und gestörte Ordnung gelten kann. Die Feststellung einer durch einen Bruch bedingten Krise, wie sie im Lustspiel *Der Unbestechliche* zum Vorschein kommt, ist repräsentativ für die durchgehende Geisteshaltung Hofmannsthals von der Gruppe der Jungen Wiener bis hin zu seiner Münchner Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* von 1927 und dem Evozieren der konservativen Revolution: „Hofmannsthals Verhältnis zu seiner Zeit ist wohl überwiegend kritisch, oft polemisch, manchmal von überlegener und distanzierter Scharfsinnigkeit, aber dabei doch stets von der Atmosphäre, den Skrupeln, Hoffnungen der Epoche gefärbt, die er kritisiert.“<sup>2</sup> Diese Betrachtung Hermann Rudolphs materialisiert sich im Einfluss verschiedener gesellschaftlicher, künstlerischer und kulturpolitischer Krisen, die Hofmannsthal und sein Werk um die Jahrhundertwende geprägt haben.

Einleitend sollen in dieser Arbeit gesellschaftliche und historische Prozesse zur Zeit Hofmannsthals reflektiert werden. Diese historischen Geschehnisse sind Indikatoren für die kulturpolitische Entwicklung Hofmannsthals, welche zudem von den Einflüssen diverser Autor\*innen geprägt ist. Auf diese soll im darauffolgenden Kapitel eingegangen werden. Diese Einflüsse basieren auf den Schriften, deren sich Hofmannsthal für die theoretische Fundierung seiner Münchner Rede bedient hat und in denen das Konzept der konservativen Revolution explizit erwähnt wird. Danach soll der Einfluss der konservativen Revolution auf das Werk des Autors aufgezeigt werden und inwiefern diese sich in seinen künstlerischen Entwicklungsphasen manifestiert. Diese theoretischen Vorüberlegungen bilden die Grundlage für die darauffolgende

---

<sup>1</sup> Hofmannsthal, Hugo; Haltmeier, Roland; Hirsch, Rudolf; Burger, Otto Heinz: Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe 13. Dramen 11 [Der Unbestechliche]: [Lustspiel in Fünf Akten] / Hrsg. Von Roland Haltmeier. Frankfurt Am Main: S. Fischer Verlag 1986, S. 47.

<sup>2</sup> Rudolph, Hermann: Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1971. (Studien zur deutschen Literatur 23), S. 21.

Untersuchung des *Unbestechlichen*. Darin soll das Konzept der konservativen Revolution anhand der Krise der Gemeinschaft, welche die Beziehungen zwischen den Individuen am Landgut dominiert, aufgezeigt werden. Die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung soll anhand sozialer, religiöser und revolutionärer Thematiken untersucht werden. Zunächst soll jedoch auf die historischen und gesellschaftlichen Prozesse, die zur Zeit Hofmannsthals zu einer Krise der Gemeinschaft geführt haben, eingegangen werden.

Ein prominentes Beispiel für den von Hofmannsthal thematisierten Ordnungsverlust zur Zeit der Moderne liegt im Niedergang der Habsburger Monarchie, dessen Prozess als kulturpolitische Kulisse für die literarischen Strömungen der Jahrhundertwende fungierte. Diese war geprägt von politischen und kulturellen Spannungen, die sich seit der Niederlage gegen Preußen im Kontext des Deutschen Krieges von 1866 weiterentwickelt hatten. Nach dem Ende des Deutschen Bundes kam es zur Gründung der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn, wobei die Kohabitation der Vielzahl an Völkern dieser Territorien mit anderen Sprachen und Religionen das Spannungsverhältnis aufrechterhielt. Diese Situation verschärfte sich, nachdem Franz Joseph 1878 durch die Neuordnung des Balkans seinen Herrschaftsraum erweitert hatte. Bosnien und Herzegowina, die zu diesem Zeitpunkt noch Teil des Osmanischen Reiches waren, wurden der Donaumonarchie zugesprochen, was politische Spannungen mit Russland und den prorussischen Serben hervorrief:

Die Nationalitätenfrage und soziale Spannungen spitzten sich zu. [...] Die nationalen Gruppen bestanden jeweils auf ihre eigene Identität und ihre freiheitlichen Bestrebungen übten auf der einen Seite einen zerstörerischen Einfluss auf das Vielvölkerreich aus [...], auf der anderen Seite gab die Kohabitation vieler Völker der Wiener Kultur wertvolle Impulse.<sup>3</sup>

Die Zentralmacht war nicht in der Lage, die Unabhängigkeitsbestrebungen einzelner Territorien zu kontrollieren, doch wie Dagmar Lorenz betont, spielte gerade diese Heterogenität eine wichtige Rolle für das „übernationale Selbstverständnis der Donaumonarchie“.<sup>4</sup> Die komplexe politische Situation führte 1914 zur Ermordung des Kaisers Franz Ferdinand durch einen serbischen Revolutionär und mündete in eine Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien, die den europäischen Kontinent in den Ersten Weltkrieg beförderte.<sup>5</sup>

Wie noch im Laufe dieser Untersuchung gezeigt werden soll, war die gesellschaftliche Krisensituation, die mit dem Untergang der Donaumonarchie und dem Ersten Weltkrieg eintrat, ein

---

<sup>3</sup> Szczęśniak, Dorota: Zum Aphorismus der Wiener Moderne. Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus. Stuttgart: Ibidem-Verlag 2006, S. 47.

<sup>4</sup> Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 14.

<sup>5</sup> Irsigler, Ingo; Orth, Dominik: Einführung in die Literatur der Wiener Moderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015, S. 7 f.

treibender Motor für Hofmannsthals Erneuerung der Theatertradition in Österreich. Die idealisierte Grundlage des Vielvölkerstaates betrachtete dieser als Grundessenz der österreichischen Identität. Kosmopolitismus, Nationalismus und Assimilation bildeten nicht nur die kulturelle Grundlage der Donaumonarchie, Hofmannsthal führte auch die Erneuerung des Burgtheaters auf diesen Prinzipien zurück.<sup>6</sup> Claudio Magris folgend kam dabei das Verlangen Hofmannsthals zum Vorschein, die Krise des Niedergangs des Habsburger Reiches nicht nur zu thematisieren; „so versucht dieser mit allen Mitteln, sie in einer höheren Harmonie und neuerrungenen Kultursynthese zu überwinden.“<sup>7</sup>

Neben den gesellschaftlichen Spannungen des Vielvölkerstaates erlebte die Donaumonarchie nach dem Krieg gegen Preußen 1866 einen Wirtschaftsaufschwung, der durch diese Niederlage gegen Preußen im Kampf um die Vorherrschaft im Deutschen Bund, die zu einer außenpolitischen Zurückgezogenheit führte und somit den Fokus auf die heimische Wirtschaft lenkte, begünstigt. Sichtbar wurde dieser wirtschaftliche Erfolg, der geprägt war von den „deutsch-österreichisch-jüdischen Unternehmen- und Kaufmannschichten, die lediglich in den städtischen Zentren der Habsburger Vielvölkerstaates an Bedeutung gewannen“, in der Hauptstadt Wien. Dessen Stadtbild wurde seit dem Abriss der alten Festungsmauern um 1857 architektonisch neu formiert.<sup>8</sup> Der Ausbau der Ringstraße sollte als Statussymbol einer städtischen Identität fungieren:

Die äußeren Schauseiten der Ringstraße freilich, wurden – eine Kette ähnlich – sozusagen mit architektonischen Schmuckstücken besetzt: mit repräsentativen Staatsbauten, hochherrschaftlichen Stadthäusern und historisierenden Fassaden, die als neugotische, neubarocke und renaissancehafte Stilmachungen dekoriert wurden.<sup>9</sup>

Das Heranwachsen Wiens zu einer Metropole um die Jahrhundertwende wird zudem an der exponentiell steigenden Einwohner\*innenzahl, die zwischen 1857 und 1910 von 500.000 auf über 2 Millionen wächst, ersichtlich.<sup>10</sup> Dieses rasante Bevölkerungswachstum lässt sich mit der starken Zuwanderung begründen, die zwischen 1890 und 1910 stattfand, wobei die meisten Migrant\*innen aus Böhmen und Mähren stammten. Repräsentativ für das gesellschaftliche Klima der Zeit war die wirtschaftliche Situation des kapitalistischen Systems, mit der die Zugewanderten konfrontiert wurden:

---

<sup>6</sup> Vgl. Arlaud, Sylvie: Hofmannsthals return to Molière, 1909-23: the conditions of reception. In: Austrian Studies 13 (2005), S.55-76; S. 57 f.

<sup>7</sup> Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Otto Müller Verlag 1966, S. 214.

<sup>8</sup> Lorenz (1995), S. 15.

<sup>9</sup> Ebd. S. 16.

<sup>10</sup> Vgl. Irsigler und Orth (2015), S. 8.

Wenige Zuwanderer fanden jedoch den Luxus in der Stadt, sondern verdienten ihr Brot in den Fabriken und wohnten in winzigen Wohnungen, meist sogar nur als Untermieter oder Bettgeher. Voller Hoffnungen auf ein besseres, aufregenderes Leben begegnete ihnen die Stadt mit Abkehr, Kälte und Einsamkeit.<sup>11</sup>

Die zugewanderte jüdische Bevölkerung, die das wirtschaftliche Aufblühen durch ihre Beteiligung an den liberalen Reformen der 1860er gefördert hatte, wurde dennoch gesellschaftlich im Laufe dieser rasanten Metropolisierung mit wachsenden Animositäten durch bekannte Figuren des antisemitischen Populismus, wie dem Wiener Bürgermeister Karl Lueger, konfrontiert.<sup>12</sup> Dieser aufkommende Antisemitismus wurde unter anderem von einer Entwicklung der politischen Landschaft hin zu den Massenparteien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem sich durchsetzenden Liberalismus angetrieben. Das aufstrebende Verlangen, die politische Passivität der Bevölkerung in einen „Kampf gegen den Adel und Absolutismus, deren Abschaffung ein wesentliches Ziel des Liberalismus war“, münden zu lassen, beeinträchtigte das große Vertrauen in die Obrigkeit.<sup>13</sup> Mangelndes politisches Mitspracherecht und beschränktes Wahlrecht begünstigen das Aufkommen der Massenparteien und den Anfang der Demokratisierung mit der Entstehung der Christlich-Sozialen Partei, der Deutsch-Nationalen Partei und der sozialdemokratischen Partei. Beide erstgenannte Parteien trugen durch ihre Hervorhebung der jüdischen Gemeinschaft als Sündenbockfigur Mitschuld an dem gesellschaftlich-krisenhaften Klima.<sup>14</sup> Wie Le Rider aufweist, gehörte die jüdische Gemeinschaft zu den ersten Begünstigten des Modernisierungsprozesses, doch schrieb sich der reaktionäre Antisemitismus der Wiener Moderne in eine länger währende europäische Tradition ein: „Auf jeden Schritt der Emanzipation und Gleichstellung der europäischen Juden und Jüdinnen seit der Aufklärung folgten Wellen des Antijudaismus und bald auch des Antisemitismus.“<sup>15</sup>

Im Kontext dieser grundlegenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen um die Jahrhundertwende entstand zudem eine kulturelle Blütezeit. Das Krisenpotenzial des Vielvölkerstaates begünstigte die Abwendung des Künstlertums von realpolitischen Auseinandersetzungen hin zum Ästhetischen.<sup>16</sup> Dies beginnt bei der Väter-Generation der Bürgerschicht der

---

<sup>11</sup> Tomandl, Barbara: „Die Bildung in der Gesellschaft der Wiener Moderne“. Institutionen, Ideen und Zielsetzungen. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008, S. 27.

<sup>12</sup> Vgl. Ebd.

<sup>13</sup> Ebd. S. 13.

<sup>14</sup> Vgl. Ebd. S.21.

<sup>15</sup> Le Rider, Jacques: Die Identitätskrisen in der Wiener Moderne. In: Röhrlich, Elisabeth (Hrsg.): Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2016, S. 105.

<sup>16</sup> Irsigler und Orth (2015), S. 8.

jungen Künstler\*innen der Wiener Moderne, deren „liberaler Fortschritts- und Vernunftoptimismus“<sup>17</sup> zwar den Reichtum zustande gebracht hatte, durch den die Söhne-Generation sich ihren ästhetischen Auseinandersetzungen und ihrem Künstlerdasein zuwenden konnten, doch war diese Väter-Generation zugleich vom Verlust des akkumulierten ökonomischen wie symbolischen Kapitals geprägt. Ersichtlich wurde dies an der kulturellen Bedeutsamkeit des Theaters, das die sozial-politische Realität in den Hintergrund rückte und durch die Weiterführung einer barock-aristokratischen Tradition ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit schuf.<sup>18</sup> Dieses Schema der Abwendung von der krisengeprägten Realität stellte ein repräsentatives Merkmal der Wiener Moderne dar, das auch Hofmannsthal in seinem späteren Verlangen der Überwindung des Individualismus des modernen Künstlertums geprägt hatte:

Sie [die Wiener Moderne, F.J.] reagiert erstens auf kulturhistorische Veränderungen dieser Jahre – auf das Gefühl einer zunehmenden Komplexität sozialer, politischer und wirtschaftlicher Realitäten infolge des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts; auf diese rasante Entwicklung der Großstädte, das Gefühl der fortschreitenden Denaturierung und Entwertung des Individuums sowie den Verlust sozialer Kompetenzen.<sup>19</sup>

Jacques Le Rider geht hierbei auf das Potenzial dieser kulturellen Bewegung ein, sich den Lebensbedingungen der modernen Metropole anzupassen und den modernen Lebensstil zu assimilieren, ohne eine gewisse kritische Haltung ihr gegenüber zu negieren, denn die Wiener Moderne kann zugleich anhand des Terminus einer Anti-Moderne definiert werden.<sup>20</sup> Le Rider weist somit auf das Bewusstsein verschiedener Krisen der Jahrhundertwende hin, die zur Geburt divergierender Kunstströmungen wie Jugendstil, Expressionismus, *Décadence*, Symbolismus, Impressionismus oder Ästhetizismus, eine Bewegung, der auch Hofmannsthal angehörte, geführt haben. Gerade das Krisenpotenzial zur Zeit der Wiener Moderne und die Hinwendung zum Inneren, um die lebensweltliche Realität in Vergessenheit geraten zu lassen, prägten die sozialen Beziehungen dieser Künstler\*innen untereinander: „Die rein menschlichen Beziehungen zwischen den Angehörigen des Kreises wurden zuweilen durch persönliche Eifersucht, durch Mißverständnisse und durch Empfindlichkeiten getrübt, die auf eine extrem gesteigerte Sensibilität zurückzuführen sind.“<sup>21</sup>

Die Entwicklung von Hofmannsthals politischem Denken bis hin zu der Münchner Rede muss im Angesicht dieser generellen Krisenstimmung der Wiener Moderne betrachtet werden. Als

---

<sup>17</sup> Lorenz (1995), S. 18.

<sup>18</sup> Vgl. Ebd.

<sup>19</sup> Irsigler und Orth (2015), S. 9.

<sup>20</sup> Vgl. Le Rider, Jacques: *Modernité Viennoise et crises de l'identité*. Paris : Presses universitaires de France 1990, S. 36.

<sup>21</sup> Rieckmann, Jens: *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag 1985, S. 91.

Mitglied der bereits genannten Gruppe des Jungen Wien um Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten und Hermann Bahr bemerkte Hofmannsthal früh die Problematik seiner „unübersichtlichen und verworrenen Zeit“<sup>22</sup>:

Die Leere, bedingt durch die Entwertung aller Werte in der Wiener Moderne, war das wesentliche Element der menschlichen Existenz; sie sollte paradoxerweise den Sinn des Lebens ausfüllen [...] In der geistigen Zerstreuung seiner Zeit erkennt er [H. v. H., F.J.] eine produktive Kraft.<sup>23</sup>

Die von Hofmannsthal empfundene Leere lässt sich von verschiedenen Krisen der Wiener Moderne ableiten. Zentral für die Ausrichtung der Wiener Moderne hin zum Ästhetischen und zur inneren Gefühlswelt war die Abkehr vom Naturalismus und der „objektiven, möglichst detailgetreu abbildbaren Wirklichkeit, die literarisch wiedergegeben werden sollte“<sup>24</sup>, bedingt durch die Errungenschaften der Psychologie um die Jahrhundertwende. Ernst Machs Negieren des „Dings an sich“ und die dadurch geschaffene Spannung zwischen Subjekt und Objekt bildete das Fundament einer zunehmenden Innenperspektive: „Die Wirklichkeit löst sich auf in subjektiv wahrgenommene Sinnesgegebenheiten, oder, anders formuliert: Wirklichkeit existiert nur noch als Empfindungskomplex.“<sup>25</sup> Des Weiteren konkretisierte Mach den labilen Charakter der eigenen Identität, denn das „Ich“ unterliege im Laufe verschiedener Lebensstadien einer ständigen Veränderung und wurde von ihm als „bloß transitorisches, flüchtiges Phänomen [...], das sich an die umgebende Welt und den zeitlichen Moment verliert“, skizziert.<sup>26</sup> Auch Sigmund Freud begünstigte die zunehmende Auseinandersetzung mit der eigenen Innerlichkeit durch seine „Entthronung des Ichs, die Gleichwertigkeit der Sinnesdaten in der Wahrnehmung, die zu einer Grenzverschiebung von Außenwelt und Innenwelt führt und der Welt der Wirklichen denselben Wahrhaftigkeitscharakter zugesteht [...]“.<sup>27</sup> Die Verschiebung des Ichs und der damit verbundene Rückzug in die identitätsrelevante Innenwelt müsse nach Hofmannsthal kritisch betrachtet werden, denn in der starken Künstlichkeit der Ästhetik der Wiener Moderne sah dieser die Gefahr eines Dilettantismus, wie in der Münchner Rede bereits erwähnt. Diese dilettantische Haltung wurde begünstigt durch das Krisenklima der Jahrhundertwende und dem Wunsch, durch das Schöne der Wirklichkeit zu entfliehen.<sup>28</sup> Im *Unbestechlichen* wird in der Figur Jaromirs dieser Dilettantismus hinterfragt.

---

<sup>22</sup> Szczyńskiak (2006), S. 84.

<sup>23</sup> Ebd. S. 83 f.

<sup>24</sup> Irsigler und Orth (2015), S. 27.

<sup>25</sup> Lorenz (1995), S. 112.

<sup>26</sup> Ebd. S. 113.

<sup>27</sup> Ebd. S. 117.

<sup>28</sup> Kolb, Anne: „Wer ist das Ich? Wo hats ein End?“ Zur „Infragestellung des Subjekts“ in der Wiener Moderne am Beispiel Hugo von Hofmannsthals. Hamburg: Diplomica Verlag 2010, S. 12.

Der Verfall des Ichs und seine ambivalente Beziehung zur Außenwelt führte zur Identitätskrise, die zusätzlich einen neuen Bezug zur Sprache schuf, was in Hugo von Hofmannsthal's „Chandos-Brief“ zum Vorschein kommt. Der Brief galt als repräsentatives Werk der Sprachkrise rund um die Wiener Moderne, die mit dem Verlust bisher geordneter Strukturen in Verbindung stand: „Der Verlauf der Krise wird insgesamt so geschildert, daß der Widerwille gegenüber dem Sprechen und das Erlebnis einer neuen, sonderbaren Weise des Erfahrens zusammengehören. [...] Dieser Zustand neuen Erlebens entspricht, folgt man dem Bericht des Textes, dem Zerfall jeder Gewohnheit.“<sup>29</sup> Die auftretende Sprachkrise offenbarte nicht allein die Bedeutungslosigkeit der Wörter, sondern es entstand zudem ein neues Verständnis für das Wirkliche: „Das Ungenügen der Sprache ist nur Symptom des Zerfalls der Oberfläche der Wirklichkeit, hinter der ein Eigentliches ist, wie Chandos sagt, in freudigen und belebenden Augenblicken sich plötzlich und unkontrollierbar offenbart.“<sup>30</sup> Genau dieses Prinzip der Überwindung der Oberfläche der Sprache wird im *Unbestechlichen* anhand der indirekten Kritik thematisiert und soll im Laufe dieser Untersuchung angeschnitten werden. Dieser Gedanke einer neuen rechtmäßigen Form der Sprache lässt sich in die Tradition der Wiener Moderne einreihen. Die lyrische Sprache sollte eine neue Wirksamkeit der Worte herbeiführen: „Das wozu Autoren sich verpflichten (oder verpflichtet fühlen sollten), ist die Aufrichtigkeit ihrer Suche nach der einen Form, nach der einen Sprache, die die je ihre und damit auch die richtige für die Zeit ist.“<sup>31</sup>

Das Krisenhafte der Wiener Moderne und die dadurch bedingte Veränderung des Bezugs zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft war geprägt von der Innenkehr des Individuums und von einem Verlust bestehender Ordnungen, die nun infrage gestellt wurden. Somit war auch die Zeit um die Wiener Moderne von Selbstreflexion geprägt, denn durch die Errungenschaften neuer wissenschaftlicher Disziplinen geriet die Literatur in eine Legitimationskrise:

Die selbstreferentiellen und selbstreflexiven Züge der Wiener Moderne sind untrennbar mit jener Legitimationskrise verbunden, in der sich die Literatur um 1900 befindet: Themen, Modi, Medien und Funktionen scheinen ihr verlustig zu gehen. Die Konkurrenz neuer wissenschaftlicher Disziplinen (z.B. die Psychologie) und technischer Errungenschaften (die ‚neuen‘ Medien) droht Wirkungskreis und Sinnhaftigkeit literarischen Schreibens existentiell zu beschneiden.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Konitzer, Werner: Sprachkrise und Verbildlichung. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995. (Epistemata – Würzburger Wissenschaftliche Schriften 177), S. 196.

<sup>30</sup> Bachmayer, Helmut: Paradigmen der Moderne. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1990. (Wiener Erbe 3), S. 12.

<sup>31</sup> Bolterauer, Alice: Selbstvorstellung. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2003. (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae 110), S. 52.

<sup>32</sup> Bolterauer, Alice: Selbstreferenz und Selbstreflexion als Ausdruck einer krisenhaften Moderne-Bewusstseins – diskutiert am Beispiel der Literatur der „Wiener Moderne“. In: Hauthal, Janine; Nadj, Julijana; Nünning, Ansgar; Peters, Henning: Metaisierung in Literatur und andere Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin, New York: De Gruyter 2007. (Spectrum Literaturwissenschaft 12), S. 183.

Subjekt, Sprache, die gesellschaftliche Harmonie des Vielvölkerstaates oder die Legitimität der Donaumonarchie als ordnungsstiftende Instanz wurden von diesen Krisen der Moderne bedroht. Hofmannsthal reagierte auf diesen gesellschaftlichen Zerfall im Kontext seiner Münchner Rede und konzipierte ein gesellschaftliches und sprachpolitisches Projekt, um eine Wiederherstellung alter Ordnungsmuster zu bewirken. Den Prozess dieser gesellschaftlichen Erneuerung bezeichnete er als „konservative Revolution“. Anhand des Lustspiels *Der Unbestechliche* von 1923 soll das Ordnungskonzept Hofmannsthals untermauert und gesellschaftlichen Krisen im Lustspiel gegenübergestellt werden. Die Wiederherstellung dieser Ordnung und die somit verbundene Überwindung der vorgestellten Krisen bilden zentrale Fragestellungen dieser Arbeit. Zusätzlich sollen Konzepte aus der Münchner Rede aufgegriffen werden, um das gesellschaftliche Projekt Hofmannsthals genauer zu schildern und das komplexe Gefüge der Vorstellung seiner konservativen Revolution erklären zu können. Die Kategorien des Sozialen, des Revolutionären und des Religiösen fungieren hierbei als Teilaspekte der konservativen Revolution und sollen mit der Grundambivalenz zwischen Ordnung und Chaos in Verbindung gesetzt werden. Um das Konzept der konservativen Revolution zu erläutern, werden zunächst kulturpolitische Einflüsse der Rede aufgezeigt.

## 2. Die kulturpolitischen Einflüsse von Hofmannsthals konservativer Revolution in *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927)

Am 10. Januar 1927 hielt Hugo von Hofmannsthal eine Rede mit dem Titel *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* im Auditorium Maximum der Universität München, nachdem dieser über den Rektor der Universität, den Romanisten Karl Voss, im Auftrag der Münchner Goethe-Gesellschaft dazu eingeladen worden war. Wie Ute Nicolaus betont, war die Scheu Hofmannsthals, sich in der Öffentlichkeit zu äußern und die Angst vor dem Gewicht der eigenen Worte eine nicht zu unterschätzende Hürde, was an den zahlreichen Notizen erkennbar wird, die im Laufe des Schreibprozesses entstanden sind. Hofmannsthal stand im Zwiespalt zwischen dem Verantwortungsgefühl, der gesellschaftlichen Not seiner Zeit gerecht zu werden und dem Zweifel an der Wirksamkeit seiner Rede. Mehrere Fassungen der Rede entstanden somit und wurden an verschiedene Freunde und Bekannte übermittelt, um dem Zwiespalt Hofmannsthals entgegenzuwirken.<sup>33</sup> Diese Haltung gegenüber den eigenen Worten ist kennzeichnend für den späten Hofmannsthal, der den Ernst der sozialen Realität seiner Zeit erkannte, wie er es in einem Brief vom 6. Oktober 1927 an den Kunsthistoriker Felix Braun bezüglich seiner Münchner Rede formulierte, denn er wolle über „ernste Dinge“ berichten.<sup>34</sup>

Dieser Ernst resultierte aus dem bereits erwähnten Krisenverständnis Hofmannsthals, das seine Apotheose im Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 fand. Gerade zu diesen Zeiten entwickelte sich bei Hofmannsthal die Vorstellung einer wiederherzustellenden gesellschaftlichen Ordnung, die in der Desintegration sozialer Grenzen und dem modernen Individualismus ihren Gegensatz gefunden hatte. Trotz der kulturkritischen Haltung Hofmannsthals zu Beginn des Krieges und der Entstehung des Gedankens einer kulturellen Erneuerung gegenüber der Vorkriegszeit, schärfte die Kriegszeit den Sinn Hofmannsthals für das Soziale:

Der Krieg läutere aber auch das gesellschaftliche Zusammenleben. Klassenschranken und Berufsunterschiede, politische Gegensätze und weltanschauliche Differenzen treten zurück gegenüber dem Gefühl einer in der Stunde der Not neu gewonnenen Einheit. Die im Prozeß der Bildung der modernen Gesellschaft begründete Differenzierung und Funktionalisierung der einzelnen Lebenskreise und gesellschaftlichen Sektoren scheint aufgehoben zugunsten der Geltung eines substantiellen ‚Ganzen‘ [...], das den Einzelnen wie den verschiedenen Sektoren der Gesellschaft Ort und Funktion als Teil des Ganzen zuweist.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Nicolaus, Ute: *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexion*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2004. (Epistematata – Würzburger Wissenschaftliche Schriften 506), S. 58 ff.

<sup>34</sup> Hofmannsthal zitiert in: Ebd. S. 60.

<sup>35</sup> Rudolph (1971), S. 85.

Für Hofmannsthal bestand der zentrale Aspekt des Krieges in der Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft. Der Einzelne war nicht trennbar vom Ganzen und umgekehrt, wodurch beide Einheiten im Sinne einer neuen gesellschaftlichen Ordnung ineinandergriffen und eine Fortführung des romantisch idealisierten Gemeinschaftsbegriffs gewährten.<sup>36</sup> Die Entstehung der Realisierung des Stellenwerts des Sozialen wird in den gemeinschaftlichen Vorstellungen Hofmannsthals deutlich und soll im weiteren Verlauf dieser Untersuchung näher betrachtet werden.

Der Euphorie einer kulturellen Erneuerung durch den Ersten Weltkrieg folgten dennoch die wirtschaftlich schwierigen Nachkriegsjahre, der Untergang des Habsburger Vielvölkerreiches, verbunden mit dem Ende feudalistisch und katholisch geprägter Ordnungen, ein aufkommender Nationalismus und zudem die über den Krieg gewachsene Unbeliebtheit Österreichs. Diese Nachkriegsjahre wurden dennoch kreativ von Hofmannsthal genutzt, um das Konzept einer neuen Utopie zu schaffen und die Ordnungslosigkeit der Nachkriegszeit zu überwinden<sup>37</sup>:

In dieser krisenhaften Umbruchssituation sucht er nach einer neuen geopolitischen Funktion für das alte Österreich. Innerhalb der intellektuellen Debatten um die Neuordnung Europas verbindet er dieses Projekt auf durchaus eigenständige Weise mit einem Konzept von Mitteleuropa, in welchem Österreich eine genuin ordnungsstiftende Rolle spielen sollte.<sup>38</sup>

Für Hofmannsthal bildete die geopolitische Erneuerung dennoch nicht zwingend eine Veränderung hin zum Neuen. Das konservative Prinzip seiner revolutionären Erneuerung lag anfangs vielmehr in dem Bestreben, den Vielvölkerstaat wiederherzustellen. 1917 reiste Hofmannsthal nach Prag, um die Tschechen von einer Einigung mit dem österreichischen Staat zu überzeugen, was dem nationalen Bestreben widersprach.<sup>39</sup> An diesem Versuch wird Hofmannsthals Verlangen, ein neues Ordnungskonzept für Österreich zu schaffen, sichtbar. Dieses „Österreichische Idee“ bezeichnet eher ein kulturpolitisches Projekt als ein geopolitisches. Hofmannsthal setzte sich somit für ein kosmopolitisches Europäertum unter der kulturellen Dominanz Österreichs ein.<sup>40</sup>

Die Folgen des Ersten Weltkrieges fanden Echo in der Überschreitung der zur Zeit der Moderne zentral gewordenen subjektiven Empfindung der Welt der Bezüge durch den Dichter. Das Vorkriegsdenken beschränkte sich auf das Literarisch-Kulturelle, während die Aspirationen der

---

<sup>36</sup> Vgl. Ebd. 88 f.

<sup>37</sup> Vgl. Wagner-Zoelly, Corinne: Die „Neuen Deutschen Beiträge“. Hugo von Hofmannsthals Europa-Utopie. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010. (=Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte 274), S. 212.

<sup>38</sup> Schneider, Sabine: Österreich/Mitteleuropa. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016. S. 125-126; S. 125.

<sup>39</sup> Vgl. Wagner-Zoelly (2010), S. 213.

<sup>40</sup> Vgl. Schneider (2016), S. 125.

Kriegszeit auf „praktische Wirkungen im gesellschaftlichen und individuellen Leben“ ausgerichtet waren. Wie Rudolph betont, war der Krieg prägend für das kulturpolitische Denken Hofmannsthals.<sup>41</sup> In diesem Kontext der Krisenstimmung der Nachkriegszeit und der Bestrebungen eines kulturellen Wiederaufbaus entstand 1923 Hofmannsthals Lustspiel *Der Unbestechliche*, welches das Fundament für die Münchner Rede von 1927 bildete.

*Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* und die darin erwähnte konservative Revolution skizzierten ein sprachpolitisches Projekt, das die deutsche Sprache zum kulturellen Bindeglied der deutschen Nation erhob.<sup>42</sup> Die kulturelle Prägung der konservativen Revolution Hofmannsthals wird ersichtlich in seiner Definition der Nation, denn nicht durch ein Territorium bilde sich diese heraus, sondern durch einen geistigen Bund<sup>43</sup>: „Nicht durch unser Wohnen auf dem Heimatboden, nicht durch unsere leibliche Berührung in Handel und Wandel, sondern durch ein geistiges Anhängen vor allem sind wir zur Gemeinschaft verbunden.“<sup>44</sup> Sprache ist das Band der Nation, „das die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Nation zusammenhält“<sup>45</sup>, es entsteht eine „Glaubensgemeinschaft“, die durch ein „unzerreißbares Gewebe des Sprachlich-Geistigen zusammengehalten wird“.<sup>46</sup> Schrifttum und Nation waren somit im Bund die Träger einer kulturellen Identität, deren Entwicklung Hofmannsthal kritisch betrachtete und Frankreich gegenüberstellte. Wirklichkeit liege in der Literatur der Franzosen in der Bindung des Kulturellen mit der sozialen Realität: „Nichts ist im politischen Leben der Nation Wirklichkeit, das nicht in ihrer Literatur als Geist vorhanden wäre, nichts enthält diese lebensvolle, traumlose Literatur, das sich nicht im Leben der Nation verwirkliche.“<sup>47</sup> Genau in dieser frankophilen Haltung unterschied er sich von den politischen Bestrebungen der konservativen Revolution in der Weimarer Republik, die lange als Gegenbewegung zur Französischen Revolution gegolten hatte.<sup>48</sup> Roger Woods zählt zu den zentralen Bestrebungen dieser Bewegung das Ende parlamentarischer Politik oder die Abschaffung des Sozialismus, politische Ziele, die in Hofmannsthals Rede keine Erwähnung finden.<sup>49</sup> Schumann weist dennoch darauf hin, dass der

---

<sup>41</sup> Vgl. Rudolph (1971), S. 107.

<sup>42</sup> Vgl. Hornacek, Milan: Politik der Sprache in der „konservativen Revolution“. Dresden: w.e.b. Universitätsverlag & Buchhandel 2014. (= Kulturstudien 9), S. 20.

<sup>43</sup> Vgl. Innerhofer, Roland: „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“ (1927). In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016. S. 377-379; S. 377.

<sup>44</sup> Hofmannsthal, Hugo: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Berlin: S. Fischer Verlag 1933. S. 7.

<sup>45</sup> Hornacek (2014), S. 13.

<sup>46</sup> Hofmannsthal (1933), S. 11.

<sup>47</sup> Ebd. S. 11 f.

<sup>48</sup> Vgl. Innerhofer (2016), S. 378.

<sup>49</sup> Vgl. Woods, Roger: The Conservative Revolution in the Weimarer Republic. London: Macmillan Press LTD 1996, S. 2.

Konservatismus in Hofmannsthals Rede an einen prominenten Vertreter der konservativen Revolution, Moeller Van den Bruck, erinnert:

Der vierfache Gegensatz gegen den Liberalismus (Religio, Gemeinschaft, Bindung, Wachstum) enthält immer wieder denselben Grundgedanken einer ‚gebundenen‘ Lebensform gegenüber dem, was der Liberalismus (positiv) geistige, soziale, technische Befreiung, Emanzipation, Fortschritt nennt, was aber Moeller van den Bruck (negativ) als Auflösung wertet.<sup>50</sup>

Die Verbindung ist in ideologischer Hinsicht vertretbar, doch legt Hofmannsthal den Fokus auf den kulturellen und sprachlichen Aspekt der konservativen Revolution. Der Einfluss von Paul Ludwig Landsberg und weiteren Autor\*innen soll im folgenden Kapitel erläutert werden.

Um eine nationale Bindung zu garantieren, musste die Rolle des modernen Dichters überdacht werden, wobei Hofmannsthal Begriffe Nietzsches aus seiner ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung* übernahm und den Bildungsphilister den Suchenden gegenüberstellte. Der Suchende war repräsentativ für „alles Hohe und Heldenhafte und auch ewig Problematische in der deutschen Geistigkeit [...]“<sup>51</sup>, wobei der Bildungsphilister das Gegenstück, das „Satte, Schlawe, Matte“<sup>52</sup> darstellte. Die produktive Kraft der nationalen Bindung wurde somit vom Suchenden getragen und vom Bildungsphilister zerstört, der das Ringen um Einheit in Stagnation verwandelt hatte und den Sein-Zustand vor dem Wollen-Zustand gestellt hatte.<sup>53</sup> Innerhofer weist auf die Unterteilung der Suchenden in drei Kategorien hin:

Der eine ist der geistige Führer, Dichter und Prophet [...], der sich in keine Ordnung einfüge. [...] Der andere ist der Wissenschaftler, der Dienende, der sich für die Arbeit aufopfert. [...] Der Wirklichkeitsferne dieser beiden Typen stellt er das Kollektiv der ‚Unsrigen‘ entgegen: es ist an kein Alter gebunden, es sind ‚Jünglinge‘ und (wie Hofmannsthal selbst) ‚Sechzigjährige‘.<sup>54</sup>

Aufgabe der Suchenden war es, Bindung durch die produktive Suche nach einer Symbiose des Politischen mit dem geistigen Raum herzustellen: „Sie arbeiten an einer politisch-kulturellen Verdichtung, an einer politischen Form des zuvor tausendfältig gespaltenen ‚Volkstums‘, die dem ‚Chaos‘ abgerungen werden muß und die in sich selbst eine konstellative Struktur aufweist.“<sup>55</sup> Mit dem Begriff des Chaos kam der Krisencharakter der Nachkriegsjahre zum Aus-

---

<sup>50</sup> Schumann, Detlev: Gedanken zu Hofmannsthals Begriff der „Konservativen Revolution“. In: Modern Language Association of America 54/3 (1939), S. 853-899; S. 854.

<sup>51</sup> Hofmannsthal (1933), S.14

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Vgl. Ebd.

<sup>54</sup> Innerhofer (2016), S. 378.

<sup>55</sup> Hebekus, Uwe: Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der klassischen Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag 2009, S. 301.

druck. Die Notwendigkeit, Dichotomien zu harmonisieren, die Hofmannsthal als „Zweiteilungen bezeichnet, in die der Geist das Leben polarisiert hatte“<sup>56</sup>, sollte zu Bildung einer „geistigen Einheit“<sup>57</sup> führen. Zentral war hierbei die ungenannt gebliebene Begrifflichkeit des Sozialen, denn das Bild des Individuums kongruierte nicht mehr mit dem des romantischen und modernen Dichters, beide geprägt durch ihre Distanz zum Politischen. Doch erwähnt Hofmannsthal das Ineinandergreifen von Ich und Gemeinschaft als weitere Bindung:

Hier bricht dieses einsame, auf sich gestellte Ich des titanisch Suchenden durch zur höchsten Gemeinschaft, indem es in sich einigt, was mit tausend Klüften ein seit Jahrhunderten nicht mehr zur Kultur gebundenes Volkstum spaltet. Hier werden diese Einzelnen zu Verbundenen, diese verstreuten wertlosen Individuen zum Kern der Nation.<sup>58</sup>

Gerade diese Bindungen der Suchenden und die des Ichs mit der Gemeinschaft bildeten die Grundlage der Überwindung des genannten Zwiespalts zwischen Politik, Gesellschaft und dem Geistigen. Verbunden wurde diese Schaffung einer Einheit der Kultur in einem geistigen Raum mit dem Begriff der konservativen Revolution, die im Laufe der Nachkriegszeit einen antiliberalen Konservatismus vertrat.<sup>59</sup> Die Rolle des Mittelalters und der Erneuerung eines Ordnungsgedanken nach einer Zeit der Anarchie, wie dies bei Paul Ludwig Landsberg in seinem Buch *Das Mittelalter und wir* vertreten wurde, waren zentrale Aspekte für Hofmannsthals Bezug zur konservativen Revolution und zur Wiederherstellung der Ordnung durch Bindung.<sup>60</sup>

Hofmannsthals konservative Revolution erkennt den zentralen Stellenwert von Ästhetik und Form für die Bindung der Nation, wodurch die Münchner Rede, wie bereits angeführt, ein sprachpolitisches und kulturelles Projekt der Erneuerung in den Vordergrund setzt. So heißt es dort etwa: „Der Prozeß, von dem ich rede, ist nichts anderes als eine konservative Revolution von einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn nicht kennt. Ziel ist Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könnte.“<sup>61</sup> Die Bindung der deutschen Nation durch eine gemeinsame Volkskultur, die bedingt ist durch Sprache und die Schaffung eines geistigen Raumes ist ein zentraler Aspekt der konservativen Revolution. Der geistige Raum soll eine Symbiose von Politik, Gesellschaft und Kultur ermöglichen, um die Wiederherstellung einer verlorenen Ordnung zu bewirken.

---

<sup>56</sup> Hofmannsthal (1933), S. 26.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Innerhofer (2016), S. 378.

<sup>60</sup> Nicolaus (2004), S. 77.

<sup>61</sup> Hofmannsthal (1933), S. 27.

## 2.1 Friedrich Nietzsche und die Rolle der Suchenden

Um Hofmannsthals Bezug zu Friedrich Nietzsche darzulegen, muss zunächst ein wesentlicher Gegensatz zu ihm und den prominenten Denkern der Bewegung der konservativen Revolution zur Zeit der Weimarer Republik hergestellt werden. Dass die konservativen Revolutionäre Nietzsche als geistigen Vater anerkannten, betonte Armin Mohler in seiner 1950 erschienenen Dissertation *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Grundriß ihrer Weltanschauungen* und stellte eine Verbindung zwischen Nietzsche und Autoren wie Thomas Mann, Ernst Jünger, Rudolf Borchardt, Oswald Spengler oder Arthur Moeller van den Bruck her.<sup>62</sup> Roger Woods nennt hierbei mehrere Bezugspunkte dieser Autoren zu Nietzsche, die prägend sind für ihr philosophisches und politisches Verständnis:

Typically, they seize upon Nietzsche's account of war, the animal instincts in man, the rights of the strong over the weak, the objection to the democratization of Europe, and they see the Germans as the direct descendants of the race for which they assume Nietzsche had only admiration – the Germanic race.<sup>63</sup>

Äußerst zentral für den Einfluss auf die konservativen Revolutionäre ist die deutsche politische Lehre Nietzsches, wie auch Yosuke Hamada im Kontext von Oskar Spenglers kulturpolitischem Verständnis konstatiert. Spengler schätzte an Nietzsches politischen Betrachtungen den deutschen Fokus, der nur kaum an „universelle politische Lehren“ grenzte und auch der Fokus der Betrachtungen der deutschen Geschichte, die „nie über die europäische Geschichte hinausgingen“.<sup>64</sup> Eine solche Faszination ist auch bei Arthur Moeller van den Bruck erkennbar, denn wichtig für seine Rezeption Nietzsches war die Erkenntnis der „Identifikation Nietzsches mit dem deutschen Volk“.<sup>65</sup>

Obwohl Hugo von Hofmannsthals politische Haltung trotz einer bekannten konservativen Tendenz noch in der Forschung polarisiert, so muss seine philosophische Rezeption betrachtet werden, um trotz der Verbindung zu Friedrich Nietzsche in der Münchner Rede einen Anschluss an die Bewegung der konservativen Revolution zu widerlegen. Die Rezeption der Rede Hof-

---

<sup>62</sup> Vgl. Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer, Andrea: Nietzsche und die Konservative Revolution: Zur Einführung. In: Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer, Andrea: Nietzsche und die Konservative Revolution. Berlin/Boston: De Gruyter 2018. (Nietzsche-Lektüren 2), S. 1 f.

<sup>63</sup> Woods (1996), S. 29.

<sup>64</sup> Hamada, Yosuke: Nietzsches Einfluss auf die „Konservative Revolution“ im Fall Oswald Spenglers: Politische Zuspitzung der Konzeptionen Nietzsches. In: Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer, Andrea: Nietzsche und die Konservative Revolution. Berlin/Boston: De Gruyter 2018. (Nietzsche-Lektüren 2), S. 234.

<sup>65</sup> Müller, Armin Thomas: Die konservative „Weltrevolution [...], die Nietzsche kommen sah“: Zur Nietzsche-Rezeption Arthur Moeller van den Brucks. In: Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer, Andrea: Nietzsche und die Konservative Revolution. Berlin/Boston: De Gruyter 2018. (Nietzsche-Lektüren 2), S. 144.

mannsthals durch konservative Revolutionäre ist dennoch zu hinterfragen, denn wie Julius Thelen bemerkt, so wurde die Rede Hofmannsthals erst zu einem späteren Zeitpunkt ideologisch aufgeladen. Ein Aufsatz von Detlev W. Schumann von 1939 projizierte beispielsweise eigene politische Vorstellungen, die sich gegen Mechanisierung, Rationalisierung oder Liberalisierung wandten und in Hofmannsthals Rede eine Manifestation dieser Gedanken sahen: „Aufgrund eines ideologischen Interesses verlieh Schumann der Münchner Rede *post festum* ihren klaren politischen Gehalt.“<sup>66</sup>

Hofmannsthals Rezeption philosophischer Texte und sein Gesamtverständnis von Nietzsches Denken sind hinterfragbar, wie Jacques Le Rider bemerkt: „Aus seinen philosophischen Lektüren holte sich Hofmannsthal, was er brauchen konnte, ohne eine stichhaltige Interpretation der jeweiligen philosophischen Texte anzustreben, vielmehr um eigene dichterische Konzepte in Schwung zu bringen.“<sup>67</sup> Es ist fraglich, ob ein Projizieren des Gesamtwerkes Nietzsches auf die Münchner Rede notwendig ist. Der Einfluss von Nietzsches metaphysischen Grundlagen auf Hofmannsthals Vorstellung einer Präexistenz und einer ganzheitlichen Ordnung lässt dennoch gewisse Parallelen erkennen:

Nietzsche setzt einen schöpferischen Urzustand der Welt voraus, in dem alle Möglichkeiten und Variationen des Daseins begründet sind; es herrscht die Einheit aller Dinge, die Begrenzungen, die Individuationen sind aufgehoben. Jede Erscheinung ist eines mit dem Einigen, es gibt nur das große Eine, das alles umschließt.<sup>68</sup>

Hofmannsthal entschied sich im Rahmen seiner Münchner Rede dennoch nicht dafür, wesentliche Konzepte der Philosophie Nietzsches wie den „Tod Gottes“ oder die „ewige Wiederkehr“ zu erwähnen. Die Begriffe der Suchenden und des Bildungsphilisters aus der ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung* von 1873, welche, wie Julius Thelen betont, bis dahin nur wenig zitiert wurden, setzt er in den Vordergrund.<sup>69</sup> Der Begriff des Bildungsphilisters taucht nach der Unterscheidung Hofmannsthals zwischen der deutschen und der französischen Literatur auf. Während die Franzosen lebensweltliche Realität und ihr inneres Befinden zu einem Ganzen vereint hätten, wäre der deutsche geistige Raum bis dahin nicht dazu in der Lage gewesen. Eine geistige

---

<sup>66</sup> Thelen Julius: „nur ein einzelner, eine so gespannte Seele wie Nietzsche“: Hofmannsthals Schriftums-Rede vor dem Hintergrund der ersten und zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung. In: Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer, Andrea: Nietzsche und die Konservative Revolution. Berlin/Boston: De Gruyter 2018. (Nietzsche-Lektüren 2), S. 285.

<sup>67</sup> Le Rider, Jacques: Philosophie. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016. S. 16-19; S. 17.

<sup>68</sup> Meier, Hans-Georg: Romane der Konservativen Revolution in der Nachfolge von Nietzsche und Spengler (1918-1941). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1983. (Deutsche Sprache und Literatur 656), S. 27.

<sup>69</sup> Vgl. Thelen (2018), S. 287.

Kraft unter den deutschen Schriftstellern würde sich aber gegen dieses bisherige Versagen wehren<sup>70</sup>: „Dergestalt aber entziehe die Kraft sich jeder Form verantwortungsbewusster Sozialität, wobei dies nicht bedeute, dass sie nach keinerlei Bindung verlange.“<sup>71</sup> Hofmannsthal beschreibt hier die Rolle der Suchenden, welche durch ihre „regsame Kraft“ den Versuch unternahmen, diese gesuchte Bindung herzustellen. Durch ihre Nicht-Realisierung dieser bindenden Literatur wurden sie dennoch antithetisch als zugleich reglos beschrieben.

Die Verbindung zu Nietzsche wird bei Hofmannsthal nicht nur durch den ambivalenten Begriff der Suchenden klar, sondern auch durch den des Bildungsphilisters, der in seiner ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung* präsent ist. Die „wahre Kultur“ war bei Nietzsche klassizistisch und einheitlich geprägt, wobei der Bildungsphilister dadurch charakterisiert wurde, dass er sich *ex negativo* definierte und hierdurch das Bild eines kulturlosen modernen Menschen schuf.<sup>72</sup> Nicht nur wurde Nietzsche in der Münchner Rede direkt zitiert, sondern auch die Gegenüberstellung von Bildungsphilister und Suchenden war eine erkennbare Parallele beider Texte. Zeitlich unterschieden sich die Texte durch die angegebene Suprematie des Bildungsphilisters bei Nietzsche, der bei Hofmannsthal von den Suchenden abgelöst wird, was damit zu tun hat, dass die Rolle des Bildungsphilisters zu Hofmannsthals Zeiten hinterfragt wurde. Am Suchenden wird dennoch klar, dass Hofmannsthal einen von Nietzsche erschaffenen Typus und eine Zeitdiagnose übernimmt, um die kulturpolitische Entwicklung seiner Zeit zu erläutern. Die Suchenden, die bis dahin als Individuen gehandelt haben, sollten den Geist der Nation prägen und das Politische mit dem Literarischen verbinden, um den Bezug der Epoche zur deutschen Geschichte zu beeinflussen, was wiederum mit Nietzsches zweiter *Unzeitgemäßen Betrachtung* verbunden werden kann: „Sie geht, wie schon die erste Abhandlung, von einer kritischen Diagnose des 19. Jahrhunderts aus, indem Nietzsche ein prekäres Verhältnis der Deutschen zur Geschichte konstatiert, die im Zuge ihrer Szientifizierung zur Degeneration des Lebens geführt habe.“<sup>73</sup>

Die Menschen befinden sich im Zwiespalt zwischen dem Verlust einer Ordnung und dem Verlangen, diese wiederherzustellen. Hofmannsthal begegnet dieser Thematik auch bei anderen Autoren. Ute Nicolaus erwähnt hierbei Florens Christian Rang und seine Schrift *Das Reich*, in der ein herzustellendes Gemeinschaftsgefühl zur Überwindung der Krise der Nachkriegszeit von Nutzen sein sollte: „Auch Rang sieht einen Ausweg aus der geistigen Krisensituation nach

---

<sup>70</sup> Vgl. Ebd. S. 289.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Vgl. Ebd. S. 291.

<sup>73</sup> Ebd. S. 305.

dem verlorenen Krieg in einem neu zu konstituierenden Gemeinschaftsgefühl, das sich von dem unheilvollen Nationalismus des neunzehnten Jahrhunderts unterscheiden müsse.“<sup>74</sup>

## 2.2 Paul Ludwig Landsberg und die Ordnung des Mittelalters

Eine weitere Quelle und Inspiration für die Entstehung einer nationalen Bindung durch die Schaffung eines geistigen deutschen Raums liegt in den Ausführungen von Paul Ludwig Landsberg in seiner „geschichtsphilosophischen Studie über die Bedeutung der mittelalterlichen Kultur für die Gegenwart.“<sup>75</sup> In einem Brief von Carl Burckhardt an Max Rychner vom 21. August 1929 wurde die Ursprungsquelle von Hofmannsthals Benutzung des Begriffs der konservativen Revolution offenbart und Landsbergs *Das Mittelalter und wir. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn des Zeitalters* von 1922 erwähnt. Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Werk und die Übernahme von Landsbergs Ordnungsgedanken ist ein Indikator für die geschichtsphilosophische Haltung des Autors. Neben dem Begriff der konservativen Revolution können zusätzlich Parallelen zu Hofmannsthals Krisenverständnis und Suche nach einer ordnenden Instanz festgestellt werden.<sup>76</sup> Nicolaus weist hierbei auf den Grundgedanken von Landsbergs Studie hin, welche den Wechsel der abendländischen Kultur von einem Ordnungszustand hin zu einem durch Gewohnheit bedingten Anarchiezustand beschrieb. Der mittelalterliche „Ordo-Gedanke“, der von Landsberg heraufbeschworen wurde, sollte eine „Bindung“ herstellen, die die Auflösung der Gesellschaft in Anarchie verhindern würde. Die konservative Revolution wurde im Kontext dieser Wiederherstellung von Ordnung erwähnt und definierte das „wir“ des Titels der Studie<sup>77</sup>: „Die konservative Revolution, die Revolution des Ewigen ist das werdende und schon Seiende der gegenwärtigen Stunde. Die in ihr Stehenden sind die, mit denen mein Titel mich als ‚Wir‘ zusammenfassen soll.“<sup>78</sup>

Parallel zu Nietzsches Gegensatz, der zwischen den Suchenden und den Bildungsphilistern herrschte, verliefen für Landsberg die Position des christlichen Mittelalters als „anerkannte Autorität“<sup>79</sup>, die „die Stellung der Welt“<sup>80</sup> sicherte, und der „häretische Charakter“<sup>81</sup>, der sich *ex*

---

<sup>74</sup> Nicolaus (2004), S. 73.

<sup>75</sup> Ebd. S. 75.

<sup>76</sup> Vgl. Ebd. S. 75 f.

<sup>77</sup> Ebd. S. 76.

<sup>78</sup> Landsberg zitiert in: Nicolaus (2004), S. 76.

<sup>79</sup> Landsberg, Paul Ludwig: *Die Welt des Mittelalters und wir. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn eines Zeitalters*. Bonn: Friedrich Cohen Verlag 1923, S. 7.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Ebd.

*negativo* definierte und als Feind dieser mittelalterlichen Ordnung galt, parallel.<sup>82</sup> Die Grundlage dieser mittelalterlichen Ordnung sah Landsberg in der Vorstellung eines von Gott geschaffenen Ganzen:

Die zentrale Ansicht, von der aus Denken, Weltanschauen und Philosophie des Mittelalters verständlich werden, ist die, dass die Welt ein Kosmos sei, dass sie ein sinnvoll und ziervoll geordnetes ganzes sei, das sich ruhig bewege nach ewigen Gesetzen und Ordnungen, die, aus Gott ersten Anfanges entsprungen, auch auf Gott letzten Endes Beziehung hätten.<sup>83</sup>

Der Gedanke fand seine Legitimität in einer göttlichen Ordnung, nach der sich die Menschen zu richten hätten: „Ist die Welt eine große Harmonie, so ergibt sich für den Menschen das Gesetz, in ihr mitzuklingen.“<sup>84</sup> Die Gebote Gottes galten als Gesetz dieses harmonischen Zustandes und die Liebe zu Ordnung und Gott sollte eine Grundbedingung für deren Existenz sein. Gesellschaftlich transzendierte das Gesetz Gottes auch die Anordnung sozialer Rollen, wobei Landsberg die Standesordnung romantisierte und sie sich als von Gott gewollte Ordnung vorstellte: „Dieses natürliche Standessystem scheint in der Tat die Grundlage für die Gesundheit der Gesellschaft zu sein. Die Rangfolge entspricht der objektiv richtigen Folge von religiösen und geistigen Werten, Lebenswerten, Nutzwerten.“<sup>85</sup> Gerade diese Standesordnung manifestiert sich im *Unbestechlichen* und wird von einem chaotischen Zustand der individuellen Emanzipation bedroht, die den gesellschaftlichen Gesetzen der Einhaltung sozialer Pflichten, hier die Gesetze Gottes, widerspricht. Zudem muss auch erwähnt werden, dass die Thematisierung des Verfalls der mittelalterlichen Ordnung nach Landsberg mit dem Hauptgedanken der konservativen Revolution übereinstimmte, indem die Französische Revolution als „äußere Besiegung der mittelalterlichen Scholastik durch den Humanismus und das Luthertum“<sup>86</sup> dargestellt wurde und eine „notwendige Folge des inneren Verfalls“<sup>87</sup> repräsentierte. Die Französische Revolution betrachtete Landsberg als Auslöser der Anarchiephase, die er als „bürgerliche Gewohnheit“ bezeichnete. Die Wiederherstellung einer Ordnungsphase sah Landsberg in der göttlichen Ordnung des Mittelalters: „Wahre Ordnung ist da, wo ein Teil der objektiven, göttlichen Weltordnung zum Denkbild und zur Lebensform von Menschen geworden ist, wo der Mensch Gott gehorsam ist.“<sup>88</sup> Diese Wiederherstellung erfolgt meist reaktionär und gilt als „schöpferische

---

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Ebd. S. 12.

<sup>84</sup> Ebd. S. 17.

<sup>85</sup> Ebd. S. 24.

<sup>86</sup> Ebd. S. 77.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Ebd. S. 114.

Selbstüberwindung“<sup>89</sup>, in deren Tradition ein Hofmannsthal sich mit seiner konservativen Revolution und seiner Wiederherstellung von Ordnung einordnen lassen könnte:

Das Mittelalter war Ordnung. [...] Verliert aber die Ordnung in der Gewohnheit Sinn, Richtigkeit und Leben, so wird sie echten, jungen und schöpferischen Menschen unerträglich. Aus deren Not kommt in der Tiefe ein Umsturz. Sie zerbrechen die Gewohnheit und werfen sich als kühne Schwimmer in das stürmische Meer der Anarchie.<sup>90</sup>

Wiederum an dieser Stelle soll die Rolle der Suchenden bei Hofmannsthal erwähnt werden. In ihrem Bestreben, eine nationale Bindung durch die Schaffung eines geistigen Raums zu garantieren, unterschieden sie sich von den Bildungsphilistern. Ihre Rolle stand in der Tradition der Durchbrechung von Gewohnheit und auch für Hofmannsthal begann eine Periode des Chaos mit der Aufklärung. Der Beginn der Emanzipation des Individuums sprengte weiter die gesellschaftliche Ordnung durch seine Flucht vor seiner sozialen Rolle. Die Suchenden sollten die Bildungsphilister ersetzen und die Ordnung der Nation gewährleisten. Landsbergs Thematisierung der Ordnung im Mittelalter hat insbesondere Hofmannsthals kulturphilosophisches Wissen geprägt und Elemente aus Landsbergs Studie können in der Münchner Rede entdeckt werden. Im Lustspiel *Der Unbestechliche* soll diese mittelalterliche Ordnung zustande kommen und dem Zustand des Chaos entgegenwirken.

### **2.3 Rudolf Pannwitz und die *Europäische Idee***

Rudolf Pannwitz ist für Hofmannsthal eine weitere Inspirationsquelle für die Bestätigung seines kulturphilosophischen Denkens. Parallelen zwischen dem Übergang eines Krisenzustandes, bewirkt durch den Ersten Weltkrieg, und einem Ordnungszustand des europäischen Kontinents in Pannwitz' Werk können mit Landsbergs Ordo-Gedanken des Mittelalters und dem Wechsel zwischen der Anarchieperiode und der systematischen Wiederherstellung der christlich-mittelalterlichen Ordnung gezogen werden. Direkt vergleichbar ist zudem die Thematisierung eines revolutionären Konservatismus bei beiden Autoren und die daraus resultierende Beeinflussung von Hofmannsthal, der erst 1927 in seiner Münchner Rede den Terminus benutzte. Als Quelle dienten womöglich die zwischen 1919 und 1920 veröffentlichten *Flugblätter*, wobei das neunte Flugblatt mit dem Titel *Aus dem Chaos zur Gemeinschaft* von 1921 zentral für Hofmannsthal war. An dieser Stelle beschrieb Pannwitz sein Verständnis von „konservativ“ und „revolutionär“, wobei das Revolutionäre für ihn unmittelbar mit dem Konservativen zusammenhing.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Ebd. 115.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Vgl. Nicolaus (2004), S. 76.

Hofmannsthal zeigte nach der Lektüre des ihm 1917 zugeschickten Exemplars von *Die Krisis der europäischen Kultur* große Bewunderung für Pannwitz. Diese Bewunderung führte zu einem intensiven Briefwechsel zwischen den beiden Autoren in den Jahren 1917 bis 1920, im Zuge dessen sich sein kulturpolitisches Denken verfestigte und sie sich über Ziele der europäischen Kultur mit Pannwitz austauschten.<sup>92</sup>

Rudolf Pannwitz fand die Grundlage seiner kulturpolitischen Diagnose in der Realisierung eines Krisenzustandes des Ersten Weltkrieges, dem durch eine kulturelle Erneuerung Europas entgegengewirkt werden sollte. Das Zeitalter der Krise begann bereits bei Napoleon und der vergessenen Vervollständigung seiner historischen Mission, ein neues Europa zu schaffen, die 1815 mit dem Wiener Kongress scheiterte. Die weiteren Entwicklungen des 19. Jahrhunderts repräsentierten die Entstehung einer modernen Krisenzeit, die Pannwitz am „Nationalismus“, an der „Technisierung“ und der „Bürokratisierung“, die durch die Entstehung einer deutschen Nation unter Otto von Bismarck befördert wurden, festlegte.<sup>93</sup> Fossaluzza weist darauf hin, dass Pannwitz' Europa-Idee die Entstehung eines Kulturimperiums voraussetzte, der sich gegen den Nationalismus und Imperialismus seiner Zeit richtete.<sup>94</sup> Dieses Kulturimperium sollte nicht nur von Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg angeführt werden, auch Österreich sollte als „Überrest des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“ und „übernationales Kulturimperium“ die kulturelle Erneuerung Europas einleiten.

Marie-Odile Thirouin sieht in dieser Vorstellung der Erneuerung das Negieren eines Kulturpessimismus, denn Pannwitz glaubte auch im Kontext der Krise nicht an den Untergang der europäischen Kultur und an eine Dekadenz. Zudem wurde die Zeit der Moderne zwar im Kontext der Industrialisierung und Bürokratisierung kritisch betrachtet, doch plädierte Pannwitz nicht für eine reaktionäre Haltung. Er pries die Akzeptanz der modernen Errungenschaften, um ihre Überwindung zu gewährleisten. Diese Erneuerung richtete sich dennoch nicht gänzlich an das Zukünftige, auch das Vergangene müsse im Revolutionären betrachtet werden, um eine Symbiose zu erhalten, wie Thirouin feststellt: „L'originalité de ce conservatisme extrême, c'est de voir sa consécration dans une création nouvelle, dans l'avenir donc, et non dans un retour à ce

---

<sup>92</sup> Vgl. Fossaluzza, Christina: Rudolf Pannwitz. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 65-67; S. 65.

<sup>93</sup> Vgl. Fossaluzza Cristina: Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz' und Hugo von Hofmannsthals europäischer Idee. In: *European Avant-Garde and Modernism Studies* 1 (2009), S. 113-125; S. 115 f.

<sup>94</sup> Vgl. Ebd. S. 117.

qui a été.“<sup>95</sup> Die politische Gestaltung dieses Europas wurde an England oder Frankreich übergeben, während Deutschland eine kulturelle Erneuerung hervorbringen sollte, wobei das Politische untersagt wurde.

Hofmannsthals Faszination für Pannwitz' Schriften kann in seiner Vorstellung der Funktion des Krieges erkannt werden. Fossaluzza verweist darauf, „dass der Dichter den Weltkrieg als eine ‚Mission‘ versteht, und zwar weniger eine im strengen Sinne politische als vielmehr eine geistige Mission – als die Chance zu einer Auferstehung der Kultur, die sich insbesondere in der österreichischen und europäischen Idee konkretisiert“.<sup>96</sup> Der Krieg sollte die damalige Kulturepoche beenden und nach den Konzepten Landsbergs und Pannwitz eine Erneuerung der Kultur, die geistiger und nicht amtlicher Natur wäre, hervorbringen, wobei auch die Renaissance des religiösen Geistes eine Rolle spielte. Hier wiederum kann die Parallele zu Landsberg und der Ordnung eines christlichen Mittelalters hergestellt werden. Neben Landsberg ist Pannwitz ein zentraler Einfluss auf Hofmannsthal, indem er ihm eine europäische Ordnung präsentierte, in der Österreich und Deutschland die zentrale kulturelle Rolle übernehmen sollten und die Entstehung eines geistigen Raumes nicht nur eine nationale Bindung hervorbringen würde, sondern auch eine europäische gesellschaftliche Ordnung. Österreich fungierte hierbei als Symbol dieser vergangenen alten Ordnung, das für die Erneuerung wegen seines repräsentativen Charakters herangezogen wurde:

Wie für Pannwitz stellt Österreich für Hofmannsthal eine ‚Idee‘ dar, es bildet den Überrest einer verloren gegangenen und doch lebendigen europäischen Kultur, die insbesondere im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation geblüht habe und die es jetzt, am Anfang des 20. Jahrhunderts, zurückzugewinnen gelte.<sup>97</sup>

Das Manuskript war neben der Studie Landsbergs eine weitere Quelle Hofmannsthals, in der die konservative Revolution direkt erwähnt wurde. Neben der durch die konservative Revolution notwendig gewordenen kulturellen Erneuerung Europas, wurde insbesondere die Rolle der französischen Kultur für diesen Prozess hervorgehoben. Pannwitz idealisierte die Napoleonischen Kriege als Erneuerungsprozess, der von Modernisierungsprozessen unterbrochen wurde. Hierbei stellt sich die Frage, inwiefern Hofmannsthal in seiner Münchner Rede seine Vorstellung des französischen kulturellen Raums von Pannwitz übernimmt. Im folgenden Kapitel soll

---

<sup>95</sup> Thirouin, Marie-Odile: Que faire des nations en Europe? Réflexions sur la question des nationalismes à partir de l'œuvre européenne de Rudolf Pannwitz (1881-1969). In : Études germaniques 254/2 (2009), S. 375-384; S. 378.

<sup>96</sup> Fossaluzza (2009), S. 120.

<sup>97</sup> Ebd. S. 124.

somit der Einfluss Frankreichs für die konservative Revolution Hofmannsthals näher beleuchtet werden.

## **2.4 Frankreich als Vorbild: Die Erneuerung der österreichischen Theatertradition**

Hofmannsthals Frankreichreferenz in seiner Münchner Rede deutet nicht nur auf eine oppositionelle Relation zwischen Frankreich und Deutschland hin. In dieser befürwortenden Haltung gegenüber der französischen Kultur kam auch die enge Beziehung zwischen Hofmannsthal und Frankreich zum Vorschein, von der behauptet werden kann, dass es sich um eine Art Frankophilie handelte. In der Münchner Rede wurde die Symbiose der französischen Kultur mit ihrer Sprache und das Ineinandergreifen von politischen, gesellschaftlichen und literarischen Sphären hervorgehoben. Währenddem wurde die Literatur der Deutschen als „aufzählbar“ geltend gemacht. Hofmannsthal streitet ihr einen „repräsentativen“ oder „traditionsbildenden“<sup>98</sup> Charakter im Gegensatz zu Frankreich ab:

Die Nation, durch ein unzerreißbares Gewebe des Sprachlich-Geistigen zusammengehalten, wird Glaubensgemeinschaft, in der das Ganze des natürlichen und kulturellen Lebens eingeschlossen ist; ein Nationalstaat dieser Art erscheint als das innere Universum und von Epoche zu Epoche immer aufs Neue als ‚das gedrungene Gegenstück zur deutschen Zerfahrenheit‘.<sup>99</sup>

Die Erwähnung des Sprachlich-Geistigen kann bei Hofmannsthal nicht, wie andere seiner kulturphilosophischen Überlegungen, auf eine bestimmte Quelle zurückgeführt werden. Eine solche Haltung lässt sich jedoch an den biografischen Bezügen zu Frankreich festmachen. Die Bewunderung für die französische Sprache entsprang nicht dem direkten Kontakt mit Frankreich durch Reiserfahrungen. Bereits vor seiner ersten Frankreichreise bewunderte Hofmannsthal die Nationalsprache, die unabhängig der Herkunft eine nationale Bindung und eine Weiterführung von Tradition in seinen Augen ermöglichte.<sup>100</sup> Die Haltung bildete sich Hofmannsthal anhand verschiedener literarischer und politischer Werke der französischen Literatur. Eine solche Beschäftigung mit dem Nachbarland war zu Hofmannsthals Lebzeiten eine gängige Praxis, was seine Auseinandersetzung mit französischen Werken erklärt, worauf Arend (2016) aufmerksam macht: „Wie im nördlichen kulturellen Zentrum Berlin blickte man auch in Wien wachsam darauf, was Frankreich an Innovationen und Impulsen bereithielt. Natürlich war es immer wieder die Literatur, die ihn anzog und inspirierte.“<sup>101</sup> Neben dieser Lektüre wuchs

---

<sup>98</sup> Hofmannsthal (1933), S. 13.

<sup>99</sup> Ebd. S. 11.

<sup>100</sup> Vgl. Arend Stefanie: Frankreich. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 99-101; S. 99.

<sup>101</sup> Ebd.

durch den direkten Kontakt mit der französischen Kultur 1892 bei seiner ersten Frankreichreise seine Faszination. Diese resultierte 1895 in einen Studienwechsel, nachdem Hofmannsthal sich ursprünglich dafür entschieden hatte, Jura zu studieren. Er wechselte an die Romanistik und setzte sich 1898 in seiner Dissertation mit dem Sprachgebrauch der Dichter der Pléjade auseinander, worauf 1901 eine Habilitation zum Dichter Victor Hugo folgte.<sup>102</sup> Hofmannsthals Bewunderung der Sprache und der Literatur wird zudem von seiner Sympathie für Napoleon Bonaparte ergänzt, der „das alte Europa des Abendlandes“<sup>103</sup> repräsentierte und als „Lichtgestalt des westlichen Europas“<sup>104</sup> fungierte. Trotz dieser intensiven Beschäftigung mit französischer Literatur und Sprache muss betont werden, dass Hofmannsthals kulturpolitische Interpretationen der französischen Nation zwar diesen Schriften entsprangen, er dennoch anthropologische und ästhetische Aspekte kaum betrachtete.

Hofmannsthal instrumentalisierte Frankreich als Gegenstück zu Deutschland, was auch die Aussagen aus der Münchner Rede legitimiert. Arend erkennt in dem Verlangen Hofmannsthals, einen geistigen Raum zu bilden, einen lebendigen Organismus, der zur Hinterfragung bereits etablierter Traditionen bereit ist. Literatur und Sprache verharren somit nicht in einem Zustand der Starre, sondern sind zu einem Neuanfang fähig.<sup>105</sup> Aus dieser Bezeichnung der französischen Kultur entstand das Bild einer deutschen Literatur und besonders einer Sprache, die gerade durch Stillstand der bereits genannten Bildungsphilister als statisch erschien und diesen Neuanfang verweigerte, den die Suchenden im Sinne einer traditionsbasierten Erneuerung herbeiführen wollten.

Verbunden mit dieser kulturellen Erneuerung Österreichs und der Entstehung eines neuen geistigen Raums mit der deutschen Sprache als gemeinsamer Nenner nutzte Hofmannsthal das Theater als Katalysator einer neuen nationalen Selbstdefinition. Die unter anderem von Hofmannsthal mitgegründeten Salzburger Festspiele, die 1920 eröffnet wurden, sollten eine idealisierte Vorkriegsgesellschaft auf der Bühne inszenieren, die für den österreichischen Kulturgeist repräsentativ war. Befördert wurde diese Mythisierung durch das bereits geschilderte Chaos der Nachkriegszeit mit dem Untergang der Habsburger Monarchie und der Gründung der Ersten Republik. Die traditionsreiche Vergangenheit der österreichischen Nation kulminierte in dieser Mythisierung einer vergangenen Ordnung, welche nach den Folgen des Ersten Weltkriegs als

---

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Ebd. S. 100.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Vgl. Ebd.

solches nicht mehr existierte. Der Wunsch, eine neue kulturelle Identität zur Bildung einer Nation zu nutzen, resultierte somit in einer Projektion einer mythischen goldenen Vergangenheit in die kulturelle Zukunft Österreichs, wie von Michael Steinberg aufgezeigt wird: „Die Festspiele feiern nicht einfach die Tradition, sondern sie suchen die Anknüpfung an eine zurechtgemachte, wenn nicht gar erfundene Vergangenheit, um die kulturellen und politischen Wunschvorstellungen zukunftsorientierter Konservativer zu befördern.“<sup>106</sup> Der symbolische Charakter der Salzburger Festspiele sollte eine katholisch-deutsche Hochkultur beflügeln, bei der die Nation als Ganzes und die Bühne als barockes Welttheater fungierten.<sup>107</sup> Die goldene österreichische Vergangenheit führte zur Abkehr der kulturellen Erneuerung von einer Moderne der Isolation hin zu einer Wiederkehr dieser ruhmreichen Vergangenheit der Monarchie. Die Salzburger Festspiele nahmen somit konservative Züge zur Stiftung einer österreichischen Identität an.

Konservatismus und der Blick der Salzburger Festspiele auf die Mythisierung der Vergangenheit materialisierten sich in den Bestrebungen der Wiederbelebung einer barocken Kultur, die aus der österreichischen Perspektive als nationales Phänomen nachempfunden wurde. Sie stellte eine direkte Verbindung zur katholisch-monarchischen Ordnung der Nation her. Das ausgehende 19. Jahrhundert entdeckte in der Form des Neobarocks diesen Kunststil und diese gesellschaftliche Ordnungsstruktur für sich wieder.<sup>108</sup> Von Seiten des Theaters nennt Steinberg zwei diskursive Stile des Neobarocks in Form der „Theatralität“ und der „Totalität“:

Mit Totalität meine ich die Dialektik von Macht, Identität und Kohärenz, die Nation, Monarch und Gott als Einheit versteht. [...] Theatralität bezieht sich auf den Anspruch, die erwähnte politische Kosmologie könne und solle durch Repräsentation (Festspiele, Zeremonien, Rituale, Theater, Kunst, Architektur usw.) nicht nur erfasst werden, sondern entstehe allererst durch sie. Repräsentation konstituiert demnach politisch-kulturelle Identität und Macht eher, als dass sie sie reflektiert.<sup>109</sup>

Das neobarocke Theater zeigte größere Ordnungsinstanzen auf, die ein Ganzes der Nation bildeten und somit dem Chaos einer Emanzipation des modernen Individuums der Moderne und der gesellschaftlichen Desintegration der Nachkriegszeit entgegenwirkten.

Sylvie Arlaud führt die Rolle der Ideologie des Barocks für die Entstehung des Lustspiels *Der Unbestechliche* aus, indem Molière als Verbindungselement zwischen der französischen und der österreichischen Theaterkultur im Spiegel einer Erneuerung des Theaters zur Bildung einer

---

<sup>106</sup> Steinberg, Michael P.: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938. Salzburg: Pustet 2000, S. 47.

<sup>107</sup> Vgl. Ebd.

<sup>108</sup> Vgl. Ebd. S. 16 f.

<sup>109</sup> Ebd. S.20.

nationalen Identität herangeführt wird. Arlaud geht von der These aus, Hofmannsthal habe die österreichische Theaterkultur anhand der alten Rivalität mit dem französischen Theater wiederbeleben wollen. Zudem sei der Gedanke Hofmannsthals, Aspekte des Theaters Molières zu übernehmen, repräsentativ für die Assimilierungspolitik des Vielvölkerstaates, die er als Teil der österreichischen Identität betrachtete.<sup>110</sup> Patrick Bergeron unterstützt zusätzlich diese These und betont den ganzheitlichen Charakter der Habsburger Monarchie, welche für Hofmannsthal ein wesentliches Harmonisierungspotenzial für das Zusammenleben differenzierter Volksgruppen innehatte. Hofmannsthal schöpfte somit aus fremdsprachiger Literatur Inspiration, wodurch ein zentraler Aspekt des Wesens des Vielvölkerstaates in sein eigenes Werk inkorporiert wurde.<sup>111</sup>

Das französische Theater Molières wies nicht alleine auf eine barocke Lebenswelt hin, sondern es besaß auch eine zeitliche Konnotation für das österreichische Theater, da zu den Zeiten der Eröffnung des Burgtheaters 1776 durch Josef II. das französische Theater fast einen Drittel der in diesem Jahr aufgeführten Theaterstücke ausgemacht hatte. Hofmannsthals Entscheidung, die Stücke Molières zu adaptieren und daraus Inspiration für die Komödientheorie seiner Lustspiele zu schöpfen<sup>112</sup>, weist somit auf eine doppelte Referenz hin:

The theatre of Molière thus fits into a very specific tradition, that of the reception of the French author in the Burgtheater, starting from its Baroque origins in the reign of Maria Theresia and Josef II. Its ‚reactualization‘ by Hofmannsthal can claim a double pedigree that is not French, but in his view specifically Austrian: on the one hand, the Baroque tradition of celebratory splendour, and on the other, the grandeur of the Burgtheater under Schreyvogel and his successors.<sup>113</sup>

Neben dieser repräsentativen Charakteristik spielte Molière kulturpolitisch für Hofmannsthal eine wesentliche Rolle, da die in seinen Stücken repräsentierte Ordnung vom österreichischen Autor auf seine Wiener Lebenswelt projiziert werden kann. In Michael Koppischs Buch *Rivalry and the Disruption of Order in Molières Theatre* von 2004 betont dieser diese Komponente, die mit Hofmannsthal übereinstimmt, denn bei Molière schafft die gesellschaftliche Ordnungsstruktur Dichotomien und Oppositionen. Die Orientierung an einer gesellschaftlich legitimierten Ordnung bildete die Grundlage des Funktionierens sozialer Rollen, denn durch das Abweichen der Normen entstand eine Grunddichotomie zwischen Ordnung und Chaos.<sup>114</sup> Durch diese

---

<sup>110</sup> Vgl. Arlaud (2005), S. 60.

<sup>111</sup> Vgl. Bergeron, Patrick: Réinventer Molière: Hugo von Hofmannsthal, rénovateur de la comédie-ballet. In: University of Toronto quarterly 86/2 (2017), S. 1-18; S. 6.

<sup>112</sup> Vgl. Fiedler, Leonhard: Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Darmstadt: Agora Verlag 1974. (Editio – Quellen und Interpretationen zur Literatur, Kunst und Musik), S. 12.

<sup>113</sup> Ebd. S. 63.

<sup>114</sup> Koppisch, Michael: *Rivalry and the Disruption of Order in Molière’s Theater*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Pr. 2004, S. 16.

Dichotomie bildeten sich Rivalitäten heraus, die das Geschehen des Stückes durchdrangen, wie dies in *Der Unbestechliche* zwischen dem Diener Theodor und seinem Herrn Jaromir der Fall ist. Hier muss dennoch betont werden, dass die Rivalität zwischen beiden als ungewiss gilt. Im Gegensatz zu Molière, der seinen Dienerfiguren eher eine Rolle als Berater und Unterstützer der jungen Herren zuteilt, wurden bei Hofmannsthal entgegengesetzte Ziele verfolgt. Der Diener handelte dennoch im Sinne der Gemeinschaft und somit auch im Sinne der Harmonisierung der individuellen Sphäre seines Herrn.<sup>115</sup>

Auch die Grundlagen des Wertesystems der höfischen Gesellschaft zur Zeit Molières wurden von Hofmannsthal übernommen. So etwa der Verhaltensmaßstab der *bienséance*, welcher verglichen werden kann mit dem Begriff des Sozialen bei Hofmannsthal. Beide Begriffe fördern die Einhaltung sozialer Rollen zum Weiterbestehen der gesellschaftlichen Ordnung: „Die zum Maßstab aller Normen aufgestiegene *bienséance*, das stets angemessene Verhalten, erforderte *politesse* und die Einhaltung der *étiquette* in jedem Augenblick.“<sup>116</sup>

Hofmannsthal durchlebte drei Phasen der Auseinandersetzung mit Molière. Die erste bestand aus Referenzen zu Molièrestücken und deren Rezeption. Die zweite Phase führte zu mehreren Adaptionen Molières wie *Der Misanthrop* und *Die Lästigen* (1916). In der dritten Phase verfasste Hofmannsthal seine von Sturges beschriebenen österreichischen Komödien wie *Der Schwierige* und *Der Unbestechliche*, welche eigenständige Werke Hofmannsthals bildeten. Das Komödieschema Molières wurde zur Etablierung einer eigenen Komödientheorie genutzt, wobei diese nach Oswald bereits 1910 mit der Verschriftlichung von *Der Rosenkavalier* seinen Ursprung fand.<sup>117</sup> Bei der Erstellung dieser Komödientheorie entwickelt Hofmannsthal ein Gefühl für das Ganze und die Totalität, die das Theater des Barocks ausmachten:

The spiritual comedy must include all elements of life, a mixture of feelings ranging from the beautiful to the painful, of past and present. The comedy represents the totality of life, and this totality of feeling and perception is itself the living comedy. [...] It is the world in its totality, it is chaos.<sup>118</sup>

Molière gilt vonseiten Hofmannsthals als Musterbeispiel für die Stellung der französischen Kultur in der Münchner Rede. Gerade die Auseinandersetzung Molières mit den Beziehungen

---

<sup>115</sup> Vgl. Gouvernet, Gérard: *Le Type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage. Caractères et évolution.* New York : Peter Lang Verlag 1985. (Romance Languages and Literature 15), S. 4.

<sup>116</sup> Krauß, Henning; Kuhnle, Till R.; Plocher, Hanspeter (Hrsg.): *17. Jahrhundert. Theater.* Tübingen: Stauffenburg Verlag 2003, S. 8.

<sup>117</sup> Vgl. Oswald, Victor: Hofmannsthal's Collaboration with Molière. In: *The Germanic review* 29/1 (1954), S. 18-30; S. 19.

<sup>118</sup> Sturges, Dugald S.: *The German Molière Revival and the Comedies of Hugo von Hofmannsthal and Carl Sternheim.* Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1993. (German Studies in Canada 4), S. 55.

zwischen den verschiedenen Ständen und der Überschreitung sozialer Rollen stellte einen geistigen Raum her, der das Soziale, das Politische und das Sprachliche miteinander verband. Die Tendenz zur Verbürgerlichung des Theaters bei Molière ging nämlich mit den gesellschaftlichen Wandlungen einher, die beispielsweise die Position der Dienerschaft änderten. Nicht nur, dass sich Stimmen gegen die Herrschaftsstrukturen des Paternalismus erhoben, auch eine Revalorisierung des Standes der Dienerschaft wurde zur Zeit des *Ancien Régime* übernommen. Lohnniveaus sollten erhöht und die starke Abhängigkeit der Dienerschaft gegenüber der haushaltsführenden Autorität infrage gestellt werden. Immer mehr Diener bedienten sich juristischer Mittel, um gegen die Übergriffe ihrer Herren vorzugehen. Trotz der aufkommenden Sicherung der Grundbedürfnisse der Dienerschaft entstand ein starker Antagonismus zwischen Herr und Diener. Es herrschte ein großes Misstrauen vonseiten des Adels, der eine aufgeklärte Dienerschaft unterbinden wollte und ungebildetes Personal bevorzugte.<sup>119</sup> Diese sozialen Spannungen wurden von Molière anhand seiner Dienerfiguren und der Schilderung ihrer Rivalität zu ihren Herren thematisiert.

Für Hofmannsthal spiegelte der französische Raum und der Einfluss Molières seine kulturpolitische Raison. Frankreich bildete das Modell für eine Verschmelzung von Politik, Literatur und Sozialem, an welcher sich der deutsche geistige Raum orientieren sollte.

---

<sup>119</sup> Vgl. Von Stackelberg, Jürgen: Molière. Studien zu Werk und Wirkung. Berlin: Verlag Walter Frey 2010, S. 31.

### 3. Hofmannsthal's künstlerisches Schaffen im Spiegel seiner konservativen Revolution

Hofmannsthal setzte sich zwar erst während des Verfassens der Münchner Rede mit den im vorigen Kapitel genannten Autor\*innen auseinander, doch datiert Chadwick Jenkins den Ursprung erster Zusammenhänge des Werkes Hofmannsthal's mit der Konzeption einer konservativen Revolution auf 1916 und erkennt den Aufsatz *Ad me ipsum* (1916) als richtungsweisend. Grund dafür war die Thematisierung der Konzepte von „Präexistenz“ und „Existenz“, welche auf einen persönlichen Richtungswechsel im künstlerischen Schaffen Hofmannsthal's hinwiesen. Hofmannsthal analysierte in seinem Aufsatz seinen eigenen schriftstellerischen Werdegang, um seine neugefundene kulturpolitische Haltung im Jahre 1916 zu justifyieren, wie Jenkins betont.<sup>120</sup> Seine konservative Agenda wurde anhand des Konzepts der Totalität, das in der süddeutschen barocken Tradition wiederzufinden war, begründet. Jenkins weist darauf hin, dass die Vorstellung einer verlorenen Ganzheit der Vergangenheit im Werk Hofmannsthal's in der Einbeziehung von Allegorien zum Vorschein kommt.<sup>121</sup>

Ab 1916 erfolgte eine Kehrtwende in Hofmannsthal's Auffassung. Eine Nähe zum zyklischen Ordnungsgedanken Landsberg's kann hierbei festgestellt werden, denn es findet ein Übergang von einem naiven und lebensfremden Zustand Hofmannsthal's in seinem frühen Schaffen hin zu einer nach gesellschaftlicher Ganzheit strebenden Haltung nach 1916 statt. Somit hängen die Begriffe der Präexistenz und der Existenz mit dem kulturellen Sinneswandel zusammen. Dieser sah die Präexistenz als Stadium, das von Glorie geprägt war, denn es wurde dem Dichter durch Mystik und Magie die wahre Natur des Ganzen offenbart. Innere Weltzusammenhänge wurden hierbei durch einen Zustand der frühen Weisheit hergestellt<sup>122</sup>:

The *Ad me Ipsum* includes the most obvious illustrations from Hofmannsthal's early poetry to illustrate the ‚Zu-sich-selber kommen (zu der höhern Existenz zurückkommen)‘ or ‚Draufkommen aufs Richtige, aufs Eigentliche‘ (A, 216, 221) by way of dream or trance or through consciousness of the superindividual reality (Über-ich), such as, for example, the poems ‚Weltgeheimnis‘ and ‚Ein Traum von grosser Magie‘ with their evocation of the deathless and indivisible inner self and its oneness with the transcendental Absolute.<sup>123</sup>

Hofmannsthal warnte dennoch vor den Gefahren dieses Zustandes und der Trennung des Individuums vom gesellschaftlichen Ganzen durch diese mystische übernatürliche Erkenntnis. Wie Freny Mistry bemerkt, ist das Werk Hofmannsthal's eine Galerie der Gefahren der Präexistenz,

---

<sup>120</sup> Vgl. Jenkins, Chadwick: A view from death: „Ariadne aux Naxos“ as failed tonality. In: Current musicology 77 (2004), S. 73.

<sup>121</sup> Vgl. Ebd. 73 f.

<sup>122</sup> Vgl. Mistry, Freny: On the notion of „Präexistenz“ in Hofmannsthal. In: Neohelicon 5/2 (1977), S. 153-168; S. 162.

<sup>123</sup> Ebd. S. 162 f.

die er anhand seiner egozentrischen Protagonisten illustrierte.<sup>124</sup> Aus der Retrospektive betrachtete Hofmannsthal sein lyrisches Werk um 1900 als eine der Präexistenz zugehörigen Produktion. 1916 würde dieser Zustand des Egozentrismus und des Individuellen in der Kritik stehen.<sup>125</sup> Der Übergang zur Existenz bedeutete die Überwindung des Stadiums der Naivität, um Eingang in die soziale Realität der Gemeinschaft zu finden, ohne dennoch dieses mystische Verhältnis zum Ganzen zu verlieren. Zudem muss betont werden, dass die Erhaltung des Mystischen aus der Präexistenz mit dem Konzept des Sozialen übereinstimmte. Der Mensch sollte in seiner Suche nach dem Eingang in die gemeinschaftliche Sphäre seine individuelle Persönlichkeit entdecken. Es wurde somit keine absolute Überwindung impliziert, sondern eine Transformation.

Der Übergang von einem Zustand zum anderen stimmte mit der Hinwendung Hofmannsthals zum Sozialen überein. Gemeinsamkeiten aus beiden Phasen bestanden dennoch in dem Verlangen Hofmannsthals, das Ganze darzustellen. Die Ansätze einer Ganzheitsfindung beider Phasen waren dennoch gegensätzlich. Der Übergang in die Existenz stellte aber eine Notwendigkeit dar, die Hofmannsthal im Kontext des Ersten Weltkrieges, des Kulturkampfes und der Nachkriegszeit als wesentlich erachtete. Die Erfahrung des Ganzen blieb bestehen, nur führte der Weg bis dahin von der individuellen Sphäre in die gemeinschaftliche, worauf Walter Naumann aufmerksam macht: „Ein religiöses Verlangen, dem Wesentlichen, schließlich dem Welt-Wesen selbst, nahezukommen, drückt sich darin aus.“<sup>126</sup>

Der Übergang in Hofmannsthals Werk von einem naiven und chaotischen Individualismus hin zu einem Zustand der Ordnung durch die Hinwendung zum Sozialen soll in den folgenden Kapiteln aufgezeigt werden, um die Präsenz der konservativen Revolution im Werk Hofmannsthals zu demonstrieren. Hierbei soll der Weg von der Präexistenz von seinem frühen Schaffen bis hin zu seinen Lustspielen der Nachkriegszeit aufgezeigt werden, um die für Hofmannsthal bestehende Notwendigkeit einer konservativen Revolution zu beleuchten. Sein künstlerisches Schaffen soll unter dem Aspekt der Gesellschaftskrise untersucht werden, um den Wandel seines kulturpolitischen Denkens zu beleuchten. Insbesondere der Erste Weltkrieg gab Hofmannsthal den wesentlichen Impuls für eine Revolution, die sich danach richten würde, zerstörte soziale Strukturen anhand der Ordnung einer idealisierten Vergangenheit zu erneuern.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Vgl. Ebd. 163 f.

<sup>125</sup> Vgl. Ebd. 164.

<sup>126</sup> Naumann, Walter: Das Visuelle und das Plastische bei Hofmannsthal (Eine Deutung zu Hofmannsthals *Ad me ipsum*. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 37/3 (1945), S. 159-169; S. 159.

<sup>127</sup> Vgl. Detlhoff (2018), S. 547.

### 3.1 Der Ästhetizismus der Wiener Moderne: Die Präexistenz der Bildungsphilister

Ein zentraler Aspekt der Münchner Rede ist die Kritik an den Bildungsphilistern, wie bereits erwähnt wurde. Die Suche der Bildungsphilister nach „kosmischen Bindungen“<sup>128</sup> und der individualistische Fokus des Dichters wurden infrage gestellt. Hofmannsthal wies eine kritische Haltung gegenüber diesem Zwiespalt auf, da seiner Meinung nach die Bindung der Nation nicht vom individuellen Weltverständnis abhängig war. Der Dichter der Zeit der Moderne war den Bildungsphilistern durchaus zugehörig und das mangelnde Verantwortungsgefühl, Vergangenheit und Gegenwart durch die Hinwendung der Literatur zum Sozialen zu hybridisieren, klingt auch in Hofmannsthals Werk an:

Und wir haben neben ihr [der Literatur], außer ihr, unter ihr, über ihr eine geistige Regsamkeit, die in dem Begriff Literatur nicht einbegriffen sein will, aber alle Ansprüche, das geistige Leben der Nation zu bestimmen, in sich faßt, die sich weder an die Gegenwart als die verantwortliche Geselligkeit der Lebenden, noch an die Geschichte als die verantwortliche Geselligkeit der Nation zu binden, die überhaupt nichts zu verantworten begehrt und doch nach den tiefsten, ja nach kosmischen Bindungen und den schwersten, ja religiösen Verantwortungen für die Gesamtheit begierig, durchaus nur in der einzelnen Persönlichkeit wirksam sein will.<sup>129</sup>

Hinsichtlich der kosmischen Bindungen kann auf *Ad me Ipsum* und auf das Stadium der Präexistenz hingewiesen werden. Die innere Weltordnung wurde vom Dichter erprobt, um die Offenbarung von Bedeutungen und Zusammenhängen der Welt zu bewerkstelligen. Hermann Rudolph verweist darauf, dass die Begriffe „Ich“ und „Welt“ als zusammenhängende Entitäten fungieren und deren Verhältnis zueinander von einer Spiegelung beider Welten geprägt ist. Als Spiegel des Ganzen wird das vom Ich Geschaffene beschrieben, wodurch die Welt aus dem Schaffenspotenzial des Einzelnen heraus entsteht.<sup>130</sup> Die Verbindung zwischen Ich und Welt, umwunden vom Magischen, war eine grundlegende Thematik in Hofmannsthals Lyrik und seinen Kurzgeschichten *Das Märchen der 675. Nacht* (1895) oder *Die Reitergeschichte* (1899), wie Rolf Tarot meint: „Mit der Kennzeichnung der magischen Weltansicht als Rücknahme der Welt, des Objekts, in das Ich, das Subjekt, ist der sprachtheoretische Ort der lyrischen Aussage bestimmt [...]“<sup>131</sup> Das Verständnis der Welt und des Einzelnen wurden durch Magie miteinander verwoben. Dies trug im frühen Werk Hofmannsthals dazu bei, die Zusammenhänge von weltlichen Ordnungen aufzuzeigen: „Magie wird als individuelles Vermögen, Totes zu beleben,

---

<sup>128</sup> Hofmannsthal (1933), S.13.

<sup>129</sup> Hofmannsthal (1933), S. 13 f.

<sup>130</sup> Vgl. Rudolph (1971), S. 27.

<sup>131</sup> Tarot, Rolf: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1970, S. 192.

Formloses zu gestalten, Fernes und Vergangenes in Beziehung zu setzen, zugleich das Handeln als Realisierung vorgegebener Bedeutungen zu erleben.“<sup>132</sup> Durch Magie wurde eine Welt entworfen, die „ich-zentrisch“ gestaltet war.<sup>133</sup> Magie vereinte die Gefahren und die Vorteile der Präexistenz: Das Problem der Daseinsführung wurde zwar dadurch überwunden, dass die ich-zentrische Welt sich von der „Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart“<sup>134</sup> löste, doch gerade diese zeitlose individuelle Weltwahrnehmung kritisierte Hofmannsthal in seiner Münchener Rede.

Die von Hofmannsthal geäußerte kritische Stellungnahme gegenüber den modernen Dichtern gilt als repräsentativ für den selbstreflektierenden Charakter in seinem Frühwerk. Beherrscht wird dieses von der „Auseinandersetzung mit aktuellen künstlerischen Positionen und dem Bemühen um eine Diagnose der – problematisch gewordenen – eigenen Gegenwart“.<sup>135</sup> Es kann ein Zusammenhang zwischen der Krise der Verunsicherung der Literatur zur Zeit der Wiener Moderne und den ästhetischen Reflexionen Hofmannsthals bezüglich der Vereinigung von Kunst und Leben hergestellt werden. Diese literarische Selbstreflexion ist beispielgebend für den Ästhetizismus der *Décadence*:

Das Gefühl des Auseinanderbrechens überkommener Identitäten und Gewißheiten, das gemeinhin mit dem Begriff der ‚Dekadenz‘ bezeichnet wird, hat nicht nur ein Bewußtsein der Krisenhaftigkeit individueller und sozialer Existenz zur Folge, es provoziert auch eine Form der Entfremdung von sozialen und individuellen Lebensäußerungen, die als unbewußt, beinahe naiv, natürlich ungezwungen und authentisch gedacht werden.<sup>136</sup>

Es entstanden Aufsätze und Reden wie *Poesie und Leben* (1896), *Über Gedichte* (1904) oder *Der Dichter und diese Zeit* (1907) und auch in seinen lyrischen Dramen setzte sich Hofmannsthal bereits mit dem modernen Ästhetizismus und der Problematik der Verschmelzung von Kunst und Leben auseinander. In diesem Kontext soll die Hauptthematik von *Der Tod des Titizian* (1902) näher beleuchtet werden.

Hofmannsthal kritisiert in diesem Einakter den die Vergangenheit stilisierenden Ästhetizismus, der den Bezug zur Gegenwart und Zukunft verunmögliche. Dem Ästhetizismus fehlte laut seiner Auffassung die Lebensnähe.<sup>137</sup> In Hofmannsthals lyrischem Drama offenbarte sich diese an

---

<sup>132</sup> Rudolph (1971), S. 27.

<sup>133</sup> Ebd. S. 28.

<sup>134</sup> Ebd. S. 29.

<sup>135</sup> Stamm, Ulrike: Ästhetik. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 26-30; S. 26.

<sup>136</sup> Boltenauer (2003), S. 15.

<sup>137</sup> Vgl. Stamm (2016), S. 29.

der topologischen Ambivalenz zwischen der Stadt und der Villa Tizians, worauf Uwe Japp in seiner Untersuchung des Dramas aufmerksam macht:

Tizians Villa wird so mit ihren verschiedenen Bewohnern und Gästen zum symbolischen Ort einer Durchdringung von Kunst und Leben, während in der auch räumlich distanzierten und herabgestuften Stadt ein von der Kunst unberührtes Leben mehr oder weniger stumpf zu pulsieren scheint.<sup>138</sup>

Des Weiteren muss die Grundambivalenz betrachtet werden, die sich in der Gegenüberstellung vom Genie Tizians und dem Dilettantismus der Schüler manifestiert. Tizian vereinigt Leben und Kunst, denn durch das Schaffen seiner Kunstwerke schafft er auch das Leben. Seine Schüler hingegen sind ein Produkt der Zeit der Moderne. Wie bereits in vorigen Kapiteln ausgeführt, kam es durch die Abkehr von der soziopolitischen Realität der Krisenzeit um 1900 zur Blütezeit der Wiener Moderne und der Auseinandersetzung mit dem Inneren. So musste es zu einer Grundunterscheidung zwischen den Dilettanten und den wahren Künstlern, die Leben und Kunst vereinigen konnten, kommen. Im Gegensatz zum wahren Künstler versuchte der Dilettant, durch die „eigene Psyche“ das Leben zu „enttarnen“. Der wahre Künstler hingegen wollte das Seelenleben vergangener Epochen in den Werken offenbaren.<sup>139</sup>

Die *Décadence*-Kritik prägte somit das lyrische Drama Hofmannsthals, doch wie Japp darlegt, ist dennoch zu hinterfragen, inwiefern die Kritik des Dramas sich gegen den Ästhetizismus als Gesamtströmung richtete. Hofmannsthal scheint anhand der Figur Tizians, der die „absolute Schönheit“<sup>140</sup> besitzt, eine Unterscheidung zwischen dem lebensfernen Ästheten und dem „vitalistischen Lebenspathos“<sup>141</sup> machen zu wollen.<sup>142</sup> Dies wird auch sichtbar an seiner Haltung gegenüber den Gedichten Georges, deren zeitlose Schönheit vom jungen Hofmannsthal bewundert wurde.

Der Ästhetizismus schützte insofern vor dem Problem der Daseinsführung, als der Fokus auf das Schöne wie ein Schutzmantel gegen die krisengeprägte soziopolitische Realität wirkte. Es herrschte um die Jahrhundertwende „eine Rückbesinnung auf die Kunst als eines Reservoirs der Schönheit, mit der man Dämme zu bauen versuchte gegen die Denaturierung der Realität. Vielfach diente die Kunst dabei nur als große Dekorations- und Illusionsmaschine, mit der man

---

<sup>138</sup> Japp, Uwe: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: De Gruyter 2004, S. 184.

<sup>139</sup> Vgl. Streim, Gregor: Das „Leben“ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996. (Epistemata – Würzburger Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 171), S. 97.

<sup>140</sup> Ebd. S. 187.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Stamm (2016), S. 29.

eine Wirklichkeit kostümierte [...]“.<sup>143</sup> Die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt durch ein „rein subjektiv-sinnliches Erleben“<sup>144</sup> war somit ausschlaggebend für die Herausbildung des Ästhetizismus.<sup>145</sup>

*Der Tor und der Tod* von 1893 thematisierte zusätzlich den kritischen Gedanken Hofmannsthals gegenüber dem modernen Ästhetizismus, denn für ihn war die Bezeichnung des Ästheten verbunden mit der Vorstellung einer Lebensferne und bedeutete eine Abwendung vom sozialen Leben. Das wirkliche Leben verlor in der Gegenüberstellung vom Sozialen und der Auseinandersetzung mit der Kunst seinen ursprünglichen Stellenwert.<sup>146</sup> Geschildert wurde das Versagen des Ästheten im ersten Monolog Claudios durch den Fensterblick auf die im Glanze liegenden Berge. Der Prozess der Ästhetisierung schafft darin einen neuen Sinn, indem die Lichtkonturen der Berge als „Gewand“ stilisiert sind, dennoch führt dieser Prozess zur Hauptproblematik des Ästheten. Georg Streim macht deutlich, dass das Problem nicht allein in der Ästhetisierung des Lebens liege, sondern in der Lebensferne:

In der Vergegenwärtigung der Historie und der Stilisierung des aktuell Wahrgenommenen nach den tradierten Präfigurationen erahnt er nur ein fremdes ‚Leben‘, das die vergangenen Kulturepochen und Kunstwerke hervorbrachte. [...] Nicht in der ästhetischen Wahrnehmung, sondern darin, daß er diese nur auf die historische und nicht auf die individuelle Vergangenheit richtet.<sup>147</sup>

Hier wiederum manifestiert sich die Problematik, die auch den Kern der Kritik an die deutschen Bildungsphilister in der Münchner Rede bildet: das ästhetische Erleben sei nicht zu einem Ganzen aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fähig, was die Problematik der Daseinsführung vorantreibe.

Zentral für Hofmannsthals Werk ist somit die Reflexivität poetischer Bemühungen seiner Zeit und die Auseinandersetzung mit der Unterscheidung von Leben und Kunst. Neben seiner Bewunderung für den absoluten Besitz der Schönheit durch die Ästheten vertrat Hofmannsthal zudem eine kritische Haltung. Die Lebensferne der Ästheten und der Fokus auf die Ästhetisierung der Vergangenheit sind Aspekte dieser Kritik und bilden somit ein wichtiges Fundament für die Gegenüberstellung von Bildungsphilister und Suchendem in der Münchner Rede. Der Begriff des Bildungsphilisters ist geprägt von der Auseinandersetzung mit dem Subjekt und der

---

<sup>143</sup> Durzak, Manfred: Ästhetizismus um die Wende zum 20. Jahrhundert. Gabriele D’Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. In: Vietta, Silvio; Kemper, Dirk; Spedicato, Eugenio (Hrsg.): Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. (Deutsch-italienische Studien 17), S. 145.

<sup>144</sup> Kolb (2010), S. 13.

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Vgl. Streim (1996), S. 162 f.

<sup>147</sup> Ebd. S. 167.

individuellen Weltanschauung durch das Ich. Diese Anschauung wurde in *Ad me ipsum* als naive Präexistenz bezeichnet, denn trotz der Offenbarung von inneren Verbindungen der Welt, entfernte sich der Dichter vom sozialen Weg. Die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durch die gemeinsame Sprache und einen gemeinsamen geistigen Raum wird mit dem Ästhetizismus der Wiener Moderne und dem Bestreben des jungen Hofmannsthals, sich mit dem Ich auseinanderzusetzen, in Kontrast gesetzt.

### **3.2 Ein Brief (1902): Sprach- und Identitätskrise in der Moderne**

Veröffentlicht am 18. Oktober 1902 in der Berliner Tageszeitung *Der Tag* unter dem Titel *Ein Brief* repräsentierte das fiktive Schreiben eine Kehrtwende in Hofmannsthals künstlerischem Schaffen. Ein epochal-allgemeingültiges Empfinden eines sich verbreitenden Gefühls des Bruchs zwischen Sprache und deren Weltbezug wird darin deutlich.<sup>148</sup> Geprägt von der Sprach- und Identitätskrise der Wiener Moderne thematisierte der Brief auch den Bruch Hofmannsthals mit seinem lyrisch-dramatischen Werk. Das Verhältnis des Subjekts zu seiner Welt als Ambivalenz zwischen sprachlichem Ausdruck und begrifflichem Denken wurde im Chandos-Brief hinterfragt und wirkte auf das lyrische Schaffen des Dichters. Die Auseinandersetzung mit dem Lyrischen nahm Hofmannsthal erst ab 1912 durch seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss im Kontext der Oper *Ariadne auf Naxos* (1912/1916) wieder auf. Die Oper sollte ein Brückenwerk sein, das wieder die Lyrik in Hofmannsthals Werk in den Vordergrund rücken sollte.

In der Figur des Lord Chandos kommt eine bereits thematisierte Kritik aus der Münchner Rede zum Vorschein: eine Totalität der Sprache zu gewährleisten, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint. Bei der Figur des Lord Chandos handelt es sich um ein Subjekt, das gerade diesem Kritikpunkt entgegenwirkt, wie Tarot argumentiert:

Chandos ist ein historisches Aussagesubjekt. Das bedeutet, daß seine Aussagen in den Raum seiner Quasigegegenwart eingespannt sind. Alle Aussagen stehen nicht nur in einem subjektiven, sondern auch in einem zeitgeschichtlichen Horizont.<sup>149</sup>

Das Problem der Daseinsführung und des Ästhetizismus werden hier somit aufgegriffen und erreichen durch den endgültigen Verfall der Sprache ihren Paroxysmus : „Die Sprache, der sich

---

<sup>148</sup> Vgl. Helmstetter, Rudolf: Entwendet Hofmannsthals Chandos-Brief, die Rezeptionsgeschichte und die Sprachkrise. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77/3 (2003), S. 446-480; S. 449.

<sup>149</sup> Tarot (1970), S. 363.

Chandos bisher in instrumentalistischer Weise bediente, entzieht sich ihm als Folge seiner inneren Wandlung.<sup>150</sup> Bei diesem Untergang handelte es sich um eine Sprache der Begriffe, welche nicht in das Innere des Menschen eindringen könne. Die gewollte Erkenntnis aus dem Schreibprozess des Briefes kann somit nicht kommuniziert und die wahre Intention wahrheitsgemäß thematisiert werden. Der Bedeutungsverlust der Sprache beeinflusst die gesamte Weltwahrnehmung<sup>151</sup>: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts ließ sich mit einem Begriff umspannen.“<sup>152</sup>

Die resultierende Sprachkrise war zusätzlich ein Symptom des Scheiterns der Wissenschaft, die durch die Figur des Lord Chandos als Schüler von Francis Bacon versinnbildlicht wurde. Hofmannsthal nutzte das Sinnbild des Fernrohrs, um seine Position zu verdeutlichen und auf die Detailisierung der Betrachtung von Phänomenen hinzuweisen. Die Entdeckung der Bewegung der Gestirne durch Kopernikus galt dafür als ausschlaggebend: „Damit wurde nicht nur die solarzentrische Ordnung unseres Planetensystems erkennbar, sondern das Fernrohr sorgte zugleich für eine quantitative Ausweitung der Gegenstände astronomischer Forschung.“<sup>153</sup> Lord Chandos scheitert daran, dass diese einzelnen Wissensbestände nicht zu einem Universalwissen zusammengeführt werden. Dieser Zustand führt zu einer individuellen Ohnmacht, denn das Ganze kann durch den Begriff nicht greifbar gemacht werden:

Der Versuch die ‚zersplitterte Welt‘ in einer Enzyklopädie zusammenzufügen, das ‚ganze Dasein als großer Einheit‘ begrifflich zu machen, muß am kritischen Verfahren, daß das wissenschaftliche Denken strukturiert, scheitern. Der kritischen Frage, was genau besehen mit dem Jeweiligen auf sich habe, liegt ein progressives Moment der Destruktion zu Grunde.<sup>154</sup>

Im Chandos-Brief entstand bei Hofmannsthal die Vorstellung des Ganzen und der Einheit, zwei Konzepte, die sich in dem Bestreben nach einer nationalen Bindung in der Münchner Rede spiegeln. Rudolf Helmstetter geht diesbezüglich auf den Verlust der Einheit im Chandos-Brief ein und macht auf den Prozess des Verlusts aufmerksam, denn die Sprachkrise bestehe aus Dezentrierung und Diskontinuität der Einheit. Ein Idealzustand der Präexistenz wird hierbei nicht implizit gemeint, denn der Verlust der Einheit stellt kein Aufwachen aus einer Illusion dar: „Chandos’ Krise ist ein innerer Widerstand gegen die Kultur, ihr ‚Scheinhaftes‘, ihre Kon-

---

<sup>150</sup> Bomers, Jost: Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals. Stuttgart: M und P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991, S. 55.

<sup>151</sup> Vgl. Ebd. S. 156.

<sup>152</sup> Hofmannsthal zitiert in: Bomers (1991), S. 56.

<sup>153</sup> Bomers (1996), S. 57.

<sup>154</sup> Ebd. S. 59.

ventionen und Nicht-Substantialität. In dieser ‚Krise‘ kehrt wieder, was er mißachtet und verworfen hat, und es kehrt wieder in Formen, in denen er das Verworfene nicht wiedererkennt.“<sup>155</sup> Die Krise des Lord Chandos demonstriert den Zerfall von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, die beide mit dem Verlust einer Einheit zwischen Sprache und Ausdruck in Verbindung stehen. Sprachzerfallenheit ist hierbei zentraler als Sprachskepsis.<sup>156</sup>

Die mit diesem Zerfall verbundene Suche nach einer idealistischen Sprache, die sich wieder dem Ganzen widmet, führt für Hofmannsthal nicht zu den Nationalsprachen. Dieser Prozess der Suche zeigt dennoch erste Züge der konservativen Revolution und ein Verlangen danach, eine gesellschaftliche Bindung durch eine ideale Sprache zu erreichen. Die Sprachkrise stand in Verbindung mit den gesellschaftlichen Krisen der Zeit der Moderne und der Unmöglichkeit, das Innere durch Sprache auszudrücken. Diese führte zu einer sozialen Problematik, denn der Weg zu einer gesellschaftlichen Ganzheit sollte über die Interaktion sozialer Akteur\*innen erreicht werden, wodurch die Suche nach einer idealen Sprache als Notwendigkeit der Sprachkrise galt. Diese obliegt den Suchenden der konservativen Revolution.

### **3.3 Kriegspublizistik und die *Österreichische Idee*: Die Hinwendung zum Sozialen**

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges galt als Paroxysmus der zu der Zeit der Moderne schwelenden Krisen und führte daher zur Kriegsbegeisterung vonseiten zahlreicher Intellektueller. Das Sehnen nach Einheit beflügelte das Vorhaben der Schriftsteller, sich durch ihr künstlerisches Schaffen an einer Kulturmission, die ihnen einen gesellschaftlichen Nutzen verleihen würde, zu beteiligen. Die Hinwendung des Künstlers zum Sozialen und zur lebensweltlichen Realität würde hierdurch wiederhergestellt werden.<sup>157</sup> Severin Perrig spricht in diesem Kontext von einer gesellschaftlichen Katarsis, die durch den Ersten Weltkrieg erreicht wurde. Intellektuelle strebten danach, an diesem Versuch der Bildung einer Einheit durch ihre Kriegspublizistik zu partizipieren.<sup>158</sup> Die eigene Existenz sollte von den Leiden der modernen Gesellschaft befreit und die erneute Inthronisierung des Geistes und der Kultur gewährleistet werden.

---

<sup>155</sup> Helmstetter (2003), S. 460.

<sup>156</sup> Vgl. Ebd. 464.

<sup>157</sup> Vgl. Meiser, Katharina: *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 211.

<sup>158</sup> Vgl. Perrig, Severin: *Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1994. (Analysen und Dokumente – Beiträge zur Neueren Deutschen Literatur), S. 38.

Dies entsprach der Geisteshaltung Hofmannsthals, der nach pessimistischen Gefühlen vor 1914 den gesellschaftlichen Enthusiasmus bei Kriegsbeginn teilte. Seine Begeisterung stand im Kontrast zu seinem sonstigen Benehmen, wie Perrig bemerkt. Hofmannsthal unternahm einen Versuch, vom Felddienst befreit zu werden. Nachdem ein Bekannter, Konrad Prinz, diesen zu einem Bürodienst in „der Pressegruppe des neu gegründeten Kriegsfürsorgeamts des Kriegsministeriums“ verholfen hatte, schrieb Hofmannsthal Frontbriefe, um zu verbergen, dass er nicht mehr als 48 Stunden an der Kriegsfrente verbracht hatte.<sup>159</sup> Hofmannsthal war an der Kriegspublizistik der Propagandaeinrichtung des Kriegspressequartiers involviert.<sup>160</sup> Hofmannsthals Kriegspublizistik zeigt, wie sein persönliches Krisenempfinden mit der Kriegseuphorie korrelierte:

Die Kriegseuphorie korreliert in dem Sinn bei Hofmannsthal wie bei Thomas Mann mit Lebenskrisen, läßt private innerliche Konflikte auf einer politischen und öffentlichen Ebene sichtbar werden. Mit begeistertem publizistischem Engagement wird die Privatkrise ins Staatspolitische übertragen und ‚gelöst‘, während gegen Kriegsende, im Moment wo ein solcher Transfer nicht mehr richtig funktioniert, die äußere Krise zum Anlass für private Rückbesinnung und Selbstfindung wird.<sup>161</sup>

Dies lässt sich anhand von Hofmannsthals Kriegsschriften, in denen er gesellschaftliche Einheitsbildung als primäres Ziel thematisierte und das Spannungsfeld zwischen „modernisierter Gesellschaftsstruktur und Modernisierungskritik“ erkannte, aufzeigen. Hofmannsthal befand sich bereits zu Anfang des Weltkrieges auf der Suche nach einem Gesellschaftsmodell, das eine nationale Einheit verwirklichen würde. Bereits etablierte Ordnungsstrukturen wie die Monarchie standen dabei im Zentrum seiner Überlegungen. In seinem *Appell an die oberen Stände* aus dem Jahr 1914 wurde die Größe der Monarchie und ihr Stellenwert für die österreichische Identität thematisiert. Hofmannsthal initiierte einen Aufruf an die oberen Stände, die Leistung der an der Front kämpfenden Soldaten im Alltag zu reproduzieren, um den Stillstand des Staates zu vermeiden. Krieg sollte somit das gesellschaftliche Leben beeinflussen, indem die Not eine Einheit zwischen den einzelnen Individuen des Staates schaffen würde.<sup>162</sup> Auch in *Krieg und Kultur* (1915) begab sich Hofmannsthal auf die Suche nach einem gesellschaftlichen Ordnungsmodell und thematisierte die Rolle Europas. Romana Jakovcic verweist darauf, dass Europa eine „seelische“ und „geistige“ Einheit der Völker hervorbringen sollte, um den nationalistischen Bestrebungen der Regierenden entgegenzuwirken.<sup>163</sup> In seiner Warschauer Rede aus dem Jahr 1916 *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* fungiert Österreich und der Vielvölkerstaat

---

<sup>159</sup> Ebd. S. 39.

<sup>160</sup> Vgl. Jakovcic, Romana: Die österreichische Idee: Österreichkonstruktion am Beispiel von Hugo von Hofmannsthals Kriegspublizistik. Masterarbeit. Univ. Wien 2017, S. 42.

<sup>161</sup> Perrig (1994), S. 41.

<sup>162</sup> Vgl. Jakovcic (2017), S. 47.

<sup>163</sup> Vgl. Ebd. S. 50.

als Musterbeispiel einer idealen Europäischen Idee, die geprägt war von diversen Ethnien und Religionen. Hier kann ein Wandel von Hofmannsthals Wertschätzung der Rolle der Monarchie festgestellt werden, denn es wird das Versagen Franz Josephs I., der eine solche Einheit durch die monarchische Ordnung hätte garantieren sollen, aufgezeigt.<sup>164</sup> Österreichs Vielvölkerstaat sollte als Beispiel einer europäischen Ordnung dienen. Die kulturpolitische Aufgabe, die Hofmannsthal Österreich auferlegte, war Teil der Europäischen Idee. Schneider weist darauf hin, dass Österreich als Mediator zwischen dem „slawischen Osten“ und dem „germanisch-lateinischen Westen“ auftreten sollte. Österreich sollte ein „Europa im Kleinen“ darstellen, das intergenerationelles Gedankengut kulturell vereinen würde.<sup>165</sup>

Ein kulturelles Projekt zur Herausbildung einer gesellschaftlich-nationalen Einheit wurde von Hofmannsthal in der *Österreichischen Idee* hervorgehoben. Dem Weltkrieg als Auslöser einer gesellschaftlichen Desintegration würde die österreichische Kulturmission entgegenwirken. Für Hofmannsthal bedeutete der Große Krieg, dass die Krise der Gesellschaft einen Punkt erreicht hatte, von dem eine geistige Umkehr ausgehen könnte. In der Idee des kulturellen Schaffensprozesses als einheitsbildende Ordnung liegt ein zentraler Aspekt des Sozialen, der auch für die konservative Revolution von Bedeutung ist. Die Rolle des Dichters und Propagators der nationalen Einheit wird in der Münchner Rede thematisiert. Das Grundparadoxon dieser kulturellen Erneuerung Österreichs und Europas lag in der Rolle des Dichters als Individuum, der sich für die Bildung einer kulturellen Gemeinschaft einsetzte.<sup>166</sup> Das Soziale entpuppte sich hierbei als treibende Kraft des kulturellen Prozesses Hofmannsthals. Es sollte eine gesellschaftliche Einheit schaffen, die eine Entfaltung der persönlichen Identität gewährleisten würde:

Der ‚Weg zum Sozialen‘ beschreibt mithin einen Prozeß, in dem die Teilhabe an gesellschaftlichen Beziehungen und die Erlangung personaler Identität nicht als kompatible Gegensätze funktionieren, sondern einander bedingen. Der Zustand des Sozialen imaginiert die Gleichzeitigkeit und Gleichgewichtigkeit von sozialer Beziehung und Selbst-Besitz, im weiteren Sinn von Existenz in der Gesellschaft und Individualität als persönlicher Identität.<sup>167</sup>

Das Konzept des Sozialen war repräsentativ für die perplexen Haltung Hofmannsthals gegenüber der Ersten Republik. Die Intellektuellen der Nachkriegszeit mussten sich zwischen Restauration oder Revolution positionieren. Hofmannsthal hegte ein ambivalentes Verhältnis zu dieser Grundfrage. Das Soziale sollte in diesem Kontext ein überpolitisches Konzept sein. Es war

---

<sup>164</sup> Ebd. S. 54.

<sup>165</sup> Vgl. Schneider (2016), S. 125.

<sup>166</sup> Vgl. Pawlowsky, Peter: Die Idee Österreichs bei Hugo von Hofmannsthal. Dissertation. Univ. Wien 1960, S. 13.

<sup>167</sup> Rudolph (1971), S. 156.

repräsentativ für die abwartende Haltung Hofmannsthals nach dem Verfall der Donaumonarchie und dem Ende des Ersten Weltkrieges, worauf Perrig hinweist: „Generell lässt sich in jener Phase allerdings auch ein experimentelles Interesse bemerken, was etwa die Adaptation von Ideen der Weltkriegspublizistik für den neuen österreichischen Kleinstaat betrifft.“<sup>168</sup>

Die Entstehung der Fundamente für die konservative Revolution Hofmannsthals erstreckte sich vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis hin zum Ende der Donaumonarchie. Die Folgen des Weltkrieges sollten einen Einfluss auf das Ordnungskonzept des Dichters haben. Hofmannsthal hatte eine Ahnung von dem, was Europa nach dem Ende des Krieges erwarten würde und durch seine Kriegspublizistik sah er die Notwendigkeit einer nationalen Einheit, die dem aufstrebenden Individualismus entgegentreten würde. Der Prozess des kulturellen und gesellschaftlichen Wiederaufbaus sollte dennoch keiner Restauration gleichen, nachdem der Erste Weltkrieg die Mängel bestehender Ordnungssysteme aufgezeigt hatte. Hofmannsthal erachtete dennoch die Zeit der Habsburger Monarchie als ein Musterbeispiel für eine positive gesellschaftliche Ordnung, die dem Chaos der Nachkriegszeit entgegenwirken würde. Es wird somit eine Ambivalenz ausgedrückt, die bereits im Terminus der konservativen Revolution enthalten ist. Das primäre Ziel der kulturpolitischen Überlegungen Hofmannsthals liegt in der nationalen Einheit. Zwischen Restauration und Revolution entschied sich der Dichter zugunsten der Transformation alter Ordnungsmuster, wodurch Revolution und Restauration miteinander verwoben wurden.

### **3.4 Die Salzburger Festspiele und die kulturelle Bindung der Nation**

Bereits 1913 wurde von Friedrich Gehmacher und Heinrich Damisch das Konzept für ein Festspiel initiiert, das sich an den Bayreuther Festspielen orientierte und anfänglich als Mozart-Festtage der Stiftung Mozarteum Salzburg präsentiert wurde. Vonseiten der Stiftung kam es zu keiner Unterstützung. Parallel zu diesem Bestreben erarbeiteten gegen Ende des Ersten Weltkrieges prominente Künstlerfiguren eigene Konzepte für ein Festspiel. Max Reinhardt präsentierte 1917 seine *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn*, in der er sich für die Errichtung eines Festspielhauses im Schlosspark Hellbrunn einsetzte, doch blieb er erfolglos. Als zielführend ergab sich die Involvierung Hofmannsthals in die organisatorische Planung des Festspiels, denn dieser hegte ein Vertrauensverhältnis zum Dichterkollegen Leopold

---

<sup>168</sup> Perrig (1994), S. 75.

von Adrian, seinerzeit Generalintendant des Wiener Hoftheaters. Überzeugt sollte der Generalintendant von einer Memoire Hofmannsthals und Reinhardts vom 5. September 1918 werden. Das Unterfangen fand die Zustimmung Kaiser Karls, konnte aber im Kontext der politischen Unruhen zu der Zeit nicht realisiert werden. Nachdem die Festspielhaus-Gemeinde aufgrund fehlender staatlicher Unterstützung berufen wurde, um das Konzept zu verwirklichen, konnte Hofmannsthal 1919 in die offiziellen Planungen der Festspiele involviert werden. Zentral für die Salzburger Festspiele war die publizistische Arbeit, die von ihm geleistet wurde, um das kulturpolitische Projekt zu beleuchten und dafür zu werben. Im April 1919 wurde der Aufsatz *Deutsche Festspiele zu Salzburg* publiziert und im selben Jahr noch der *Aufruf zum Salzburger Festspielplan*.<sup>169</sup>

Judith Beniston macht darauf aufmerksam, dass gerade die kulturpolitische Interpretation der Planung der Salzburger Festspiele für die Verwirklichung des Projekts zentral war, da ein solches Unterfangen auf diverse politische und kulturelle Meinungen treffen würde. Neben den Wünschen der Investoren, die den Tourismus in Salzburg beflügeln wollten, den Befürchtungen der Einheimischen, die durch das Festspiel die Tradition der Stadt bedroht sahen und den Vorbehalten der österreichischen und deutschen Patrioten, die einen nationalgeprägten Stoff aufgeführt sehen wollten, reiten sich auch die konservativen Katholiken in die Riege der Kritiker ein, sodass die Salzburger Festspiele derartig ausgelegt werden mussten, dass sie ein breites Spektrum an Idealen abdeckten.<sup>170</sup>

Die Salzburger Festspiele verfolgten das Ziel einer nationalen „Selbstdefinition“, nachdem der Zusammenbruch der Habsburger Monarchie einen Ordnungsverlust signalisiert hatte und neben der politischen Wandlung der Ersten Republik die geographischen Grenzen der alten Donaumonarchie neu gezogen wurden. Die Salzburger Festspiele repräsentierten ein Sinnbild der Erhaltung traditioneller Ordnungen durch ihre symbolische Darstellung einer katholisch geprägten Nationalidentität. Steinberg verweist auf diesen artifiziellen Charakter einer Nationalidentität, die von den Salzburger Festspielen ausging: „Die Festspiele feiern nicht einfach die Tradition, sondern sie suchen die Anknüpfung an eine zurechtgemachte, wenn nicht gar erfundene Vergangenheit, um die kulturellen und politischen Wunschvorstellungen zukunftsorientierter Konservativer zu befördern.“<sup>171</sup> Es wurde eine katholisch-deutsche Kultur in den Vordergrund

---

<sup>169</sup> Wolf, Norbert Christian: Salzburger Festspiele. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 76-78; S.76 f.

<sup>170</sup> Vgl. Beniston, Judith: *Welttheater: Hofmannsthal, Richard von Kralik and the revival of catholic Drama in Austria 1890-1934*. Leeds: W. S. Maney and Son LTD 1998. (Modern Humanities Research Association – Texts and Dissertations 46), S. 207.

<sup>171</sup> Steinberg (2000), S. 47.

gestellt, die eine deutsche Hochkultur bewahren und repräsentieren sollte.<sup>172</sup> Die geographische Lage und die symbolische Repräsentativität des deutschen Katholizismus machten Salzburg zu einem geeigneten Aufführungsort, was zudem der barocken Architektur und der Assoziation zu Wolfgang Amadeus Mozart zu verdanken war. Zusätzlich fungierte Salzburg als „wichtige Pforte zwischen Deutschland und Italien“ und wurde in Verbindung gebracht mit einer „symbolischen Südlichkeit“. Für Nietzsche war der Süden ein Synonym von Jugend und Erneuerung und der „Geist des Südens“ hegte für ihn italienische, deutsche und internationale „Wesenszüge“.<sup>173</sup>

Konservatismus spielte auch für den von Hofmannsthal vorgelegten Stoff der Festspiele eine tragende Rolle, denn das Bewahren eines solchen kulturellen Erbes fand seinen Ursprung in der „Erfahrung des Sinnverlusts, der Auflösung des einst Feststehenden“.<sup>174</sup> Gelöst wurde diese Problematik durch die Allegorie des Welttheaters:

Wiederholt weisen Hofmannsthals Äußerungen im Blick auf den Stoff des Festspiels auf jene Dimension der Welttheater-Metaphorik, die eine Orientierungsleistung zu bringen vermag. Nicht auf die chaotisch-fragmentierte Wirklichkeit konzentriert sich sein Blick; vielmehr greift er [...] im Bemühen um eine Gesamtschau auf das Ganze aus. Seine Tätigkeit erlebt Hofmannsthal als tiefe Auseinandersetzung mit der individuellen und gesellschaftlichen Situation.<sup>175</sup>

Für Benington wird die Hinwendung Hofmannsthals zu einem barocken Stoff an der Gegenüberstellung zwischen dem dilettantischen Modernismus und der völkischen aristokratischen Barocktradition ersichtlich.<sup>176</sup> Das barocke Weltbild war verbunden mit Ordnungsstrukturen der Monarchie und der Religion, die für Hofmannsthal als ausschlaggebend für die soziale Frage, die sich nach der gesellschaftlichen Desintegration der Nachkriegszeit stellte, erwiesen. Wie in späteren Kapiteln noch aufgezeigt werden soll, so fungierte Religion als transzendentes Wertesystem, das die soziale Ordnung der barocken Ständegesellschaft durch soziale Rollen festlegte. Das Individuelle wurde somit auf das Gesamtgesellschaftliche projiziert.

*Der Jedermann* (1911) und *Das Salzburger große Welttheater* (1922) vereinten die bereits angesprochenen barocken und religiös geprägten Komponenten, die das kulturpolitische Denken und das künstlerische Schaffen Hofmannsthals in der Nachkriegszeit geprägt hatten. *Das Salz-*

---

<sup>172</sup> Vgl. Ebd. S. 48.

<sup>173</sup> Ebd. S. 49.

<sup>174</sup> Pieper, Irene: *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler.* Berlin: Duncker und Humblot 2000. (Schriften zur Literaturwissenschaft 13), S. 109.

<sup>175</sup> Ebd. S. 110.

<sup>176</sup> Vgl. Beniston (1998), S. 164.

*burger große Welttheater* setzte sich mit der Problematik auseinander, mit der die Intellektuellen nach dem Ersten Weltkrieg konfrontiert wurden: die Positionierung zwischen Konservatismus und Revolution.

Das *Salzburger große Welttheater* hegte ein ambivalentes Verhältnis zu dieser Positionierung. Während das Seelenheil der Figur des Bettlers den Einfluss einer göttlichen Ordnung thematisierte, so wurde in dem Schauspiel kein Lösungsvorschlag für den chaotischen Weltzustand angeboten. Dies wird an der Figur des Reichen und an seinem Ausschluss von „jeglicher Heilungsperspektive“ versinnbildlicht. Der Verzicht des Bettlers auf eine Revolution und das Konzept der „Vernichtung als Voraussetzung der Erlösung“ weisen darauf hin, dass das individuelle Schicksal sich der göttlichen Ordnung fügen müsse. Eine Alternative auf Erden für das menschliche Wesen, das trotz des Einfluss Gottes von einer Willensfreiheit geprägt ist, bot Hofmannsthal nicht an.<sup>177</sup> Er legte sich eine konservative Haltung zurecht, die dennoch von Religionskritik geprägt war und somit den ambivalenten Charakter des Schauspiels ausmachte. Diese Feststellung thematisiert Irene Pieper in ihren Ausführungen zum Schauspiel:

Auf Wahrung des Jetztzustands zielt das Festspiel. Dieser wird freilich weiterhin als problematisch empfunden. Eine Utopie bleibt Wunschbild jenseits des Möglichen. [...] Individuelle Schicksale werden typisiert und müssen hinter der Option für das Ganze zurücktreten. In dem Plädoyer, von gewaltsamen Änderungen Abstand zu nehmen, liegt die tatsächliche konservative Tendenz.<sup>178</sup>

Im *Jedermann* wurde im Gegensatz ein religiöses System der Transzendentalmoral etabliert, das dem Verfall der modernen Gesellschaft und den von Inflation geprägten Nachkriegsjahren entgegenwirken sollte. Hofmannsthal griff Konzepte Georg Simmels auf, indem auf die gegenseitige Abhängigkeit von Individuen in einer Geldwirtschaft hingewiesen wird. Diese bedeutet für die Reichen eine Objektivierung von Beziehungen und ein konsequenzloses Handeln, indem eine Machtstellung durch Geld gesichert wurde. „Moralische Implikationen“ und „Rücksichten“ wurden dadurch obsolet.<sup>179</sup> Als Lösung für dieses gesellschaftliche Problem tritt ein religiös fundiertes Wertesystem in Kraft:

Auch die ostentative Orientierung an der Katholisch-voraufklärerischen Spielart des Christentums erhält in diesem Zusammenhang einen bisher noch kaum wahrgenommenen Sinn, war es doch das religiöse Feld des Mittelalters, in dem die Werte der Uneigennützigkeit und Interessenslosigkeit erstmals konsequent und systematisch als Grundlage einer handlungsleitenden Ethik formuliert wurden.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Vgl. Pieper (2000), S. 119 f.

<sup>178</sup> Ebd. S. 120.

<sup>179</sup> Vgl. Wolf, Norbert Christian: Eine Triumphpforte österreichische Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg/Wien: Jung und Jung Verlag 2014, S. 147.

<sup>180</sup> Ebd. S. 158.

Im Kontext der konservativen Revolution legte die Periode der Nachkriegszeit und die kulturpolitische Ideologie um die Salzburger Festspiele den Grundstein für Hofmannsthals Konzept der nationalen Bindung durch die Erneuerung des geistigen Raumes. Die Salzburger Festspiele spiegelten eine solche nationale Initiative, indem eine konservative Ideologie unter dem Deckmantel eines kulturellen Projekts zur Bildung einer nationalen Einheit und der Findung neuer Ordnungsstrukturen präsentiert wurde. Die Verweigerung einer revolutionären Haltung brachte einen gewissen Konservatismus mit sich. Hofmannsthal erlebte die Periode der Nachkriegszeit als eine ambivalente Zeit. Er versuchte in diesen Jahren konkrete Lösungsvorschläge zu eruiieren, um dem gesellschaftlichen wie politischen Chaos künstlerisch entgegenzuwirken.

### **3.5 Die Lustspiele der Nachkriegszeit: Der Umgang mit der gemeinschaftlichen Desintegration**

Das Verlangen nach einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, die von einem kulturellen Projekt angeführt wurde, fand ihren Ursprung in der sozialen Desintegration des Ersten Weltkrieges und den prekären Nachkriegsjahren, die unter anderem von der problematischen Wirtschaftslage und dem Untergang der Donaumonarchie geprägt waren. Der Vielvölkerstaat als Symbol eines gemeinsamen Identifikationssymbols stand einer neuen politischen und gesellschaftlichen Form gegenüber, die veränderte geographische Grenzen und Zugehörigkeiten der Donaumonarchie aufwies: die Erste Republik. Wie bereits am Beispiel der Teilnahme Hofmannsthals an den Salzburger Festspielen festgestellt wurde, herrschte unter den Intellektuellen ein Konsens darüber, dass die Kunst nach dem Weltkrieg eine soziale Aufgabe wahrnehmen müsse, um für eine nationale Einheit zu sorgen. William Yates stellt eine Übereinstimmung mit der Münchner Rede fest:

In the war he (Hofmannsthal) had come to see the whole world order as disintegrating; he became even more convinced that the Catholic Austria to which he belonged had a cultural mission as a repository of traditional values that were under threat throughout Europa, first from the Bolshevik revolution in Russia and, after the war, from the disintegration of the multi-national Habsburg Empire.<sup>181</sup>

Der neue geistige Raum verpflichtete die deutschen Dichter dazu, den Weg des Sozialen zu gehen und anhand ihres literarischen Schaffens die individuelle Sensibilität mit der lebensweltlichen Realität der Nachkriegszeit in Verbindung zu setzen. Hofmannsthal wählte in diesem kulturellen Kontext den Weg der Gesellschaftskomödie und verfasste den *Schwierigen* (1921)

---

<sup>181</sup> Yates, W.E.: Hofmannsthal's Comedies. In: Kovach, Thomas: A companion to the works of Hugo von Hofmannsthal. Rochester: Camden House 2002. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 145.

und den *Unbestechlichen* (1923). Der Verfasser nutzte in diesen Lustspielen den Effekt der ironischen Objektivität, die für die Komödie prägend war, um gravierende Themen anzusprechen und somit seine gesellschaftliche Rolle wahrzunehmen. Diese bestimmte das eigentliche Dasein des Dichters im Kontext der Bedrohung gesellschaftlicher Wertesysteme.<sup>182</sup>

Die gesellschaftliche Desintegration des Weltkrieges bildete somit die Grundlage für beide Lustspiele. Aufgrund des Themas der vorliegenden Arbeit soll hier der Fokus auf *Der Schwierige* gesetzt werden. Das Lustspiel ist geprägt vom ausschlaggebenden Aspekt des Sozialen. Hofmannsthal inszeniert darin ein Netzwerk an Beziehungen, deren Störung ihren Ursprung im sprachlichen Versagen findet. Sprache ist somit einerseits das Instrument der Komödie, andererseits bildet sie zugleich eine Hauptthematik des Lustspiels.<sup>183</sup> Sturges nennt hierbei „Individualsprache“ und „gesellige Sprache“ und stellt diese als Ursprung gesellschaftlicher Störungen dar:

Individual language is spoken to produce a certain effect, is therefore manipulative and in the end anti-social, serving to divide rather than unite people. [...] This intentional, asocial language is portrayed in the play as dominating in modern society. [...] The lack of a social language is the root cause of the misunderstandings and misinterpretations which plague the play's characters [...].<sup>184</sup>

Die Figurenkonstellationen wurden davon beeinflusst und der Gebrauch der Sprache schuf die Bedingungen für die jeweiligen Beziehungen im Lustspiel. Die Beziehung zwischen Karl und Helene gehörte zu den Bindungen, die dazu bestimmt waren, gültig und von Dauer zu sein, während beispielsweise Antoinette und Hechingen oder Neuhoff und Antoinette die Bedingungen für die notwendige soziale Kompatibilität nicht erfüllten: „Jede dieser Verbindungen ist mit einem Mangel behaftet, der eine dauerhafte Beziehung ausschließt.“<sup>185</sup> Wolfram Mauser erwähnt hierbei die Figur der Antoinette, denn ihre Beziehungen mögen vom Genuss geprägt sein, doch außer dem Zufall kann keine „darüber hinaus reichende Dimension“ festgestellt werden: „Zufall und Notwendigkeit sind die beiden Pole, um die alle Überlegungen zum Thema kreisen und die konträren Positionen am deutlichsten vergegenwärtigen. Die Widerstände gegen die Heirat zu überwinden, heißt alles Zufällige beseitigen und dem Notwendigen Raum geben.“<sup>186</sup> Vonseiten Hofmannsthals wurde somit eine gesellschaftliche Desintegration thematisiert, indem ein Konglomerat an individuellen Willen durch Interaktion geschildert wurde.

---

<sup>182</sup> Vgl. Ebd.

<sup>183</sup> Sturges (1993), S. 107.

<sup>184</sup> Ebd. S. 108.

<sup>185</sup> Mauser, Wolfram: Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozioologische Interpretation. München: Wilhelm Fink Verlag 1977, S. 138.

<sup>186</sup> Ebd. S.138 f.

Der komische Aspekt der Kommunikationsproblematik des Lustspiels, die auf Missverständnisse basiert, schafft zwar eine kritische Distanz zur lebensweltlichen Realität der Nachkriegszeit, doch die Kritik der modernen Gesellschaft bleibt dennoch vorhanden. Diese äußerte sich im Umgang Hofmannsthals mit dem Versuch der Überwindung der gesellschaftlichen Desintegration. Die Bedrohung des Gemeinschaftlichen wurde gegen Ende des Stückes nicht aufgelöst. Um den Missverständnissen und den ungültigen Bindungen zu entgehen, isolierte sich der Misanthrop. Sogar in der neu gefundenen gültigen Beziehung zu Helene konnte genau dieser Weg in die Isolation nicht vermieden werden, wie Jakob betont: „Neither the absence of society nor the transcendence of its self-generated difficulties can genuinely address its fundamental character. In fact, misanthropy and perfect (or mythic) union of matching purposes are shown to coincide in the play; they both entail forms of isolation.“<sup>187</sup>

Das Thema der Interaktion zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft wurde im *Schwierigen* anhand der Figur Hans Karls um die Dimension des modernen Künstlers ergänzt. Soziale Bindungen fallen der Künstlerfigur schwer, denn ihr fehlt die sprachliche Möglichkeit, das auszudrücken, was sie tatsächlich empfindet: „But in Hans Karl’s case the problem is specifically linked to his sensitivity to language. However simply he believes that he sees things, he cannot translate this clarity of understanding in correspondingly clear expression.“<sup>188</sup> Yates bemerkt zudem, dass Hans Karl mit dem Schicksal des Künstlers konfrontiert wird, indem seine Worte vom Gegenüberstehenden individuell interpretiert werden, wodurch die eigentliche Bedeutung des Gesagten an Wert verliert. Eine soziale Störung wird hierbei inszeniert und die Rolle des Dichters darin verwoben. Während sein Inneres von Klarheit geprägt war, stellt sich der Ausdruck als Störelement der Kommunikation heraus.

*Der Schwierige* zeigte bereits 1921 erkennbare Züge der konservativen Revolution, da die Stellung des Dichters im sozialen Gefüge thematisiert und Sprache als ein ordnungsstörendes System dargestellt wird. Hofmannsthal inszeniert in dem Stück eine Krisenzeit, deren Überwindung er anstrebt, doch im Gegensatz zum *Unbestechlichen* blieb der Weg zum Sozialen und zur gemeinschaftlichen Bindung hier noch unklar. Der Aspekt der Kritik der modernen Gesellschaft überwog die Wiederherstellung einer Ordnung sozialer Beziehungen. Im *Unbestechlichen* führt der Weg des Künstlers nicht in die Isolation, sondern in die lebensweltliche Realität, indem er seinen gesellschaftlichen Pflichten nachgeht und sich dem Sozialen fügt. Individuelle Persönlichkeitsfindung ist dennoch genauso gegeben wie im *Schwierigen*. Zudem überwiegt im

---

<sup>187</sup> Norberg, Jakob: The Discreet Community. Hugo von Hofmannsthal’s *Der Schwierige*. In: *Arcadia* 46/1 (2011), S. 121-135; S. 124.

<sup>188</sup> Yates (2002), S. 146.

*Unbestechlichen* die Suche nach einer gesellschaftlichen Ordnung die Kritik des modernen Menschen, wodurch ein Unterschied zwischen den beiden Lustspielen festgestellt werden kann. Im Kontext der konservativen Revolution kann behauptet werden, dass der *Unbestechliche* eine größere Tendenz zur Einheitsbildung besitzt als *Der Schwierige*, wobei der Künstler in letztgenanntem Stück als unverstanden dargestellt wird, während im *Unbestechlichen* Jaromir sich der gesellschaftlichen Ordnung fügen muss. Die soziale Aufgabe des Dichters steht somit im Fokus dieses Stückes.

Im folgenden Kapitel soll nun die Frage nach der Verwirklichung der konservativen Revolution im Lustspiel *Der Unbestechliche* thematisiert werden. Drei zentrale Aspekte der Einheitsbildung und der Wiederherstellung von Ordnung sollen darin geschildert werden, wodurch das Revolutionäre, das Religiöse als Konservatismus und das Soziale als Kategorien der konservativen Revolution im folgenden Kapitel genutzt werden sollen.

### **3.6 Fazit der konservativen Revolution**

Die konservative Revolution, so wie sie Hofmannsthal in seiner Münchner Rede darlegt, ist ein kulturelles und sprachpolitisches Projekt, das die Bildung einer nationalen Einheit verfolgt. Dichter und ihre Sprache sind die treibenden Kräfte hinter der Entstehung eines geistigen Raumes, der das Gefühl der Gemeinschaft der Nation festigen soll, worauf Milan Horňáček verweist:

Angesichts der ‚deutschen Zefahrenheit‘, die er [Hofmannsthal, F.J.] in seiner Zeit zu beobachten glaubt und deren Wurzeln er bereits im 16. Jahrhundert verortet, wird ihm die deutsche Sprache einen festen Punkt, von dem aus sich die Nation erneuern lässt, denn ihr ‚Wert‘ und ihre ‚Ehre‘ liegen gerade darin, dass sie Werte bewahren und Menschen (auch über Generationen) zu einem Ganzen verbinden kann.<sup>189</sup>

Die Notwendigkeit der Bildung einer nationalen Einheit geht mit einer gesellschaftlichen Krise einher, die für Hofmannsthal im Ersten Weltkrieg ihren Paroxysmus erreicht. Die konservative Revolution soll der gesellschaftlichen Desintegration und dem damit verbundenen Individualismus entgegenwirken. Als Verantwortliche für die fehlende nationale Einheit des deutschen geistigen Raumes identifiziert Hofmannsthal die „Bildungsphilister“, deren Versagen in der Abkehr von der lebensweltlichen Realität ihrer Gemeinschaft liegt. Die „Suchenden“, das entsprechende Pendant zu den Bildungsphilistern, sollen eine konservative Revolution voranfüh-

---

<sup>189</sup> Hornacek (2014), S. 21.

ren. Was die lebensweltliche Realität der Gesellschaft trifft, sollen diese in ihrer Literatur spiegeln. Der Blick des Dichters soll sich nicht mehr allein auf das Innere richten. Der „privilegierte Bezug“ der Suchenden zu Sprache soll produktiv genutzt werden, um eine nationale Einheit zu bilden. Sprache verbindet Tradition und Gegenwart miteinander, weswegen sie als Bindeglied eines deutschen geistigen Raumes fungieren soll. Für Hofmannsthal lässt sich die „Polarisierung des Geistes“ durch gesellschaftliche Krisen nur durch den Geist überwinden, weswegen die Notwendigkeit eines solchen Raumes in den Vordergrund gerückt wird: „Alle Zweiteilungen, in die der Geist das Leben polarisiert hatte, sind im Geiste zu überwinden und in geistige Einheit überzuführen [...]“<sup>190</sup>

Bei der konservativen Revolution handelt es sich um eine reaktionäre Haltung gegenüber den Krisen der Jahrhundertwende, mit denen Hofmannsthal konfrontiert wurde. Es wird nicht nur ein kulturelles Projekt dargelegt, sondern auch ein gesellschaftliches. Eine nationale Einheit soll durch einen geistigen Raum geschaffen werden und gewahrt bleiben. Dieses Verständnis von einer reaktionären Haltung gegenüber einer gesellschaftlichen Krise durch das Verlangen nach einer gemeinschaftlichen Einheit soll in der folgenden Untersuchung anhand von Hofmannsthals *Unbestechlichen* aufgezeigt werden.

---

<sup>190</sup> Hofmannsthal (1933), S. 26.

#### 4. Die Wiederherstellung von Ordnung in *Der Unbestechliche* (1923)

Die Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung durch eine Verschiebung des gesellschaftlichen Wertesystems zugunsten einer modernen Auffassung der Emanzipation des Individuums und der dadurch resultierenden gesellschaftlichen Desintegration werden in *Der Unbestechliche* diagnostiziert. Die reaktionäre Vorlage für die Bildung einer gemeinschaftlichen Ganzheit, die einem monarchisch-aristokratischen und religiös-legitimierten Gesellschaftssystem zugrunde liegt, wird thematisiert. Die Auseinandersetzung mit der Thematik der gesellschaftlichen Desintegration und der individuellen Orientierungslosigkeit ist der Entstehungszeit des Lustspiels geschuldet, die auf 1918 zurückgeht. Der Zusammenbruch der Donaumonarchie und der Umbruch der Nachkriegsjahre führten zu einer Orientierungskrise in der Gesellschaft, wie Albrecht Decke-Cornill feststellt: „Politisch und historisch unvorbereitet sah sie sich plötzlich der obrigkeitsstaatlichen Autorität und ihrer haltgebenden Symbole beraubt. Die destabilisierte Gesellschaft befand sich politisch und ökonomisch in einer Art Fieberzustand.“<sup>191</sup> Das Krisengefühl Hofmannsthals, der im Kriegsministerium den inneren Verfall der Donaumonarchie miterlebt hatte, wurde geprägt von dem Zusammenbrechen der altösterreichischen und aristokratischen Gemeinschaft. Dieser Traditionsbruch führte jedoch zu einem zentralen Kulturprojekt, einer schöpferischen Restauration, die einen Rückzug ins Innere und einen ausgeprägten Subjektivismus negieren sollte. Im Gegensatz dazu wurde eine Öffnung für die Welt des Sozialen, ein aktives Weiterleben nach der Krise, befürwortet.<sup>192</sup>

Die zeitliche Eingrenzung des Lustspiels *Der Unbestechliche*, dessen Handlung auf 1912 datiert ist, verrät in Verbindung mit dem Wissen um die Entstehungszeit eine gesellschaftliche Ordnung, die kurz vor dem Kollaps des Krieges steht. Die dadurch resultierende gesellschaftliche Desintegration wird im Lustspiel unter dem Aspekt der Bedrohung der zwischenmenschlichen Interaktion thematisiert. Der Autor stellt nicht die monarchisch-aristokratische Ständeordnung infrage, sondern voneinander abweichende Wertesysteme zwischen einer alten und einer neuen aufstrebenden Generation werden miteinander konfrontiert. Das Abweichen der Norm durch das individuelle Handeln sorgt für eine Expansion der gesamtgesellschaftlichen Konflikte, welche die Ständestruktur des Adelshauses der Baronin bedrohen. Eine mögliche Hinterfragung der Ständebeziehungen, wie die zwischen Herrn und Diener, findet dennoch nicht statt und wird bereits durch die Stellung Theodors im Hause dargestellt: „Theodor’s very situation in the house is ironic. He does not feel nor does he act like a member of the serving

---

<sup>191</sup> Decke-Cornill, Albrecht: Der Typus des konservativen Revolutionärs in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Unbestechliche*. In: *The Otani Gakuho* 83/1 (2004), S. 21-48; S. 21.

<sup>192</sup> Vgl. Ebd. S. 22.

class. Since he is not even under contract, he is technically not a servant at all.”<sup>193</sup> Theodor repräsentiert in seiner Dienerrolle das alte Österreich, eine goldene Zeit, die es wiederzubeleben gilt, um die Regeneration der traditionellen Gesellschaft zu bewirken. Theodor spielt somit eine zentrale Rolle im Gefüge der gesellschaftlichen Repräsentation in Hofmannsthals *Der Unbestechliche*.

Im Hause der Baronin herrscht Unordnung unter den Bediensteten: Theodor streikt und drückt sein Verlangen danach aus, seine Tätigkeit als Diener des Hauses niederzulegen. Der junge Baron Jaromir befindet sich auf dem Weg zum Ehebruch. Hofmannsthal schildert eine Krisensituation des Machtgefüges einer antiquierten Feudalgesellschaft, die sich nun mit den Problematiken der Nachkriegszeit auseinandersetzen muss: „In ihm geht es nämlich im Kern um die genuin politische Thematik von Ordnung und Chaos, Hierarchie und Autoritätsverfall, deren Dringlichkeit in der Krisensituation der Nachkriegszeit offensichtlich war.“<sup>194</sup> Dieses von Krisen geplagte Gesellschaftsmodell spiegelt die gesamtgesellschaftliche Lage der Nachkriegszeit.

In der folgenden Untersuchung sollen Krisenelemente des Lustspiels hervorgehoben werden, um eine Dichotomie zwischen dem Zustand der Ordnung und der Unordnung aufzuzeigen. Hierdurch sollen zwei Positionierungen zwischen einer alten und einer neuen Generation geschildert werden. Die Rolle des Dieners Theodor als Wahrer einer religiös-legitimierten und monarchisch-orientierten alten Ordnung soll aufgezeigt werden. Es soll die Frage gestellt werden, inwiefern Theodor eine Rolle für die Wiederherstellung der Ordnung und der gesellschaftlichen Ganzheit spielt. Zudem sollen die Folgen der Auflehnung Theodors im Spiegel seiner angestrebten gesellschaftlichen Ordnung untersucht werden.

#### **4.1 Die gesellschaftliche Ordnung am Landgut der Baronin**

Das gesellschaftliche Gefüge am Landgut der Baronin mag bereits am Anfang des Stückes von einer aus dem familiären Umfeld stammenden Unruhe geprägt sein, doch impliziert diese Störung der strukturellen Ordnung im Hause die Präexistenz eines Idealzustands. Die Gegenüberstellung von Ordnung und Unordnung im Lustspiel lässt vermuten, dass ein gesellschaftlicher Idealzustand auf die Zeit der Präsenz des alten Obersts zurückzuführen ist. Seit den Jugendjahren Jaromirs scheint dieser harmonische Zustand dauerhaft gestört worden zu sein. 17 Jahre lang hat sich das Herr-Diener-Verhältnis zwischen den beiden verschärft und Theodor beichtet

---

<sup>193</sup> Sturges (1993), S. 23.

<sup>194</sup> Decke-Cornill (2004), S. 27.

der Baronin, das von Jaromir geführte Leben sei „eine fortgesetzte Beleidigung“<sup>195</sup> seiner Person gewesen. Die Beziehung zu seinem Vorgänger, dem alten Oberst, sei hingegen von Vertrauen und Treue geprägt gewesen. Sturges verweist darauf, dass sich der Diener der alten österreichischen Ordnung und dem alten Oberst gegenüber zur Treue verpflichtet fühlt.<sup>196</sup> Der alte Herr des Hauses sei in seinen Armen gestorben und habe mit Tränen Theodor beschworen, die Fürsorge Jaromirs zu übernehmen. Hier wird für eine Kontinuität des Vertrauens gesorgt, nachdem Theodor seine Jugendjahre für den Oberst aufgegeben hatte und sich nun dazu verpflichtet, erneut Lebensjahre dem Nachfolger zu opfern. Hofmannsthal ästhetisiert diesen Moment und dramatisiert, indem der Oberst in den Armen Theodors sein Ende findet und in Tränen die erwähnten Forderungen formuliert. Das Vertrauensverhältnis zwischen dem Diener und dem Herrn wird glorifiziert. Sein Ende markiert den Beginn der Krise der Gesellschaftsordnung am Landgut.

Diese Welt der alten Ordnung wird zwar nicht weiter im Stück spezifiziert, doch erscheint dieses Vertrauensverhältnis als ein Motiv der Präexistenz bei Hofmannsthal, wie dies auch Claudio Magris im Kontext der metaphysischen Begrifflichkeiten des Dichters bemerkt:

Für Hofmannsthal verläuft der Lebensweg des Menschen von der Erinnerung an ein vorgeburtliches Reich, an eine hyperuranische Welt von Archetypen, zur Verwirklichung des eigentlichen Lebens, des bestimmten und harmonischen, plastischen und sittlichen Lebens.<sup>197</sup>

Diese Lebensvorstellung entspricht hier der Zeit vor den Unsittlichkeiten der Jugendjahre Jaromirs und kann als Plädoyer für einen idealisierten Vorzustand im Hause der Baronin gelten. Die Figur des alten Obersts repräsentiert als Stellvertreter des alten Österreichs und der monarchisch-aristokratischen Ständeordnung der Donaumonarchie diese goldene Zeit. Die Mythisierung einer solchen Präexistenz der Ordnung im Stück erinnert an die Ausführungen Magris zur Rolle des Habsburger-Mythos in Hofmannsthals Werk:

Der Mythos der Präexistenz stammt aus einem Wissen um die habsburgische Tradition; das goldene Zeitalter der Donaukultur lastete als prächtiges, königliches Erbe auf dem nackten Leben der damaligen Zeit und erweckte die Empfindung, als ob das Beste des Lebens, Würde und Wert, in einer früheren Zeit, in der Vergangenheit wurzelte, und als ob das Wirken des Geistes vor allem ein Werk der Erhaltung und Rettung sein müsse.<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> Hofmannsthal, Hugo: Sämtliche Werke XIII. Dramen 11. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1986, S. 51.

<sup>196</sup> Vgl. Sturges (1993), S. 123.

<sup>197</sup> Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Otto Müller Verlag 1966, S. 221.

<sup>198</sup> Magris (1966), S. 222.

Magris' Beobachtungen bezüglich des Werteverlusts in *Der Unbestechliche* und die Gegenüberstellung der Ordnung der Donaumonarchie mit der religiösen Legitimität, die Hofmannsthal als Lustspiel thematisiert, bringen die Frage auf, welches gesellschaftliche Modell und welche legitimierte Macht Theodor wiederherstellt. Jeong Nam und Sturges behandeln den religiösen Aspekt des Aufstands Theodors und die Ambivalenz seiner Dienerrolle. Nam verweist auf die religiöse Dimension der Rolle Theodors und sein Ziel, eine göttliche Ordnung wiederherzustellen:

Spielt Theodor in der religiösen Dimension des Dramas die Rolle Gottes, so ist seine Übernahme der ‚Aufsicht über das Ganze‘ als die Restauration Gottes in der Menschenwelt anzusehen. Mit der Übernahme unternimmt Theodor nun die Wiedergutmachung der Beleidigung, d.h. er strebt die Wiederherstellung der missachteten göttlichen Ordnung an.<sup>199</sup>

Sturges bezeichnet im Gegensatz zu Nam Theodors Motivation als einen persönlichen Racheakt: „The Archangel‘ is therefore avenging himself. He does not aim to restore the old order for its own sake, but to make good his personal sacrifice.“<sup>200</sup> Hier muss dennoch bereits hinterfragt werden, welche Ordnungsstruktur mit der „alten“ Ordnung gemeint ist und welche Unordnung durch den Bruch mit dieser idealisierten Präexistenz entsteht.

Die gesellschaftliche Ordnungsstruktur im Hause der Baronin ist geprägt von der Kontinuität der aristokratisch-monarchischen Ständeordnung und vom Paternalismus des *Ancien Régime*. Der moralische Verfall des Individuums entpuppt sich hierbei als Hauptproblematik des gemeinschaftlichen Gefüges. Da die moralische Ordnung mit der Präexistenz einer anzustrebenden Ordnung in Verbindung steht, soll im folgenden Kapitel auf die Gesellschaftsstrukturen und deren Legitimität im Hause der Baronin hingewiesen werden. Dadurch soll präzisiert werden, wie die Figuren des Stückes in diesem Gefüge interagieren und inwiefern Ordnung wiederhergestellt oder konterkariert wird.

#### **4.1.1 Höfische Kultur und Paternalismus**

Zur Wiederherstellung der Ordnung gehört die Annahme, eine präexistierende und stabilisierende Form der gesellschaftlichen Organisation sei durch den Bruch der in dieser Gemeinschaft lebenden Individuen obsolet geworden. Für ein besseres Verständnis muss vorerst die Affinität Hofmannsthal zur Vergangenheit der Donaumonarchie erwähnt werden, denn wenn dieser von

---

<sup>199</sup> Nam, Jeong Ae: *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*. München: Herbert Utz Verlag 2010. (Sprach- und Literaturwissenschaften 36), S. 74.

<sup>200</sup> Sturges (1993), S. 126.

einer alten Ordnung spricht, ist fraglich, ob hiermit eine Ständeordnung gemeint ist, die noch zur alteuropäischen Gesellschaftskultur gehört. Rudolph vertritt hierbei in Anlehnung an Von Martin die Sicht, Hofmannsthals Idealordnung sei nicht von einer monarchisch-aristokratischen Ordnung zu unterscheiden:

Sie [Hofmannsthals Affinität für den Barock, F.J.] gilt einer Gesellschaft, deren charakteristisches Merkmal die Überführung der ständischen Ordnung durch absolutistisch-etatistische Reformen in eine staatsbürgerliche, gleichwohl monarchisch-aristokratische ist; ihm entspricht das Zurücktreten der ständisch gebundenen Kultur zugunsten einer höfischen, zugleich aristokratischen und emanzipierten Kultur.<sup>201</sup>

Der Einfluss des Neo-Barocks auf diese Idealisierung einer scheinbar besseren Vergangenheit und einer von Gott legitimierten monarchischen Machtstruktur prägt das Konzept der ganzheitlichen Ordnung. Im *Unbestechlichen* steht die goldene Vergangenheit in Verbindung mit der Monarchie. Diese idealisierte Vergangenheit soll zugunsten einer barocken Ideologie rekonstruiert werden.<sup>202</sup> Diese Korrelation mit dem Barock ist ein Grund, warum Hofmannsthal sein Stück im höfischen Milieu ansiedelt und sich auf die Gesellschaftskomödien Molières bezieht. Mit Blick auf die Figurenkonstellation im *Unbestechlichen* muss auf den Einfluss der französischen Theatertradition hingewiesen werden. Sturges erwähnt hierbei den Brief Hofmannsthals an Marie Luise Borchardt vom 21. März 1923. Darin offenbarte der Dichter die Nähe seiner Dienerfigur Theodor zum Figaro Beaumarchais. Beide sind starke Dienerfiguren, die in Kontrast zu ihren schwachen Herren stehen. Auch der revolutionäre Aspekt des Ausbruchs aus der sozialen Inferiorität ist ein gemeinsamer Nenner zwischen den beiden Figuren. Während Figaro eigene Interessen vertritt und Suzanne für sich gewinnen möchte, handelt Theodor scheinbar selbstlos mit dem Versuch, die göttliche Ordnung wiederherzustellen.<sup>203</sup> Theodor bricht nicht aus seiner sozialen Position heraus, um sich von der Ständeordnung loszulösen oder um Kritik an der sozialen Schichtung auszuüben, sondern er handelt im Sinne des Erhalts dieser Ständeordnung.

Norbert Altenhofer stellt zusätzlich zu den Ausführungen Sturges eine Verbindung zu Molières *Tartuffe* her, indem er auf eine Grundambivalenz zwischen den Dienern bei Molière und Hofmannsthal hinweist. Die Dienerfiguren teilen sich gewisse Attribute. Beispielsweise entziehen sich beide dem Spiel, indem sie nicht im Geschehen auf der Bühne involviert sind, aber in den Dialogen der anderen Protagonist\*innen vorkommen. *Tartuffe* und Theodor unterscheiden sich

---

<sup>201</sup> Von Martin zitiert in: Rudolph (1971), S. 173.

<sup>202</sup> Vgl. Steinberg (2000), S. 16.

<sup>203</sup> Vgl. Sturges (1993), S. 125.

aber durch ihre ethisch negative Position voneinander. Hofmannsthal vermeidet dabei eine direkte Kritik am sozialen Gebilde, denn der satirische Unterton der Figur verliert ihre Bedeutung durch die eher positive Grundhaltung Theodors.<sup>204</sup> Molière nutzt die soziale Ordnung des *Ancien Régime*, um „gezielt, direkt, dialektisch argumentierend“ vorgehen zu können, während bei Hofmannsthal Kritik „fast nie ausformuliert“ wird und lediglich „Reaktion und Reflex“ bleibt.<sup>205</sup> Wenn Jaromir im ersten Akt den Rücktritt Theodors begrüßt und sich ihm gegenüber kritisch äußert, entsteht durch das Wissen um die Jugendjahre Jaromirs eine ambivalente Perspektive.<sup>206</sup> Die Legitimität der Aussagen Jaromirs ist durch seinen Status als moralisch fragwürdige Instanz hinterfragbar. Seine Charakterisierung Theodors weist auf die Komplexität der sozialen Beziehungen hin.

Die Nähe zu Molières Theaterstücken und der französischen Literatur tritt zudem in *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927) in Erscheinung. Darin wird die Bewunderung Hofmannsthals für die Sozialkritik Molières ausgedrückt. Im Kontext seiner Bemerkungen zur „Literatur der Franzosen“ weist er auf die geistige Nähe zwischen Schrifttum und Gesellschaft hin: „Nichts ist im politischen Leben der Nation Wirklichkeit, das nicht in ihrer Literatur als Geist vorhanden wäre, nichts enthält diese lebensvolle, traumlose Literatur, das sich nicht im Leben der Nation verwirklichte.“<sup>207</sup> Sylvie Arlaud betont hierbei die Beziehung Hofmannsthals zu Molière, der nicht nur eine bloße Referenz, sondern das Herzstück seiner politischen und ästhetischen Überlegungen bildet.<sup>208</sup> Die Stücke Molières und ihre Intrigen dienten Hofmannsthal als Repertoire für die eigenen Bühnenwerke. Die Problematiken der Nachkriegszeit bildeten das zentrale Geschehen des Stückes. Hofmannsthal bediente sich Molière, doch kontextualisierte er die Gesellschaftskritik dessen, um seinen Lustspielen eine österreichische Identität zu verleihen.<sup>209</sup>

Die Beziehung Hofmannsthals zu Molière und seine Rezeption von dessen Dramenästhetik offenbart einen wesentlichen Zug des *Unbestechlichen*: erst musste er sich von der Vorlage Molières trennen, um eine eigene Komödientheorie zu erstellen. Der Bruch präzediert die Restauration. Die monarchisch-aristokratisch gestaltete Gesellschaftsordnung im Hause der Baronin stellt ein bedrohtes Ideal dar, dessen Erhaltung Theodor angestrebt. Um den Umgang mit dem

---

<sup>204</sup> Vgl. Altenhofer, Norbert: Hofmannsthals Lustspiel „Der Unbestechliche“. Bad Homburg v.d.H, Berlin, Zürich: Max Gehlen Verlag 1967. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 2), S. 169.

<sup>205</sup> Ebd.

<sup>206</sup> Vgl. Hofmannsthal (1986), S. 13.

<sup>207</sup> Hofmannsthal (1933), S. 11 f.

<sup>208</sup> Vgl. Arlaud (2005), S. 57.

<sup>209</sup> Ebd. S. 60.

Sozialen in Hofmannsthals Lustspiel zu schildern, soll die paternalistische Ordnung skizziert werden.

Der Paternalismus fand seinen Ursprung im Mittelalter im Interessenausgleich zwischen Feudalherrn und Vasall. Der Schwächere konnte durch seine Unterordnung Schutz und Beistand vom Mächtigen erwarten. Wie bereits in den einleitenden Worten dieses Kapitels erwähnt, bildete der patriarchalisch organisierte *ménage* einen eigenen Mikrokosmos. Die Macht wurde von einem Familienoberhaupt ausgeübt. Bedienstete waren in diesem Fall Teil dieses Haushalts, wodurch die Beziehung zwischen dem Oberhaupt und den Dienenden unter dem Zeichen der Abhängigkeit stand. Die Autorität des Herrschenden im Haushalt war uneingeschränkt. Diese paternalistische Macht ging auch mit gewissen Verpflichtungen vonseiten des Hausherrn aus.<sup>210</sup> Er sollte „leibliches Wohl“ und „Seelenheil“ garantieren. Die christliche Komponente des Paternalismus führte zu manch vorteilhaften Grundvoraussetzungen für die Dienerschaft:

*Subsistance* und *récompense* sind Grundvoraussetzungen für Fügsamkeit und Zufriedenheit der Dienerschaft und umfassen im Einzelnen eine Kost [...], die Unterbringung [...] und Kleidung [...], sowie einen jährlich zu zahlenden Lohn, wenn es sich um *serviteurs à gages* handelt, etwa in Form eines testamentarischen Nachlasses, einer Leibrente oder durch die Finanzierung einer Handwerkslehre.<sup>211</sup>

Diese materiellen Vorteile, die vom Familienoberhaupt gesichert wurden, blieben dennoch den moralisch-sittlichen Pflichten untergeordnet. Die Aufgaben und der Tagesablauf der Bediensteten waren klar vorgezeichnet und hatten den Zweck, unsittlichen Zeitvertreib, der mit Ausschweifungen verbunden waren, zu unterbinden. Den Diener\*innen wurde durch solche Regelungen der Zugang zum Erwerb gewisser Tätigkeiten eröffnet. So mussten sie sich im Schönschreiben, Handwerk und in der Lektüre von Erbauungsliteratur üben.

Der Herr nahm eine Vorbildfunktion ein, wodurch die vom Familienoberhaupt ausgeübte Macht nicht als diktatorisch bezeichnet werden könnte, denn „er [der Herr, F.J.] hatte sich selbst mustergültig zu verhalten und durch sein tugendhaftes Vorbild einen beständigen positiven Einfluß auf seine Diener auszuüben“.<sup>212</sup> Die Bildung der Harmonie eines Haushalts basierte somit auch auf der „Kunst der Herren, ihren Dienern wenigstens die Illusion einer allgemein menschlichen Gleichheit jenseits aller Standesbarrieren zu vermitteln“.<sup>213</sup> Nur somit konnte die Dienerschaft auf freiwilliger Basis ihren sozialen Status akzeptieren.

---

<sup>210</sup> Vgl. Klenke, Dorothea: Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. Und 18. Jahrhunderts. Eine ideologiekritische Studie. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1992. (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache 4), S. 137.

<sup>211</sup> Ebd. S. 22.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Ebd. S. 95.

Der christliche Paternalismus stand für strenge Verhaltensmaßregeln und jegliche Ausschweifungen der Dienerschaft. Müßiggang wurde durch *correction* diszipliniert, bei der die „körperliche Züchtigung“ eine Methode der Disziplinierung darstellte.<sup>214</sup> Der Paternalismus war geprägt von Gewalt, die durch die Macht der sozialen Angehörigkeit legitimiert wurde: „Die Vorstellung einer höheren Gewalt, die eine Person besitzt oder verkörpert, wird sekundär zum Kriterium für die Rechtfertigung oder Legitimation der Anwendung von Gewalt, des gewaltsamen Tuns.“<sup>215</sup> Diese höhere Gewalt, die vom Herrn ausgeübt wurde, gründete auf einer rechtlichen Grundlage, da Bedienstete den Status eines Adoptivkindes besaßen. Klenke verweist darauf, dass Diener\*innen somit keine eigenständigen Bürger\*innen waren.<sup>216</sup>

In Hofmannsthal's Stück kommt der Paternalismus in den Konversationen im ersten Akt zum Vorschein. Die Führungsposition der Baronin im Haushalt ist trotz eines sichtbaren Machtverlustes in Form von repräsentativen Gepflogenheiten noch erhalten. Die Baronin betont die Missgunst, unter der ihre Generation leidet, denn „alte Frauen sind fremden Menschen langweilig, ihren Angehörigen lästig und ihren Enkeln ein Schrecken“.<sup>217</sup> Sie erkennt Theodor als letzten Anker der „Umsicht und Verlässlichkeit“ in einer „odiosen Welt“ an.<sup>218</sup> Entscheidungen, die der jüngere Jaromir trifft, wie die eine Kutsche zur Abholung von Melanie und Marie loszuschicken, obwohl die Baronin die Reparatur des Dachs priorisiert, illustrieren diesen Machtverlust, der in späteren Kapiteln weiter ausgeführt werden soll. Dennoch kann nicht von einer Machtübernahme der jungen Generation gesprochen werden. Jegliche Divergenzen mit der Baronin resultieren in indirekte Kritiken, die aus Respekt vor der hierarchischen Ordnung verdeckt geäußert werden. So muss sich Jaromir vor der Baronin für seine Entscheidung, den Kutscher zum Bahnhof zu schicken, rechtfertigen, denn die Entscheidungsmacht obliegt der Baronin. Zudem muss die Intrige Jaromirs verdeckt stattfinden, um das Misstrauen des Oberhauptes des Hauses nicht zu erwecken: „Die Melanie kommt ohne Jungfer? So eine bizarre Frau! Ich hätte nicht gedacht, daß sie ohne Jungfer eine Nacht in einer Jagdhütte verbringen würde. Aber so ist sie, unberechenbar [...]“<sup>219</sup> Neben der Figur Jaromirs verzichtet auch Theodor bei seinem Unterfangen, die Ordnung im Hause wiederherzustellen, nicht auf die Erlaubnis der Baronin, deren

---

<sup>214</sup> Ebd. S. 23.

<sup>215</sup> Nehring, Wolfgang: Visionen von Macht und Ohnmacht, Gewalt und Autorität beim Späten Hofmannsthal. In: *Studia Austriaca* 7(1996), S. 137-149; S. 138.

<sup>216</sup> Vgl. Klenke (1992), S. 24.

<sup>217</sup> Hofmannsthal (1986), S.12.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Ebd. S. 14.

Einwilligung als Bedingung für das Handeln Theodors gilt: „Ich bitte, jetzt keine Beschwörungen mehr anzuwenden, sondern lediglich ein einziges Wort später auszusprechen, damit jedermann in diesem Hause weiß, woran er sich zu halten hat.“<sup>220</sup>

Neben der gerade geschilderten Rolle der Baronin als Oberhaupt des gesellschaftlichen Mikrokosmos am Landgut verrät das Verhältnis Theodors zur Familie der Baronin weitere grundlegende Züge des Paternalismus. Theodor stellt im Dialog mit der Baronin seine familiären Verhältnisse und seine Herkunft als „vaterloser Waise“ der Sterbeszene des alten Obersts gegenüber. Die fehlende Vaterfigur nimmt im Dienerstand die Figur des alten Obersts ein.<sup>221</sup> Keum Sun Chong weist in diesem Kontext auf die Sonderstellung Theodors im Hause der Baronin hin, denn die Beschreibung der Sterbensszene des Obersts zeigt die tiefe Verbundenheit zwischen dem Oberhaupt des Hauses und dem Diener: „Seine Stellung im Haus der Baronin ist für ihn daher nicht ein gewöhnlicher Arbeitsplatz. Er fühlt sich eher als Teil der Familie. Insofern hat er sein Amt als Diener tadellos geführt.“<sup>222</sup> Diese Beziehung entspricht dem paternalistischen Gedanken, von dem die hierarchische Ordnung im Hause der Baronin geprägt ist. Die Vorbildfunktion des Herrn für das Personal des Hauses schafft eine Grundlage für die Verschärfung der Unordnung durch Jaromir, indem die jüngere Generation diese Vorbildfunktion nicht mehr ausübt.

Die Machtstellung des alten Obersts und der Baronin im Hause wird zudem am Prinzip der Belohnung und der Bestrafung erkennbar. Theodor darf sich nach fünfundzwanzig-jährigem Dienste jederzeit zurückziehen: „Es sollten damit die Jahre, welche ich noch in dienender Stellung zu bleiben mich erschließen würde, herausgestrichen werden als Ehrenjahre.“<sup>223</sup>

Die Ständeordnung und das paternalistische Grundgefüge festigen die hierarchischen Machtstrukturen durch eine gegenseitige Verpflichtung zur Treue, Respekt und der moralischen Einheit der Gemeinschaft. Die göttliche Transzendenz legitimiert die Funktion der moralischen Instanz einer paternalistischen und höfischen Gesellschaftsstruktur, in dem sie das Zusammenleben reguliert und moralische Verfehlungen gegenüber der göttlichen Ordnung klar abgrenzt. Rollen und Pflichten in diesem Beziehungsgefüge sind abhängig vom Handeln des Einzelnen. Das Verfehlen der Pflichten eines Individuums gegenüber der Gemeinschaft bedroht die Harmonie. Somit ist die Darstellung einer höheren moralischen Instanz in Form einer religiösen

---

<sup>220</sup> Ebd. S. 32.

<sup>221</sup> Ebd. S. 24.

<sup>222</sup> Chong, Keum Sun: Wege der Selbstfindung in der Ehe. Hofmannsthals „Christinas Heimreise“, „Der Schwierige“ und „Der Unbestechliche“. Paderborn: Snayder Verlag Wissenschaft 1996. (Reihe Literatur- und Sprachwissenschaft 1), S. 228.

<sup>223</sup> Hofmannsthal (1986), S. 24.

Transzendenz zentral für das Verständnis der etablierten Ordnung im Hause der Baronin und soll somit im folgenden Kapitel aufgezeigt werden.

#### 4.1.2 Religiöse Transzendenz als Ordnungsinstanz

Die Ordnung manifestiert sich in *Der Unbestechliche* als Hierarchie der Ständegesellschaft. Die darin handelnden Figuren haben Verpflichtungen und Rechte. Im Hintergrund dieser akzeptierten gesellschaftlichen Ordnung offenbart sich dennoch eine unsichtbare und omnipräsente Instanz, die das Geschehen im Hintergrund steuert. Religiöse Symbole sollen im späteren Verlauf geschildert werden. Hier stellt sich bereits die Frage nach dem religiösen Ordnungsprinzip, wenn Theodor das Vorhaben des Ehebruchs Jaromirs als „Hohn allen göttlichen und menschlichen Gesetzhaltungen“<sup>224</sup> deklariert und sein Vorhaben offenbart, aufzuzeigen, „wo Gott eigentlich Wohnung hat“.<sup>225</sup>

Jaromir nimmt seine paternalistische Vorbildfunktion nicht wahr und somit scheint eine göttliche Ordnung gestört worden zu sein. Paternalismus und Religion erwecken den Eindruck einer engen Verwobenheit. Wenn Jaromir durch den geplanten Ehebruch das religiöse Sakrament der Ehe bricht, findet eine Grenzüberschreitung seiner sozialen Verpflichtung statt. Die Figur Theodors illustriert in diesem Kontext diese Zusammenkunft von Religion und Moral, indem seine persönlichen Interessen kaum von seinen religiösen und moralischen Interessen zu unterscheiden sind, wie Sturges betont.<sup>226</sup> Die Verbindung des Sozialen mit dem Religiösen ist zudem eine Symbiose, die nicht nur in *Der Unbestechliche* zum Vorschein kommt, sondern das gesamte Werk Hofmannsthals prägt. Denn trotz seiner mittelalterlich-barocken Religionsvorstellung birgt das Religiöse im Werk eine moderne Komponente, die mit der Gesellschaftskrise des Ersten Weltkrieges in Verbindung steht und von Nam folgendermaßen geschildert wird:

Da Hofmannsthal das Chaos des Krieges auf den Umsturz der göttlichen Ordnung zurückführt, ist die Gegenkraft gegen dieses Chaos in der Wiederherstellung dieser Ordnung zu suchen. [...] aber er postuliert keine bloße Restauration der vergangenen Religiosität, sondern versucht zu überprüfen und aufzuzeigen, welchen Sinn das Religiöse, genauer gesagt das Christliche als Leitbild nicht nur für das einzelne Leben, sondern auch für das Zusammenleben der Menschen in der modernen Krisensituation immer noch haben könnte. Darauf beruht die Modernität des Religiösen bei Hofmannsthal, auch wenn es mittelalterlich oder barock gekleidet ist.<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup> Ebd. S. 53.

<sup>225</sup> Ebd. S. 28.

<sup>226</sup> Vgl. Sturges (1993), S. 126.

<sup>227</sup> Nam (2010), S. 25.

Unter einem barocken Deckmantel offenbart Hofmannsthal in *Der Unbestechliche* eine göttliche Weltordnung, für deren Einhaltung die geistlichen Vertreter auf Erden zuständig sind. Religiosität beschränkt sich bei Hofmannsthal dennoch nicht allein auf den Glaubensbereich. Politisch, sozial und ethisch beeinflusst Religion die Gesellschaft und dient als Ordnungsinstanz des Sozialen.<sup>228</sup>

Das Soziale setzt die Teilnahme am gesellschaftlichen Geschehen durch persönliche Beziehungen voraus. Dieser gegenseitige Kontakt beeinflusst die individuelle Identitätsstiftung. Dies ist seit Hofmannsthals Zusammenarbeit mit Richard Strauss ein wiederkehrendes Motiv in seinem Werk. In *Ariadne auf Naxos* (1916) findet genauso eine gegenseitige Verwandlung des Komponisten und Zerbinettas statt. Im Dialog miteinander kommt es zu einer Veränderung der beiden Figuren. Das Dialektische steht also hierbei im Zentrum.<sup>229</sup> Es handelt sich somit um „ein dialektisches Verhältnis von sozialer Beziehung und Selbstgewinnung, von gesellschaftlicher und individueller Daseinsführung, Heteronomie und Autonomie, nach Maßgabe dessen die Teilnahme an sozialen Beziehungen die Bedingung der Bildung personaler Identität [...] ist“.<sup>230</sup>

Religion und das Soziale sind in der Regel ordnungstiftende Instanzen, die soziale Beziehungen normativ regeln, um somit individuelle Daseinsführung und gesellschaftliche Teilnahme zu harmonisieren. Religion zeichnet sich bei Hofmannsthal also nicht als ein Glaubensphänomen im mittelalterlichen Sinne aus, sondern als ein transzendentes Phänomen. Während im Christentum der Glaube an Gott an das Jenseits gebunden ist und als treibende Kraft eines religiösen Lebensstils fungiert, folgt die gesellschaftliche Harmonie bei Hofmannsthal dem Ziel der Einhaltung moralisch-religiöser Wertevorstellungen auf Erden. Dies beobachtet auch Rainer (Höltschl, der Hofmannsthal ein ambivalentes Religionsverständnis zuschreibt, indem er über den Ausgang des Stückes anmerkt, Hofmannsthals Glaube sei „insofern bestenfalls der eines eigentlich Gläubigen, der jedoch die Möglichkeit sieht, ihn zur Verbesserung der Menschheit einzusetzen“.<sup>231</sup>

Nachdem die Rolle der Religion und der paternalistischen Ständekonstellation als ordnungssichernde Komponenten dargelegt wurden, soll im folgenden Kapitel der Frage nach den Krisen und Brüchen im Hause der Baronin nachgegangen werden. Diese gelten als Auslöser von Unordnung der sozialen Beziehungen zwischen den Protagonisten.

---

<sup>228</sup> Vgl. Ebd. S. 13.

<sup>229</sup> Vgl. Jenkins (2004), S. 73.

<sup>230</sup> Rudolph (1970), S. 158.

<sup>231</sup> Höltschl, Rainer: Politische und ästhetische Revolution. Die Französische Revolution bei Hugo von Hofmannsthal. Dissertation. Univ. Wien 2002, S. 206.

## 4.2 Die Bedrohung der Ordnung

Unordnung als Grundmotiv manifestiert sich am Anfang des Lustspiels in der Desorganisation, die im Haushalt herrscht und in der Verkehrung der hierarchischen Rollen, wie auch Chong bemerkt: „In den sich wiederholenden, raschen Auf- und Abritten zeigt sich die Dienerschaft verwirrt und irritiert, und die Herrschaft, bei der man Rat zu holen hat, ist aus Ärger und Nervosität selbst in Ratlosigkeit geraten. Alles ist Unordnung“.<sup>232</sup> Gerade die Figur der Baronin befindet sich nach dem Tod des Obersts in einer ungewöhnlichen hierarchischen Lage, die zusätzlich an der Abwesenheit Jaromirs vom sozialen Geschehen erkennbar ist. Verweise und militärische Befehle obliegen der Verantwortung des Herrn und nicht der Herrin. Ihre Anweisungen bleiben trotz ihrer hierarchischen Stellung ohne Folgen, denn dem Befehl, die Gäste vom Bahnhof abzuholen, erwidert der Kutscher „Das geht nicht“.<sup>233</sup> Dieser berichtet, der Stallbursche habe bereits die Mascotte genommen, um in die Stadt zu fahren und den Schlosser zu holen, während die Schimmel geschont werden müssten.<sup>234</sup> Neben der Rolle der Baronin als oberste Instanz anstelle des Herrn betrachtet Altenhofer den Gärtner, der die Aufgabe der Fertigstellung der Fremdenzimmer zu übernehmen hat und eine Uniform trägt, die die Baronin als „Faschingskostüm“<sup>235</sup> bezeichnet. Altenhofer stellt hierbei die These der Verwirrung und der Verwechslung als Leitmotive dieser organisatorischen Unordnung her:

Unordnung äußert sich in Verwechslung oder Verfälschung der Rollen. Gewollt oder ungewollt stecken die Figuren in der falschen Haut, spielen einen Part, der ihnen nicht gemäß ist und der sie in eine schiefe Position zum sozialen Ganzen bringt. Verkleidung und Maskentreiben am falschen Ort und zur unrechten Zeit. [...] Das alte System ist in Unruhe geraten, und die Krise unserer kleinen Welt spiegelt nur, was sich im Großen vorbereitet.<sup>236</sup>

Das gesellschaftliche Gefüge des Hauses und die hierarchische Ordnung stehen auf dem Kopf und hinter dieser generellen Unordnung fungiert Jaromir als treibende Figur. Der von ihm organisierte Besuch seiner früheren Geliebten verursacht diesen Zustand der Desorganisation. Die Gefährdung der gemeinschaftlichen Ordnung muss hierbei als innerer Konflikt des Hauses thematisiert werden, auch wenn Chong die Bedingung der Unordnung mit einer von außen stammenden Störung, die durch das Telegramm Melanies symbolisiert wird, in Verbindung setzt. Die Ankunftszeit auf diesem Telegramm sei nicht präzise und die intime Schreibweise sei ein

---

<sup>232</sup> Chong (1996), S. 224.

<sup>233</sup> Hofmannsthal (1986), S. 9.

<sup>234</sup> Vgl. Ebd.

<sup>235</sup> Ebd. S. 8.

<sup>236</sup> Altenhofer (1967), S. 14 f.

Indikator einer sozial unerwünschten Intimität. Die Nachricht, dass Melanie ohne Jungfer anreise, repräsentiert zudem ein weiteres Problem, das die innere Ordnung des Hauses stört.<sup>237</sup> Die ausgedrückte Intimität wahrt nicht die Distanz zum höhergelegenen Stand der Hausherrin und die ungenaue Angabe der Ankunftszeit weist auf eine weitere organisatorische Unordnung hin: „Baronin: Eintreffen Zellendorf, 3 Uhr elf, herzlich Melanie. Das Telegramm ist in der Früh dagelegen – heißt das jetzt heute oder morgen? Eine zu dumme Form. Kann sie nicht hinschreiben Mittwoch! Was hat sie mir Melanie zu unterschreiben, so intim sind wir nicht!“<sup>238</sup>

Die Unordnung rein organisatorischer Fertigkeiten ist ein Resultat zweier ineinandergreifender Problematiken: Decke-Cornill weist darauf hin, dass das Eintreffen der beiden Gäste durch die frivolen Absichten Jaromirs bedingt ist:

Obwohl mit einer herzenguten Ehefrau gesegnet, die ihm zwei Kinder geboren hat, lädt er zwei ehemalige Verliebte auf den Gutshof seiner Mutter ein – teils, um sich mit ihnen frivol die Zeit zu vertreiben, teils in der Absicht seinem Besuch brisante Details aus der Privatsphäre zu entlocken [...].<sup>239</sup>

Zudem begünstigt Theodors Absenz die Planung dieses moralischen Vergehens, denn er hat zehn Tage vor der Ankunft der Gäste gekündigt. Der Garant der Ordnung ist somit anfangs nicht anwesend und ermöglicht den Aufbau der Intrige.

Neben Theodors Entscheidung, seine gesellschaftliche Rolle nicht weiter wahrzunehmen, weist Jaromir einen ambivalenten Bezug zum Sozialen auf. Nicht nur als Intrigant stört Jaromir die gesellschaftliche Ordnung, er vollzieht einen weiteren Bruch mit dieser, indem er seine Pflichten als Familienvater und als neues Oberhaupt des Hauses nicht wahrnimmt. Hierdurch bestätigt er seine „Ichbefangenheit“.<sup>240</sup> Die Absenz Theodors illustriert die Fragilität der bisher etablierten Ordnung. Sobald dieser nicht mehr präsent ist, kommt es zum Verfall der Autorität der Baronin, der am organisatorischen Chaos und ihrer Ohnmacht gegenüber den frivolen Mächtschaften Jaromirs geschildert wird.

Da die Absenz Theodors mit der Unordnung und seine Rückkehr mit der Wiederherstellung der Ordnung korrelieren, kann behauptet werden, dass der Diener ein wesentlicher Indikator der konservativen Revolution darstellt. Die Machthaber haben ihren Einfluss über das gesellschaftliche Geschehen verloren und Theodor soll das Gleichgewicht zwischen den sozialen Akteur\*innen wiederherstellen. Ob und wie die Ordnung im *Unbestechlichen* wiederhergestellt

---

<sup>237</sup> Vgl. Chong (1996), S. 225.

<sup>238</sup> Hofmannsthal (1986), S. 8.

<sup>239</sup> Decke-Cornill (2004), S. 29.

<sup>240</sup> Altenhofer (1967), S. 29.

wird, zeigt auf, wie Hofmannsthal anhand seines Dieners den Krisenzustand des Sozialen überwinden möchte.

Im folgenden Kapitel sollen nun die Initiatoren der Unordnung vorgestellt werden, indem ein besonderer Fokus auf die Figur des Sohnes der Baronin gelegt wird. Dies soll anhand des Ehebruchs und der sozialen Positionierung Jaromirs als ein von der Gemeinschaft losgelöster Künstler aufgezeigt werden. Durch diese Fragestellung soll zusätzlich eine Verbindung zum ambivalenten Verhältnis zwischen alter und neuer Generation im Hause, die beide kohabitieren und dennoch ein krisenhaftes gesellschaftliches Miteinander aufweisen, hergestellt werden.

#### 4.2.1 Jaromir und die Störung des Sozialen

Herrmann Rudolph spricht beim Begriff des Sozialen in Hofmannsthals Werk von einer Problematik der Gegenüberstellung einer alteuropäischen Ordnung und einer modernen Gesellschaft. Die Hervorhebung des Individuums ist „hier als systematischer Ort das Problem der gesellschaftlichen Ordnung unter den Bedingungen des Prozesses der individuellen und gesellschaftlichen Emanzipation“.<sup>241</sup> Gesellschaftliche Strukturen sind geprägt von einer sozialen Doppelrolle, denn als Individuum muss die Tragweite des eigenen Handelns unter dem Augenmerk der „Sozialperson“ betrachtet werden, während eine gemeinschaftliche Daseinsführung nicht ohne die Beteiligung des Individuums am gesellschaftlichen Ganzen möglich ist.<sup>242</sup> Diese harmonische Balance zwischen Gemeinschaft und Individuum spiegelt dennoch zu Beginn des Lustspiels nicht Jaromirs Haltung gegenüber seinen Mitmenschen. Altenhofer beschreibt sein Verhältnis zur Geselligkeit folgendermaßen:

Das Ideal ist: Geselligkeit, die nicht verpflichtet; Gemeinschaft, die dem Ich bei Bedarf zur Verfügung steht, sondern nur den Hintergrund der selbstgewählten Einsamkeit mit einem Ensemble menschlicher Figuren bevölkert. [...] Negativ ist nur die Rücksichtslosigkeit mit der Jaromir alles von seinen Bedürfnissen abhängig macht, und die menschliche Beziehungslosigkeit, die sich in seiner Vorstellung andeutet, daß jeder ungestört *sein* Leben weiterleben sollte.<sup>243</sup>

Eine solche Attitüde basiert auf dem Rücktritt von jeglichen gesellschaftlichen Verpflichtungen und deutet auf die Desintegration der Gemeinschaft hin. Eine Hinwendung zum Sozialen würde bedeuten, dass Jaromir sich nach sozialer Interaktion sehnt, während er hier die Einsamkeit sucht und sich vom gesellschaftlichen Geschehen zurückzieht. Vernunft und Rücksicht innerhalb eines organischen Gesellschaftsgefüges sind ständige Regulatoren des „Widerspenstigen“,

---

<sup>241</sup> Rudolph (1971), S. 170.

<sup>242</sup> Ebd. S. 171.

<sup>243</sup> Altenhofer (1967), S. 28.

wie Altenhofer bemerkt. Die fehlende Rücksicht Jaromirs illustriert seine chaosstiftende Haltung.<sup>244</sup>

Das Ineingreifen von Gemeinschaft und Individuum schildert Hofmannsthal in *Der Unbestechliche* anhand der Beeinflussung individueller Schicksale durch Jaromir. Das Individuelle weist dennoch nicht allein pejorative Züge auf, denn das Soziale muss die Entfaltung des Individuums im gesellschaftlichen Rahmen garantieren. Die hier überschrittene Linie besteht in der negativen Beeinflussung anderer Figuren. Hofmannsthal setzt kein gesellschaftliches Erstarren voraus, indem jeglicher Versuch der individuellen Entfaltung zur Unterdrückung verdammt ist. Das Deregulieren der Gesamtordnung gilt als eigentliche Bedrohung. Das revolutionäre Handeln Theodors und das von Hötschl ausgeführte Verhältnis Hofmannsthals zum revolutionären Sturz der Monarchie soll in diesem Kontext wiederholt werden. Es zeigt auf, wie Hofmannsthal das individuelle Handeln in Verbindung mit der gesellschaftlichen Ordnung deutet: „Hofmannsthal bedauert die Revolution offenbar nicht, er will sie nicht rückgängig machen. Die Revolution muss allerdings [...] zur Ordnung, Einheit und Regeneration der Sitten finden [...]“.<sup>245</sup>

Die Figur Jaromirs zeichnet sich als Störfaktor und Ursprung aller Symptome des Chaos im Hause der Baronin aus. Durch sein Benehmen bedroht er die dort etablierte gesellschaftliche Harmonie. Seine Rolle im Sozialen, die mit vielfältigen Verpflichtungen verbunden ist, nimmt er nicht wahr. Ein Beispiel aus der Anfangsszene zeigt, wie Jaromir durch seine egoistische Planung den Abend der Baronin beeinflusst. Der Mann von Melanie Galattis hätte beim Besuch des Landguts anwesend sein müssen, doch durch die Machenschaften Jaromirs erscheint Melanie ohne Begleitung.<sup>246</sup> Er stört auch die individuelle Sphäre Maries, denn diese muss ihren Vater anlügen, um ihn besuchen zu können. Jaromir schafft Unordnung im Leben anderer, was auch im späteren Verlauf dieser Arbeit aufgezeigt werden soll. Jaromir sollte als Herr des Hauses, Familienvater und Künstler fungieren. Durch seine Vernachlässigung dieser drei Bereiche, gefährdet er die Ordnung der Hauses.

#### **4.2.1.1 Die Bedrohung des Herr-Diener-Verhältnisses**

Nach dem Tod des alten Obersts soll Jaromir die Rolle des Herrn des Hauses unter der Obhut und der Überwachung Theodors übernehmen. Das negative Bild des neuen Herrn wird bereits

---

<sup>244</sup> Ebd. S. 33.

<sup>245</sup> Hötschl (2002), S. 210.

<sup>246</sup> Vgl. Hofmannsthal (1986), S. 15.

im ersten Akt anhand der Ausführungen des alten Dieners ersichtlich. Jaromirs frivole Jugend sieht Theodor kritisch: „Er hat vor meinen sehenden Augen ein Junggesellenleben geführt von einer beispiellosen Frivolität.“<sup>247</sup> Nicht nur bedroht Jaromir mit einem solchen Unterfangen die moralische Ordnung des Hauses, sondern sein individuelles Handeln hat zudem das Leben Theodors, der sich nun als Mitschuldiger ansieht, beeinflusst:

Jaromir: Sehr richtig. Ich habe es ertragen; ich habe Krawatte hergerichtet und Jacket oder Smoking, wenn ich gewußt habe, er geht darauf aus, ein weibliches Wesen in einer Abendstunde mit kaltherziger Niederträchtigkeit um die Seele zu betrügen [...].<sup>248</sup>

Über die Jugendjahre Jaromirs behauptet Theodor sogar, sie wären eine fortlaufende Beleidigung seiner Person gewesen.<sup>249</sup> Nam behauptet in diesem Kontext, Theodor fasse die „Verletzung der Moral als der göttlichen Ordnung“ als eine Beleidigung seiner selbst auf. Dem kann die These gegenübergestellt werden, dass die Aussage Theodors sich auf das Soziale bezieht, denn das individuelle Handeln beeinflusst die gesamtgesellschaftliche Ordnung. Jaromirs Vergehen ist somit eine Beleidigung der Gemeinschaft.<sup>250</sup>

Jaromir zeigt ein gestörtes Verhältnis zu Theodor auf. Der junge Baron teilt der alten Baronin mit, er könne diesen „nach siebzehnjährigem Beisammensein nicht mehr aushalten“.<sup>251</sup> Dieses belastete Verhältnis illustriert nicht nur die Krise der Gemeinschaft, sondern die Ausführungen Theodors sind zusätzlich repräsentativ für die Absenz Jaromirs. Die Jugendjahre weisen darauf hin, dass Jaromir seinen sozialen Pflichten als neues Oberhaupt des Hauses nicht nachgegangen ist. Seine Absenz scheint dennoch nicht allein am Anfang des Lustspiels der Auslöser für die Unordnung in der Dienerschaft zu sein. Das Fehlen Theodors im Hause begünstigt zusätzlich das gesellschaftliche Chaos. Seinem Einfluss wird durch die Aussagen des Personals Ausdruck verliehen, während Jaromirs unerwähnt bleibt. Er hat dementsprechend seine Pflichten vernachlässigt und Theodor die Funktionen als Oberhaupt des Hauses über die Jahre für sich beansprucht. Die Jungfer weist indirekt am Anfang des ersten Aktes auf den Einfluss der Absenz Theodors hin: „Aber jetzt, wo man nicht weiß, wo einem der Kopf steht! Und da macht sich der Theodor gemütlich.“<sup>252</sup> Auch die bereits erwähnte Uniform des Gärtners, welche die Baronin als „Faschingskostüm“<sup>253</sup> bezeichnet, steht im Zeichen der Ordnung Theodors, denn wie

---

<sup>247</sup> Hofmannsthal (1986), S. 25.

<sup>248</sup> Ebd.

<sup>249</sup> Vgl. Ebd.

<sup>250</sup> Nam (2010), S. 73.

<sup>251</sup> Hofmannsthal (1986), S. 13.

<sup>252</sup> Ebd. S. 7.

<sup>253</sup> Ebd. S. 38.

die Figur der Beschliesserin kommentiert, handle es sich um eine vom Diener entschiedene „Willkürlichkeit“.<sup>254</sup>

Nicht nur das Personal bemängelt die Absenz Theodors, auch die Baronin sieht darin einen Grund dafür, warum sie die Entscheidungsmacht im Hause übernehmen musste und nun für die Koordination des Personals sorgen muss: „Baronin: Das ist von allen Dingen auf der Welt, die hätten passieren können, ungefähr das einzige, das geeignet ist, mich vollkommen aus der Fassung zu bringen [...]“.<sup>255</sup> In Verbindung mit der durch Theodors Rückzug entstandenen Unordnung kann beobachtet werden, inwiefern das Benehmen Jaromirs und seine Weigerung, seine Rolle als Herr des Hauses wahrzunehmen, den Abschied Theodors beschleunigt haben. Sobald ein Individuum im gemeinschaftlichen Gefüge seinen sozialen Verpflichtungen nicht nachgeht, müssen diese Pflichten dennoch im durchgeplanten und organisierten Gesellschaftssystem erfüllt werden. In diesem Fall übernimmt Theodor die Leitung des Hauses und der Rücktritt Theodors verursacht wiederum eine gesellschaftliche Leerstelle, die zu Chaos im Haus führt. Die Baronin füllt diese Leerstelle, obwohl diese Aufgabe vom männlichen Nachfolger des Hauses übernommen werden müsste. Erwähnenswert in Bezug auf das Herr-Diener-Verhältnis ist zudem die Vorsicht, mit der diese soziale Zusammensetzung von Hofmannsthal behandelt wird. Diese Störung als Produkt eines Klassenkonfliktes zu interpretieren, entspricht nicht der bisher thematisierten Störung des Sozialen. Altenhofer verweist darauf, dass die Störung des Verhältnisses einer menschlichen Grundkonfiguration und nicht einem Klassenkonflikt geschuldet sei. Die Störung sei vergleichbar mit einem Konflikt zwischen Familienmitgliedern.<sup>256</sup>

An dieser Stelle umgeht Hofmannsthal diese Problematik des Klassenkonflikts, indem Theodor nicht als Diener zurückkehrt und seinen Rücktritt offenkundig rückgängig macht. Die Baronin trifft mit Theodor ein Abkommen, doch wird die Natur dieses neuen Verhältnisses nicht verraten. Theodor ist somit ein Besucher des Hauses und bricht hierbei nicht die Konventionen seiner Dienerrolle. Dies wird an einer Äußerung der Baronin über das Vorhaben Theodors, die Ordnung im Hause wiederherzustellen, ersichtlich: „Baronin: Und eine solche Lösung, wenn sie denkbar wäre – würde Sie – Sie würden dann Ihre Kündigung zurücknehmen?“<sup>257</sup> Theodor wird somit seinen Rücktritt erst nach dem Abgang der Gäste zurücknehmen, wodurch er im Laufe des Lustspiels nicht in seiner Funktion als Diener handle. Hofmannsthal konterkariert die gesellschaftliche Konvention, die darin besteht, die persönlichen Angelegenheiten des Herrn nicht

---

<sup>254</sup> Vgl. Ebd. S. 8.

<sup>255</sup> Ebd. S. 11.

<sup>256</sup> Altenhofer (1967), S. 28.

<sup>257</sup> Hofmannsthal (1986), S. 29.

zu konfrontieren. Theodor weist jede Schuld von sich, da seine Präsenz einem Besuch entspricht. Somit kann er das frivole Unterfangen Jaromirs verhindern, ohne dabei seine eigene soziale Stellung infrage zu stellen.<sup>258</sup> Altenhofer geht hierbei von der Annahme aus, dass dieses lebendige Verhältnis zu sozialen Rollen und die Regenerierung alter Formen unabdingbar ist für die konservative Revolution Hofmannsthal, denn nur darin besteht die Möglichkeit, eine alte Ordnung wiederherzustellen. Revolution muss für Hofmannsthal Ordnung bringen, doch eine Revolte, die überholte Gesellschaftsformen wiederbelebe, könne nicht im Sinne des Sozialen vollzogen werden.<sup>259</sup> Revolution soll die gesellschaftlichen Probleme lösen. So werden soziale Platzierungen und die Beziehung zwischen Herr und Diener hinterfragt, wenn der Herr seinen sozialen Pflichten nicht mehr nachkommt und der Diener zum Opfer dieses Missbrauchs wird. Eine solche Ordnung delegitimiert Hofmannsthal.

Die Störung des Herr-Diener-Verhältnisses als Auslöser der Unordnung im Hause der Baronin zeigt keine klassenspezifische Frage auf. Nach dem Prinzip des Sozialen ist Jaromir verantwortlich für die Rollenkonfusionen. Jaromirs Versagen, als Herr des Hauses und Familienvater zu handeln, beeinflusst das gemeinschaftliche Gefüge und stört die Harmonie. Sein gestörtes Verhältnis zur Dienerschaft ist somit unter dem Aspekt der Einhaltung seiner Rolle im gemeinschaftlichen Gefüge zu beobachten. Organisatorische Unordnung wird durch Jaromirs Versagen, das Haus als moralisch integres Oberhaupt zu leiten, illustriert.

#### **4.2.1.2 Der Familienvater und der Ehebruch**

Die soziale Stellung Jaromirs muss unter dem Augenmerk seiner Rolle als Familienvater und Ehemann betrachtet werden. Auch diese Beziehungen sind Opfer einer Störung. Der Stellenwert der Ehe ist hinsichtlich der Figur Jaromirs eine weitere Manifestation seiner Ichbezogenheit und seines Individualismus. Im Gespräch mit der Baronin beichtet Jaromir den eigentlichen Grundgedanken hinter seiner Ehe:

Er ist ja eine Perle und in seiner Klasse ein ungewöhnlicher Mensch, aber er liebt Szenen – und da mir Szenen beiläufig das Verhafteste auf der Welt sind, und da ich hauptsächlich darum eine äußerst vernünftige und friedfertige Frau geheiratet habe, um in meinen reiferen Jahren mich friedlich umgeben zu wissen.<sup>260</sup>

Die opportunistische Einstellung gegenüber der Ehe lässt sich schwer mit den Ausführungen Hofmannsthal in einem Brief aus dem Jahr 1926 an Burckhardt verbinden, die Yates in seiner

---

<sup>258</sup> Vgl. Altenhofer (1967), S. 51.

<sup>259</sup> Ebd. S. 60.

<sup>260</sup> Hofmannsthal (1986), S. 13.

Untersuchung des *Unbestechlichen* aufgreift: „Mir ist die Ehe etwas Hohes, wahrhaft das Sacrament – ich möchte das Leben ohne die Ehe nicht denken.“<sup>261</sup> Die Ehe fungiert im Stück nicht nur als menschliches Beziehungsmuster, sondern als Ordnungskategorie des Ganzen. Hofmannsthal will der gesellschaftlichen Desintegration anhand von sozialen Beziehungen entgegenwirken, wobei die Ehe als Teilsystem einer gemeinschaftlichen Ordnung ihren Platz im Gefüge des Lustspiels findet.<sup>262</sup> Der Stellenwert der Ehe wird darin um die Gegenüberstellung von bloßer Libido und wahrer Liebe ergänzt. Thomas Wirtz vertritt hierbei die Ansicht, dass die Ehe „das magisch geschilderte Glück gegenseitiger Verführung“<sup>263</sup> in Hofmannsthals Lustspiel repräsentiere, wobei jedoch die Beziehung Jaromirs zu seinen zwei Gästen nicht auf Gegenseitigkeit beruhe:

Theodor: Dieses unglückliche Fräulein Marie, das ist ja eine Blume, die er geknickt und zertreten hat. Er ist wie eine boa constrictor: ausgesogen hat er ihr die Seele viereinhalb Jahre lang! Aber jetzt, jetzt haben wir in Erfahrung gebracht, hat sich diesem Mädchen ein anderer genähert, der, scheint es, einer wirklichen Liebe, einer Hingebung fähig ist. Das reizt ihn aufs Neue, da zieht er sie wieder herbei, damit sie seiner Herrschaft nicht entgeht und mag darüber ihre Jugend verwelken, wie ein abgemähtes Gras.<sup>264</sup>

Ein Verhältnis der gegenseitigen Verführung wird hierbei negiert und die Schuld des Vergehens auf Jaromir übertragen. Marie habe sich in einen anderen Mann verliebt, der ihre Leidenschaft teile. Der Verführer Jaromir wird hier negativ konnotiert. Es wird ein Zwang und eine Ausnutzung des Fräuleins in Theodors Worten ersichtlich. Dieses ungleiche und unehrliche Verhältnis zwischen beiden offenbart Jaromir durch seine Reaktion nach der Bekanntgabe der Nachricht, Marie würde am Abend das Landgut verlassen. Diese habe mit ihrem Gewissen zu kämpfen, nachdem sie ihrem Vater das Verhältnis zu Jaromir vorenthalten und ihre Präsenz am Landgut nicht angekündigt habe. Der moralische Weckruf Theodors kommt in ihren Worten zum Vorschein: „Marie: Ich habe es vor meinem Vater verheimlicht, vor allen Menschen gelogen! Ich muß fort!“<sup>265</sup> Jaromir distanziert sich von diesem moralischen Verhalten, indem er den Versuch unternimmt, mit seinen Worten Marie von einem Verbleib zu überzeugen. Die bereits von Altenhofer übernommene These der Gelegenheitsgeselligkeit des modernen Menschen tritt hier hervor:

Jaromir: Bist du eine Egoistin geworden? Du, Marie? Du weißt doch bis zu welchem Grade, Marie, ich mich einfach selbst verlier, wenn mich nur der Verdacht anweht, daß das Leben –

---

<sup>261</sup> Vgl. Yates, W. E.: Hidden Depths in Hofmannsthal's *Der Unbestechliche*. In: *The Modern Language Review* 90/2 (1995), S.88-98; S. 391.

<sup>262</sup> Vgl. Yates (1995), S. 392.

<sup>263</sup> Wirtz, Thomas: Abenteuer Ehe: Anmerkungen zu einem Dualismus in Hofmannsthals späten Komödien. In: *Colloquia Germanica* 31/2 (1998), S.155-172; S. 166.

<sup>264</sup> Hofmannsthal (1986), S. 53.

<sup>265</sup> Ebd. S. 80.

der unbeschreibliche, unbegreifliche Fonds der Existenz selbst – daß das mir versagen könnte! Begreifst du denn nicht, daß du mich nicht im Stich lassen darfst?<sup>266</sup>

Der moderne Dichter entfernt sich von der Lebensrealität und thematisiert ein Übel des Inneren, welches er nicht überwinden kann, während Marie mit realweltlichen Problemen wie der Krankheit ihres Vaters konfrontiert wird. Hofmannsthal skizziert ein Ungleichgewicht und eine Grundambivalenz der beiden Figuren, um den libidinösen Charakterzug Jaromirs zu verdeutlichen und den Sieg der moralischen Ordnung über den angestrebten Ehebruch in den Vordergrund zu rücken.

Diese Situation wiederholt sich in den Szenen, in denen Melanie involviert ist. Ihre Aussagen über ihr Unwohlsein bei der Ankunft am Landgut zeichnen wiederum ein Ungleichgewicht. Durch die getroffenen Vorbereitungen seiner frivolen Machenschaften bringt Jaromir seine libidinöse Seite zum Vorschein, ohne auf die Gefühle Melanies zu achten. Während Marie mit ihrem kranken Vater und ihrem potenziellen Verehrer zusammengeführt wird, entfernt sich Melanie vom Einfluss Jaromirs, um zu ihrem Mann zurückzukehren: „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 gefahren bin.“<sup>267</sup> Jaromir zeigt sich unberührt von dieser Sorge und favorisiert das Libidinöse, indem er auf seine Vorkehrungen aufmerksam macht: „Siehst du dort die kleine Brücke. Sie hätte heute jemandem ein Weg sein sollen – hierher, einem zärtlichen Freund. Melanie! Soll sie umsonst gebaut sein?“<sup>268</sup> Hofmannsthal zeichnet anhand der Schilderung dieser Beziehungen nicht das Bild einer komplexen Liebe, sondern stellt die wahre ordnungsgebende Liebe dem Frivolen und dem Libidinösen gegenüber. Wirtz weist darauf hin, dass die Libido die Szenerie des Lustspiels diktiert. Sie übt einen grundlegenden Einfluss auf die Beziehungen aus: „In dieser Welt ist von Liebeszauber und archaischer Treue nichts als die entblößte Libido zurückgeblieben.“<sup>269</sup> Die chaosstiftenden Beziehungen repräsentieren einen grundlegenden Bruch mit der ordnungsstiftenden Instanz der Ehe.

Des Weiteren spielt für den geplanten Ehebruch und die wahre Beziehung Jaromirs zu Anna das Soziale eine zentrale Rolle. Während der junge Herr seinen frivolen Abenteuern nachgeht und das Sakrament der Ehe bricht, beeinflusst er zugleich die Existenz Annas und die der Frauen, mit denen er die Tat zu begehen gedenkt. Theodor spricht hierbei vom Verlust der Seele durch den Ehebruch.<sup>270</sup> Annas Pflichten als Mutter und Ehefrau bestimmen ihre soziale Rolle.

---

<sup>266</sup> Ebd. S. 81.

<sup>267</sup> Ebd. S. 91.

<sup>268</sup> Ebd. S. 94.

<sup>269</sup> Wirtz (1988), S. 167.

<sup>270</sup> Vgl. Ebd. S. 25.

Sie sorgt sich um ihre Familie, vergisst dabei ihre eigene individuelle Existenz und opfert ihr „Recht auf ein Eigenleben“, wie Schröder bemerkt.<sup>271</sup> Diese Feststellung wird bei näherer Betrachtung der Figurenkonstellation ersichtlich, denn während Anna sich mit kurzen Dialogen mit der Baronin, dem General oder Melanie begnügt, ist ihr Gesprächshorizont darauf beschränkt, mit ihrem Sohn zu kommunizieren. Durch die ständige Präsenz des Kindes wird nicht nur die Pflicht Jaromirs gegenüber seiner Familie symbolisch dargestellt, auch die Selbstaufopferung Annas kommt somit zum Vorschein, da ihre Existenz von der Fürsorge ihres Kindes abhängig ist.<sup>272</sup> Friedrich Schröder thematisiert hierbei die von Jaromir ausgelöste sentimentale Unordnung, die durch sein frivoles Verhalten in Annas Innenwelt entsteht: „Anna lebte bisher in der Vorstellung einer ‚heilen Welt‘; nun zerbricht ihr Traum, als sie das erste Gespräch ihres Mannes mit Melanie Galattis belauscht, und sie sieht sich zum ersten Mal in ihrem Leben einer existentiellen Bewährungsprobe ausgesetzt.“<sup>273</sup> Obwohl Anna die Absichten Jaromirs gegenüber seinen Gästen zu verstehen scheint, steht ihre Existenz dennoch weiter unter dem Zeichen der Treue. Sie bemüht sich um Melanie, fährt ihr entgegen und teilt ihrem Sohn mit, sie wolle ihr gegenüber „besonders artig sein“.<sup>274</sup> Zudem achtet sie auf die Anweisungen ihres Mannes, der am Nachmittag nicht gestört werden möchte:

Der Jaromir darf unter keiner Bedingung durch irgendetwas, was mit den Gästen zusammenhängt, belastet werden. Er hat mir das erklärt: er ist, wenn er an einem Werk arbeitet, von einer einfach nicht vorstellbaren Empfindlichkeit und Verstimbarkeit.<sup>275</sup>

Anna wird durch diese Äußerungen zum naiven Opfer einer unfreiwilligen Komik, denn ihre Kommunikation besteht hier allein aus der Wiederholung von Jaromirs Befehlen.

#### **4.2.1.3 Der Künstler der Moderne und der gesellschaftliche Rückzug**

Bereits in den theoretischen Vorüberlegungen zur Kritik Hofmannsthals gegenüber den Dichtern der Zeit der Moderne wurde vorgeführt, dass es sich bei den Dichterfiguren der Suchenden des 18. und 19. Jahrhunderts um eine zurückgezogene Elite handelt. Diese seien „nicht imstande gewesen, auf die politischen und sozialen Verhältnisse bedeutend einwirken zu können“.<sup>276</sup> Der

---

<sup>271</sup> Schröder, Friedrich: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt am Main: Haag und Herchen Verlag 1988, S. 169.

<sup>272</sup> Vgl. Altenhofer (1967), S. 36.

<sup>273</sup> Schröder (1988), S. 169.

<sup>274</sup> Hofmannsthal (1986), S. 18.

<sup>275</sup> Ebd.

<sup>276</sup> Hornacek (2014), S. 19.

Rückzug in die Welt der Bezüge, welche als eine „vom Dichter geschaffenen daseinsorientierenden und -stabilisierenden, Identität und ‚Welthaftigkeit‘ versichernden Welt“<sup>277</sup> fungierte, schütze den Dichter wie eine „Decke“<sup>278</sup> und führe zu einer Weltverfremdung, die von Hofmannsthal kritisch gesehen wurde.<sup>279</sup>

Unter dem Aspekt des Sozialen verschärft sich das Problem der Pflichtverweigerung gegenüber dem Ganzen, denn eine von der Gesellschaft losgelöste Rolle des Dichters verhindert eine Einheit der Nation. Das Politische muss im Literarischen vertreten sein, da das Literarische das politische Leben der Nation mitbeeinflusst.<sup>280</sup> Der Rücktritt des modernen Künstlers aus der gesellschaftlichen und sozial-politischen Realität steht in Kontrast zum Sozialen.<sup>281</sup>

Jaromir, der einer schriftstellerischen Tätigkeit nachgeht, entgeht diesem Urteil nicht. Die Kritik Hofmannsthals gegenüber dem modernen Dichter spiegelt sich in den Aussagen der Baronin und in Jaromirs Versuch wider, sich gegenüber der Autorität der Baronin zu rechtfertigen. Die Thematik des Rückzugs aus der soziopolitischen Realität wird im Stück anhand des Bedürfnisses Jaromirs, nicht am Organisatorischen im Hause teilzunehmen, geschildert. Er zieht sich zurück, indem er seiner künstlerischen Tätigkeit nachgeht:

Jedenfalls führst du das Leben, das dir konveniert, ungestört weiter, die Anna das ihre, ich das meine. Ich denke zum Beispiel nicht daran, eine der Damen selbst von der Bahn abzuholen. [...] Du schickst den Wagen hinaus – und bleibst vollkommen ungestört hier – indessen ich einen Spaziergang mache und mit mir und meinen Gedanken allein bin. Ich habe seit letzter Zeit – es muß das mit meinem vorgerückten Alter zu tun haben – ein ungeheures Einsamkeitsbedürfnis.<sup>282</sup>

Anhand der Kritik der Baronin gegenüber der Bezugslosigkeit der künstlerischen Tätigkeit Jaromirs zur Realität kann die Ichbezogenheit des modernen Künstlers aufgezeigt werden. Die Baronin kritisiert nicht nur die Art Literatur, die das Innere thematisiert, sondern sie spricht Jaromir gänzlich die Bezeichnung „Autor“ ab:

Das Kriterium sehe ich darin, mein lieber Jaromir, daß die Berufsschriftsteller etwas erfinden, während du, der eben keiner bist, und auch keiner zu sein verpflichtet bist, dich in deinem sogenannten Roman damit begnügt hast, dich selber und deine eigenen Gefühle und Ansichten zu Papier zu bringen, auf Draht gezogen mit Hilfe einiger Vorfälle aus deiner engeren Erfahrung, die ich weder interessant noch mitteilenswert finde, die aber vielleicht drei- bis vierhundert Personen veranlaßt haben, das Buch zu kaufen, in der Hoffnung, in der sie dann allerdings enttäuscht worden sind, darin etwas handgreiflichere und indiskretere Details über persönliche Bekannte zu finden, als ihnen tatsächlich darin aufzustöbern gelungen sind.<sup>283</sup>

---

<sup>277</sup> Rudolph (1971), S. 61.

<sup>278</sup> Ebd.

<sup>279</sup> Ebd.

<sup>280</sup> Vgl. Hofmannsthal (1933), S. 11.

<sup>281</sup> Vgl. Hornacek (2014), S. 18.

<sup>282</sup> Hofmannsthal (1986), S. 15.

<sup>283</sup> Ebd. S. 16.

Im Kontext der konservativen Revolution Hofmannsthals lassen sich diese Aussagen mit den Überlegungen aus *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* und der Figur des Bildungsphilisters als Gegenstück des Suchenden in Verbindung setzen. Thelen geht auf die Gemeinsamkeit, die zwischen Hofmannsthals Münchner Rede und Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen* herrscht, ein. Die Figur des Bildungsphilisters entwickelt bei beiden ein Kunstverständnis *ex negativo*. Er ist der „kulturlose moderne Mensch“, zeichnet sich durch seinen Negativismus gegenüber den Suchenden aus und implementiert somit eine Anti-Kultur.<sup>284</sup> Jaromir führt diese negativistische Schreibtradition durch seine Thematisierung des Inneren weiter. Neben der Abkehr von der Politik und dem Sozialen kritisiert Hofmannsthal durch die Figur Theodors zudem die Sprache des Künstlers:

[...] Und Briefe werden geschrieben und Büchel werden gelesen und englisch wird parliert und französisch und italienisch – und in diese frivole Sprache schließt er hinein, wie in seidene Pyjama, mit denen er ausgeht, auf nächtliche Niederträchtigkeiten. Aber hat er denn eine Seele im Leib, die aus ihm hervorbricht? Ja? Nein? Ja? [...] Das ist gaunerische Sprache, auf die er eingelernt [...] kitzlige Sprache, auf die seine blasierten, schläfrigen niederträchtigen Blicke mit Feuer antworten.<sup>285</sup>

Es besteht eine Verbindung zwischen den Überlegungen Theodors und dem sprachpolitischen Projekt der konservativen Revolution Hofmannsthals. Sprache soll die Erneuerung der Nation garantieren und verbindet Vergangenheit und Gegenwart zu einem Ganzen. Dieses sprachpolitische Gebilde beeinflusst die Rolle des modernen Dichters, da dieser einen privilegierten Bezug zur Sprache hat und die Verantwortung trägt, diesen geistigen Raum der konservativen Revolution zu ermöglichen.<sup>286</sup> Die Kritik gegen Jaromir richtet sich somit gegen die moderne Dichterfigur, deren Sprache von einer individuellen Weltwahrnehmung geprägt ist. Die Kritik an der Literatur Jaromirs ist ein Angriff auf sein künstlerisches Werk und stellt auch seine Lebensweise infrage. Literatur und Leben werden auf „unsaubere Weise“ miteinander vermischt und somit diskreditiert.<sup>287</sup> Beide Lebensdomänen Jaromirs sind moralisch hinterfragbar und der Voyeurismus seiner schriftstellerischen Tätigkeit, verbunden mit dem Vorhaben, seine Kreativität aus dem Besuch Melanies und Maries zu schöpfen, illustrieren eine weitere Störung des Sozialen. Der Künstler Jaromir drückt sein Befinden gegenüber den zwei Gästen in seinem Buch aus und missbraucht somit die intime Beziehung, die er zu beiden unterhält, um einen individuellen Vorteil daraus zu ziehen.

---

<sup>284</sup> Thelen (2018), S. 291.

<sup>285</sup> Hofmannsthal (1986), S. 96.

<sup>286</sup> Vgl. Hornacek (2014), S. 21.

<sup>287</sup> Altenhofer (1967), S. 29.

Die Einstellung des Dichters nimmt eine ironische Wendung, denn nicht nur die Kritik der Baronin muss Jaromir über sich ergehen lassen. Seine Isolierung führt zudem zum Machtverlust und zur Beendigung seiner Intrige. Diese fehlende Präsenz im gesellschaftlichen Gefüge und die Erfüllung seiner Pflichten als Gastgeber, für Zimmer, Abholung und Unterhaltung zu sorgen, hält ihn davon ab, das Hintergehen Theodors zu verhindern.

Schlussendlich muss der von Jaromir ausgelebte Ästhetizismus erwähnt werden. Dieser steht dem Spielerischen nahe, denn die Sinnhaftigkeit des Ehebruchs kommt für Jaromir nicht im eigentlichen Vollzug zum Vorschein, sondern in der Planung des Ehebruchs. Die doppelte Einladung und die nächtliche Eskapade über das Dach sind exemplarische Motive für den ästhetischen „Mantel“ des moralisch verwerflichen Aktes. Wie Altenhofer betont, liegt die Triebhaftigkeit und somit der chaotische Charakterzug Jaromirs nicht im Sexuellen, sondern in dem Verlangen, die fehlende Vitalität in einem Verführungsspiel zu finden.<sup>288</sup>

Jaromirs soziale Rollen als Familienvater, Ehemann, Herr des Hauses und Künstler stehen im Zentrum der Kritik des modernen Menschen. Er ist ein Vorzeigebispiel für die vom Individuum ausgehende Krise, welche einen Bruch mit dem Sozialen bewirkt. Unordnung und Chaos sind Komponenten der Figur Jaromirs, der durch das Verfehlen seiner gesellschaftlichen Pflichten für die Unordnung im Hause verantwortlich gemacht wird. Neben der Figur Jaromirs können dennoch weitere Motive der Unordnung identifiziert werden. Diese sollen im folgenden Kapitel näher beleuchtet werden.

#### **4.2.2 Die „alte“ Ordnung als Generationenkonflikt**

Der zeitliche Rahmen des Lustspiels, der mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs zusammenfällt, stellt eine Untergangsstimmung, die den Kollaps bestehender gesellschaftlicher Ordnungen mit sich bringt, in den Vordergrund. Wie bereits anhand der Machtverhältnisse im Haus der Baronin illustriert wurde, kristallisiert sich zudem ein Generationenkonflikt heraus, der divergierende Weltansichten gegenüberstellt und repräsentativ für das Verhältnis zwischen den Väter- und Söhne-Generationen ist.

Die Generation der zwischen 1860 und 1875 geborenen Dichter der Wiener Moderne war stark von der literarischen Strömung des Ästhetizismus beeinflusst und gleichzeitig von den Errun-

---

<sup>288</sup> Ebd. S. 31.

genschaften der Väter-Generation geprägt, „die infolge des Liberalismus und der wirtschaftlichen Konsolidierung der Monarchie in den Mittelstand oder auch höher aufsteigen konnte“ und „[...] das materielle Vermögen, das der nächsten Generation Mittel und Muße für die künstlerische und kulturelle Entwicklung gewährleistete“. <sup>289</sup> Gerold Schipper betont die Ambivalenz dieses Verhältnisses der jüngeren Generation zu ihren Vätern. Diese konnten zu einem großen Teil eine umfassende Bildung ohne ökonomische Beeinträchtigungen genießen. Dadurch war es ihnen möglich, künstlerisch produktiv zu sein, doch fehlte ihnen der reale Bezug zum Erlebten. <sup>290</sup> Die junge Generation war von der Älteren gefördert worden und ihr Ästhetikbegriff somit geprägt von der Isolation ihrer Kunst vom lebensweltlichen Raum, der zuvor von der Väter-Generation modelliert worden war. Als die Krise des Liberalismus eintrat, entstand ein Generationenkonflikt, der im politischen und kulturellen Rahmen eine Gegenüberstellung zwischen der Generation der Söhne und derer der Väter zum Vorschein brachte. Die Söhne-Generation löste sich von den Vätern und negierte den Kunstbegriff der alten Generation, deren Kunstauffassung sich am Geschäftsleben orientierte <sup>291</sup>:

Die Hingabe eines Menschen an die Kunst diene zu seinem sozialen beruflichen Status. Die Kunst diene nur der Dekoration des Berufslebens. [...] Für die Söhne war die Kunst ihrem Wesen nach schöpferisch. Sie betrachten die Kunst, dem Prinzip *l'art pour l'art* verpflichtet, als Bestimmung ihres Lebens: die Kunst sei die Kunst und daß Geschäft bloß eine lästige Ablenkung vom künstlerischen Schaffen. <sup>292</sup>

Dieser Generationenkonflikt spiegelt sich in der Figurenkonstellation des Lustspiels wider. Das Prinzip einer wiederherzustellenden ganzheitlichen Gesellschaftsordnung wird darin unter dem Aspekt der Übernahme bestimmter sozialer Rollen im gesellschaftlichen Gefüge präsentiert. Ältere und jüngere Figuren stehen gleichermaßen vor der Herausforderung eines Machtwechsels, dem der Tod des alten Obersts vorausgeht.

Diese ältere Generation repräsentieren die Baronin, der General und Theodor, während Jaromir, Marie, Melanie und Anna die neue Generation vertreten. Dieser Konflikt äußert sich nicht allein in den divergierenden moralischen Vorstellungen über die Gemeinschaft beider Generationen, sondern konkret in der direkten Kritik der Figuren, die im folgenden Absatz aufgezeigt werden soll.

---

<sup>289</sup> Chong (1996), S. 83.

<sup>290</sup> Schipper, Gerold: Identität und Entfremdung. Zum Konzept des Dichterischen bei Keats und Hofmannsthal. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2004. (Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur 47), S.80.

<sup>291</sup> Vgl. Ebd. S. 84.

<sup>292</sup> Ebd.

Trotz der Stellung Jaromirs als vorgesehener Herr des Hauses werden seine Entscheidungen von diversen Figuren infrage gestellt. Der General betont im ersten Akt, die Einladung der beiden Gäste sei „unverantwortlich“<sup>293</sup>, während die Baronin Jaromirs Erklärung über die Anwesenheit von Marie und Melanie als „einer der Irrtümer, in die jüngere Angehörige in bezug auf ältere öfter verfallen“<sup>294</sup> beschreibt. Die Kritik Theodors an Jaromir wurde in vorigen Kapiteln bereits erwähnt, doch weist eine Äußerung des Dieners konkreter auf seine Unfähigkeit hin, den sozialen Pflichten nachzukommen:

Theodor: Jetzt? Wieso denn? – wenn er sich jetzt seine Maitressen hierherbestellt ins Haus; jetzt wo er verheiratet ist, jetzt wo er eine Aufgabe hätte im Leben – wo sie ihm zwei Kinder geschenkt hat, dieser gesegnete Engel – und da ladet er sich die Betreffenden aufs Schloß ein, nachdem er selbst in einem Büchel, in einem so genannten Schlüsselroman ohne einen literarischen Wert, diese ganze Geschichte mit der Marie auf den Pranger hingestellt hat.<sup>295</sup>

Die Kritik Theodors richtet sich gegen Jaromirs Distanzierung von seiner Rolle als Familienvater und Ehemann. Obwohl die beiden Gäste Jaromirs als Opfer porträtiert werden, weist die Baronin darauf hin, dass die Spontanität des Besuches kritisch zu betrachten ist. Es handle sich um einen Hinweis auf die Privilegien, die die jüngere Generation genieße und von der Väter-Generation generiert wurden: „Auch deine diversen Freundinnen sind jedenfalls sehr große Verhältnisse gewohnt – [...] Häuser gewohnt, wo es gar keine Umstände macht, wenn man im letzten Moment seine Disposition abändert.“<sup>296</sup>

Diese Dysfunktion des gemeinschaftlichen Gefüges zwischen der jüngeren und der älteren Generation kann als symptomatisch für das eigentliche Übel, das die Störung der Ordnung bewirkt und sich in dem Machtverlust der älteren Generation manifestiert, angesehen werden. Während der General nur im Gespräch mit der Baronin seine Kritik an Jaromir oder Theodor äußert und somit keinen Einfluss auf die Handlung des Lustspiels ausübt, befolgt die Dienerschaft nicht die Anweisungen der Baronin. Zudem kritisiert diese auch die Entscheidung Jaromirs, seine Gäste einzuladen, doch unternimmt sie keinen direkten Versuch, um ihre Machtstellung zu bestätigen. Sie muss die Folgen der Entscheidungsmacht der jüngeren Generation erleiden. Obwohl sie das moralische Verfehlen Jaromirs enttarnt, spricht die Baronin kein Machtwort und unternimmt auch keinen Versuch, die Machenschaften ihres Sohnes zu unterbinden. Die Baronin scheint viel eher von der Absage Herrn Galattis und ihrer fehlenden Teilnehmer an der geplanten Partie Bridge irritiert zu sein.<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Hofmannsthal (1986), S. 10.

<sup>294</sup> Ebd. S. 14.

<sup>295</sup> Ebd. S. 26.

<sup>296</sup> Ebd. S. 14.

<sup>297</sup> Vgl. Ebd. S. 15.

Der hier von Hofmannsthal intendierte Generationenkonflikt illustriert somit eine weitere Belastung der sozialen Ordnung im Lustspiel, die, wie im vorliegenden Kapitel untersucht werden soll, von der Nutzung der indirekten Kritik geprägt ist. Sprache reguliert das Funktionieren gemeinschaftlicher Relationen und beeinflusst Machtbeziehungen im Lustspiel.

#### 4.2.3 Die indirekte Ständekritik

Die indirekte Kritik, die von den Figuren des Lustspiels geäußert wird und sich gegen andere Individuen der Gemeinschaft des Hauses der Baronin richtet, weist ein ambivalentes Verhältnis zur geltenden Ständeordnung des Hauses auf. Einerseits werden durch diese Kritik die etablierten hierarchischen Rollen hinterfragt, doch andererseits vermeidet Hofmannsthal eine direkte Konfrontation zwischen den Ständen. Hier ist somit zu hinterfragen, ob die indirekte Ständekritik sich eher harmonisierend oder negativ auf die sozialen Beziehungen der Figuren auswirkt.

Kritik ist ein unentbehrlicher Aspekt der Komödie und der Einfluss Molières auf Hofmannsthals Lustspiel wird an den kritischen Äußerungen der jeweiligen Stände ersichtlich. Auf der Suche nach einem Komödienmodell für seine „spirituelle Komödie“, wie Sturges sie nennt, die Ironie und Melancholie verbinden würde, richtete sich der Blick Hofmannsthals auf die Werke Molières. Dabei entdeckte er die enge Verbindung zwischen dem Spirituellen und dem Sozialen, denn die Komödie solle die Ganzheit des Lebens repräsentieren.<sup>298</sup> Konflikte und Interaktionen zwischen den Figuren bilden die Grundlage der Komödie. Das Prinzip der Gesellschaftskomödie wurde von Hofmannsthal um den Aspekt des Sozialen ergänzt, denn für den Dichter wurde die Einheit der Gemeinschaft durch die Interaktion zwischen Individuen erreicht. Es handelt sich bei der direkten Interaktion um ein geistiges mystisches Band, das dazu in der Lage ist, die Harmonie des Sozialen zu wahren.<sup>299</sup> Die Frage nach dem Stellenwert von Kritik für die Interaktion zwischen Individuen beantwortet Wucherpfennig wie folgend: „Chez Hofmannsthal la critique est, comme chez Molière, le moteur de la pièce: tout le monde critique tout le monde.“<sup>300</sup>

Während die Sozialkritik Molières sich gegen einen klar skizzierten Stand richtet, läuft die Hinterfragung des Individualismus bei Hofmannsthal auf eine Gesamtkritik der Gesellschaft

---

<sup>298</sup> Vgl. Sturges (1993), S. 53.

<sup>299</sup> Vgl. Ebd. S. 56.

<sup>300</sup> Wucherpfennig (1969), S. 179.

hinaus<sup>301</sup>, was zu einem ästhetischen und konstruktiven Aspekt des Sozialen führt, wie Altenhofer bemerkt:

In diesem Spiel, das die Gesellschaft der Komödie sich veranstaltet, geht der soziale Aspekt der Kritik unmerklich in den ästhetischen über. Sie wird ästhetisch konstruktiv, ohne deshalb ihrer legitimen gesellschaftlichen Aufgabe der Zersetzung verlogener und erstarrter Formen untreu werden zu müssen.<sup>302</sup>

Der ambivalente Charakterzug der Sozialkritik, den hier Wucherpennig aufgreift, kommt zum Vorschein, denn trotz der ästhetisch konstruktiven Komponente ihrer Funktion, bleibt es dennoch ihre Aufgabe, erstarrte Gesellschaftsformen zu enttarnen. Dies kann zu einem Bruch mit der sozialen Ordnung führen. Die indirekte Kritik von Hofmannsthals Figuren ist ambivalent, denn sie streben zwar die Einhaltung der hierarchischen Gesellschaftsstruktur an, doch führt sie im Lustspiel eigentlich dazu, dass gestörte Beziehungen nicht harmonisiert werden können. Die direkte Interaktion, die zwischen Anna und Jaromir im letzten Akt stattfindet, ist ein Beispiel dafür, wie die Überwindung der indirekten Kritik zur Auflösung problematischer Verhältnisse zwischen den Figuren führen kann.

Alle Figuren des Lustspiels kritisieren sich gegenseitig, doch besonders auffällig an dieser Situation sind die Adressat\*innen der Kritik. Dies beginnt bei den bereits erwähnten Kommentaren der Beschliesserin gegenüber Theodor und der Anklage, dieser leiste sich „Bosheiten“ und „Willkürlichkeiten“<sup>303</sup> gegen die Dienerschaft des Hauses. Eine solche kritische Feststellung äußert die Beschliesserin vor der Baronin und nicht direkt vor Theodor. Es findet aber hier eine Überschreitung der Ständeordnung statt, wenn die Beschliesserin das Oberhaupt der Dienerschaft, Theodor, infrage stellt. Die Baronin macht diese mit den Worten „Wallisch, ich habe Sie nicht um Ihre Ansicht gefragt“<sup>304</sup> darauf aufmerksam, dass eine solche Bemerkung von einer Bediensteten nicht erwünscht ist.

Das Verlangen der Baronin, als Garantin der Harmonie im Hause zu agieren, hört dennoch nicht beim Gespräch mit der Beschliesserin auf. Im Gespräch mit dem General, während dem dieser auf die Unverantwortlichkeit Jaromirs, Gäste unangekündigt einzuladen, hinweist, verteidigt die Baronin Jaromir und betont, dies sei das Recht des jungen Barons und das Resultat einer „stillschweigenden Abmachung“<sup>305</sup> zwischen den beiden. Des Weiteren verteidigt sie auch

---

<sup>301</sup> Vgl. Ebd.

<sup>302</sup> Altenhofer (1967), S. 53.

<sup>303</sup> Hofmannsthal (1986), S. 8.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Vgl. Ebd. S. 10.

Theodor vor der Kritik Jaromirs, dieser könne den Diener nach siebzehnjährigem Zusammensein nicht mehr ausstehen. Die Baronin antwortet darauf, Theodor sei „ein ganz ausgezeichneter Mensch“.<sup>306</sup> Umgekehrt lässt sie die Bemerkungen Theodors zum frivolen Lebensstil Jaromirs nicht unkommentiert und ermahnt den Diener: „Baronin: Pst, pst, Sie sprechen von meinem Sohn.“<sup>307</sup> Hier stellt sich die Frage, ob die Reaktion der Baronin mit der Überschreitung von Theodors Dienerrolle, die ihm nicht erlauben würde, seinen Herren zu kritisieren, zusammenhängt. Altenhofer weist in diesem Kontext auf die paternalistische Ordnung des Hauses hin: „Die Schwierigkeit besteht darin, daß es um ein Thema, nämlich Jaromirs Privatleben, geht, das nach den Spielregeln der Gesellschaft für eine Auseinandersetzung zwischen Diener und Herrschaft tabu ist.“<sup>308</sup> Fragwürdig an dieser Interpretation erscheint aber die Ermahnung Jaromirs, als dieser Theodor kritisiert, da der Herr hierarchisch über seinem Diener steht. Diese Situation kann als Hinweis für die Stellung Theodors und dessen Machtansammlung am Landgut der Baronin gelten.

Indirekte Kritik kann neben der Funktion der Erhaltung gesellschaftlich-hierarchischer Gepflogenheiten zudem dramenästhetisch betrachtet werden, worauf Sturges hinweist. Sein Vergleich zu Molières *Tartuffe* hebt den hohen Psychologierungsgrad von Hofmannsthals Personencharakterisierungen hervor. Während Molière im ersten Akt die Absenz Tartuffes nutzt, um andere Figuren des Stückes diesen beschreiben zu lassen, um aufzuzeigen, wie der Charakter Tartuffes die Gesellschaft spaltet, bietet Hofmannsthals ein Meinungsspektrum, das vage Züge der Figur Theodors umschreibt.<sup>309</sup> Für die Baronin ist Theodor ein „ganz ausgezeichneter Mensch“<sup>310</sup>, während Jaromir diesen „nicht mehr aushalten“<sup>311</sup> könne und der Oberst dem Diener unterstellt, dieser habe „nicht so viel Herz“.<sup>312</sup>

Diese Charakterisierung offenbart zusätzlich die Beziehungen zwischen den Figuren. Wenn Jaromir das Herr-Diener-Verhältnis erwähnt, wird im späteren Gespräch zwischen Theodor und der Baronin dieses aufgeklärt und die Zuschauer\*innen darüber informiert, dass Jaromir nicht frei von jeder Kritik sein kann. Es wird nur die gestörte Beziehung zwischen Herrn und Diener demonstriert. Darin besteht das Ziel der indirekten Kritik: Charakterzüge verschwimmen zu lassen und überständische Kritik zuzulassen, um eine wahrhaftige Diagnose der Störung der

---

<sup>306</sup> Ebd. S. 13.

<sup>307</sup> Ebd. S. 25.

<sup>308</sup> Altenhofer (1967), S. 51.

<sup>309</sup> Vgl. Sturges (1993), S. 124.

<sup>310</sup> Hofmannsthal (1986), S. 41.

<sup>311</sup> Ebd.

<sup>312</sup> Ebd. S. 40.

Gesellschaft zu gewährleisten. Ein ambivalentes Verhältnis zur Ordnung ist gegeben, denn auch wenn Hofmannsthal diese Kritik als Grundlage für die Erneuerung erstarrter Gesellschaftsformen sieht, handelt es sich vonseiten der Figuren um Überschreitungen, die das Unwohl der Beziehungen im gemeinschaftlichen Gefüge illustrieren.

Ein zusätzlicher Aspekt der indirekten Kritik liegt in der Wertschätzung des Dialektalen als Prozess der gegenseitigen Verwandlung. Die indirekte Kritik verstärkt das soziale Chaos. Probleme zwischen den Figuren werden somit nicht gelöst, da nur eine direkte Konfrontation zur gesellschaftlichen Harmonie führen kann.

Nach den Ausführungen zur Störung der gesellschaftlichen Ordnung, die unter dem Aspekt eines höfisch-monarchischen Paternalismus betrachtet wurde, müssen nun die ordnungsstabilisierenden Aspekte des Lustspiels erläutert werden. Der Aspekt des Revolutionären und des Konservatismus sollen hierbei beleuchtet werden, um die Frage nach der Wiederherstellung von Ordnung in *Der Unbestechliche* zu beantworten und aufzuzeigen, inwiefern diese als Resultat einer konservativen Revolution erachtet werden kann.

#### **4.3 Einheitsbildung durch die Wiederherstellung von Ordnung**

Unter dem Aspekt der Revolution und der Religion als Moralinstanzen soll der Umgang Hofmannsthals mit dem Vorhaben Theodors, die alte Ordnung im Hause der Baronin wiederherzustellen und den Ehebruch Jaromirs zu verhindern, untersucht werden. Die Kausalität des Ausgangs der Intrige und der Neuharmonisierung der Ehe kann zwar nur suggeriert werden, wie Decke-Cornill feststellt, doch sollen im folgenden Kapitel die Vorgehensweise und die Symbolik der Wiederherstellung analysiert werden.<sup>313</sup> Somit sollen das Religiöse und das Revolutionäre des Vorhabens Theodors beleuchtet werden, um ihren Stellenwert im Lustspiel aufzuzeigen und eine Verbindung zur konservativen Revolution Hofmannsthals herzustellen. Das Ineinanderwirken beider Komponenten soll zudem unter dem Aspekt des Sozialen betrachtet werden. Nicht allein das Gesamtbild des gesellschaftlichen Gefüges wird dabei untersucht, sondern auch die individuelle Ebene, da das Soziale eine individuelle Selbstfindung gewährleisten muss. Somit soll eine Harmonisierung zwischen der „Teilhabe an gesellschaftlichen Beziehungen“ und der „Erlangung personaler Identität“<sup>314</sup> erreicht werden. Der Ausgang des Lustspiels bietet kurze Einblicke in die Lebenstransformationen der einzelnen Individuen, die im Hause

---

<sup>313</sup> Decke-Cornill (2004), S. 33.

<sup>314</sup> Vgl. Rudolph (1971), S. 157.

der Baronin von Theodors Revolution direkt oder indirekt geprägt wurden, wobei die Überwindung der indirekten Kritik zu diesen gesellschaftlichen Verwandlungen führt. Zudem soll die Entwicklung des modernen Künstlers aufgezeigt werden, um die Entwicklung vom Bildungsphilister zum Suchenden, der mit der konservativen Revolution in Verbindung steht, zu verdeutlichen.

#### **4.3.1 Revolution: Zwischen Konservatismus und Verwandlung**

Revolution ist im Lustspiel von einer Grundambivalenz geprägt, die Konservatismus und Verwandlung gegenüberstellt. Als Ziel der Revolution soll die Wiederherstellung der sozialen Harmonie zwar durch die Erhaltung hierarchischer Strukturen garantiert werden, doch das Handeln Theodors ist in diesem Kontext hinterfragbar. Seine despotische Art und sein Machtanspruch im Haus der Baronin sind ein Zeichen des Machtverlusts der etablierten Hierarchie. Hofmannsthal inszeniert hierdurch eine Krise der Legitimität.

Revolution soll bei Hofmannsthal „zu Ordnung, Einheit und einer Regenerierung der Sitten finden, will sie nicht einfach das alte Regime fortsetzen“.<sup>315</sup> Zu hinterfragen ist dennoch, inwiefern die Wiederherstellung der Ordnung im Lustspiel eine Transformation des sozialen Gefüges provoziert oder eine alte Ordnung wiederbelebt. Die persönlichen Interessen Theodors sind trotz der Inszenierung einer selbstlosen Aufopferung nur schwer zu kategorisieren. Es kann kein genauer Zusammenhang zwischen den Erwartungen Theodors an eine konservative Revolution und dem tatsächlichen Ausgang des Lustspiels erstellt werden. Decke-Cornill identifiziert in Theodors Bestreben ein leicht durchschaubares Ziel:

Sein ganzes Bestreben gilt der Wiederherstellung der im Niedergang befindlichen patriarchalischen Welt. Nichts wünscht er sich sehnlicher, als in dieser die ihm gemäße Dienerrolle in Gestalt eines persönlichen Treueverhältnisses wieder ausüben zu dürfen.<sup>316</sup>

Theodor bleibt dennoch eine ambivalente Figur, deren revolutionäres Bestreben in Verbindung zur historischen Figur Maximilien Robespierre steht. Bereits die ironische Wendung des Titels des Lustspiels *Der Unbestechliche* ist eine direkte Referenz auf den Beinamen *L'incorruptible*, „den sich der Jakobiner durch seine ebenso fanatische wie selbstlose Verteidigung der Errungenschaften der Französischen Revolution erworben hatte“.<sup>317</sup> Zwischen Despotismus und dem

---

<sup>315</sup> Höltschl (2002), S. 210.

<sup>316</sup> Decke-Cornill (2004), S. 28.

<sup>317</sup> Ebd.

Bestreben, eine göttliche Ordnung wiederherzustellen, liegt die Ambivalenz der revolutionären Haltung Theodors.

#### 4.3.1.1 Theodor als Repräsentant der Revolution

Im Kontext der Revolution im Lustspiel muss die politische und gesellschaftliche Dimension der Figur Theodors beleuchtet werden, um sein Verhältnis zur alten Ordnung aufzuklären. Zentral für die Beschreibung des Dieners ist dessen Herkunft:

Theodor stammt aus den slawischen Ostgebieten der Donaumonarchie, und das gibt dem Treueverhältnis zu seiner deutschen Herrschaft – das Gut der Baronin in Niederösterreich – neben der persönlichen auch eine politische Note.<sup>318</sup>

Theodors Herkunftsgebiet mag die historisch-politische Situation dieser Herrschaftsgebiete der Donaumonarchie suggerieren, wie dies auch Höltschl bemerkt, doch muss hier die Interpretation der Herkunft im Sinne einer repräsentativen Funktion des alten Österreichs in den Vordergrund gerückt werden.

In Relation zu diesem historischen Hintergrundkontext der Donaumonarchie muss erwähnt werden, dass eine solche Historisierung des Lustspiels eine Methode war, sich von der Theatertradition Molières loszulösen und einen bewussten Kontrast zu der Zeit des *Ancien Régime* zu schaffen. Andererseits wird anhand des Lustspiels die Faszination der Jungen Wiener für historische Kontinuität und für die Herstellung einer mystischen gemeinsamen Identität, die mit dem Verfall der Donaumonarchie bis an die Romantisierung des Vielvölkerstaates reicht, erkennbar.<sup>319</sup> Der Diener fungiert, wie bereits erwähnt, als Vertreter der Ordnung des Vielvölkerstaates, denn was bei Hofmannsthal im Mikrokosmos des Landguts der Baronin eine Bedeutung aufweist, kann auf die Gesamtheit der Ordnung der Donaumonarchie übertragen werden, wie auch Altenhofer meint: „Hofmannsthals organische Gesellschaftskonzeption setzt die Strukturgleichheit verschiedener Sozialgebilde, große Welt des Vielvölkerstaats, kleine Welt des Landguts, voraus.“<sup>320</sup>

Die Rolle Theodors kann um eine weitere Dimension ergänzt werden: seine Funktion als Diener. Als Garant der Ordnung und der Harmonie im Hause der Baronin ist seine Stellung im gesellschaftlichen Gefüge zu hinterfragen. Theodors Dienerrolle besitzt symbolischen Charakter. Der religiöse Aspekt des Lustspiels und die mehrfach intendierte Verbindung zwischen

---

<sup>318</sup> Altenhofer (1967), S. 22.

<sup>319</sup> Vgl. Arlaud (2005), S. 59.

<sup>320</sup> Altenhofer (1967), S. 22.

Theodor und einer höheren göttlichen Ordnung erinnern an die Ausführungen Nams zur transzendentalen Obdachlosigkeit um die Jahrhundertwende:

Dadurch, dass der Mensch an der religiösen Transzendenz immer stärker zweifelt, verliert diese Transzendenz in der Welt der Menschen an Gewicht und Bedeutung. Dabei stürzt sie symbolisch auf den Dienerstand, der für den Menschen steht.<sup>321</sup>

Der religiöse Charakter Theodors und sein Einsatz für eine höhere göttliche Ordnung weisen darauf hin, dass er der letzte Ordnungswahrer einer alten Gesellschaftsstruktur ist. Gemeint ist hier das Gesellschaftsmodell des Vielvölkerstaates, wodurch die revolutionäre Position Theodors als politisch erachtet werden kann, wie Sturges betont.<sup>322</sup> Theodor repräsentiert alte traditionelle österreichische Werte, die vom modernen Menschen missachtet und abgesetzt wurden. Die Absenz Theodors ermöglicht es Jaromir, befreit von der Autorität der Vätergeneration, seinen frivolen Lebensstil auszuleben, was dafürspricht, dass Theodor der Wahrer der Ordnung der Gemeinschaft am Landgut der Baronin ist.

Der Aufstand des gekränkten Theodors soll zur Durchsetzung der göttlichen Ordnung, die an der religiösen Symbolik des Lustspiels gemessen werden kann, beitragen. Der religiöse Hintergrund Theodors soll hierbei erwähnt werden. Theodor, der ein Geistlicher hätte werden müssen, betrachtet das Fehlverhalten Jaromirs aus religiös-moralischer Sicht, indem er auf den Verlust der Seele der zwei eingeladenen Frauen hinweist und somit den Menschen als „Verkörperung der Seele“<sup>323</sup> charakterisiert. Er setzt sich als verlängerter Arm Gottes ein und möchte zeigen, „wo Gott eigentlich Wohnung hat“.<sup>324</sup>

Der religiöse Fanatismus, verbunden mit dem Despotismus Theodors gegenüber der Dienerschaft und seinem Vorhaben, seinem Herrn entgegenzuwirken, erinnert an Robespierre. Die Erwähnung der historischen Figur hätte es im Lustspiel in der zweiten Szene des fünften Aktes nach einem Entwurf Hofmannsthal von 1922 geben sollen. Darin hätte der General eine Bemerkung über den wiedergefundenen Gang des „alten“ Theodors gemacht und behauptet, an ihm sei „ein Robespierre verloren gegangen“.<sup>325</sup> Ähnlichkeiten zwischen Robespierre und Theodor lassen sich in der finalen Version des Stücks an der Charakterisierung Theodors feststellen.

---

<sup>321</sup> Nam (2010), S. 75.

<sup>322</sup> Sturges (1993), S. 127.

<sup>323</sup> Nam (2010), S. 72.

<sup>324</sup> Hofmannsthal (1986), S. 54.

<sup>325</sup> Hofmannsthal zitiert in: Höltschl (2002), S. 206.

Dies beginnt bei der bereits angesprochenen Herkunft Theodors und seiner Berufung als Geistlicher. Er ist „durch Gemeinheit [...] in den dienen Stand gestoßen worden“<sup>326</sup> und hat dem Oberst seine Jugendjahre geopfert. Nun opfert er seine Männerjahre dem Nachfolger des Obersts, Jaromir, als Zeichen für seine Treue. Theodor beschreibt seine Haltung im dienenden Stand somit als ein Akt der Aufopferung für die Einhaltung der alten Ordnung. Er fühlte sich durch die Bedrohung der gemeinschaftlichen Desintegration nach dem Tod des Obersts dazu verpflichtet, weiter als Diener tätig zu sein. Höltzschl stellt hierbei eine Verbindung zwischen Robespierre, der sich für die Revolution aufgeopfert hatte und Theodor, der sich hier für die Erziehung Jaromirs aufgeopfert hat, her.<sup>327</sup>

Neben dieser biographischen Gemeinsamkeit teilen Robespierre und Theodor gemeinsame körperliche und ästhetische Züge. Auffallend ist hierbei das Lächeln Theodors, welches zu den meistgenutzten Regieanweisungen im *Unbestechlichen* gehört, was Hötschl aufgreift:

Er lächelt befriedigt, als er von der Baronin freie Hand für seine Intrigen bekommt, ‚eigentlich‘ und ‚ominös‘, als er Melanie, die Geliebte Jaromirs, zum ersten Mal verunsichert und befriedigt, als er Marie zur Abreise veranlasst und auch noch Melanie aus dem Haus befördert. Das Lächeln ist der Ausdruck der gelungenen Rache an seinem Gegenspieler Jaromir, der Überlegenheit, mit der er seine Intrigen umsetzt und der schließlich fast unumschränkte Macht, die er im Haus besitzt.<sup>328</sup>

Erwähnt wird zudem der Blick Theodors in Verbindung mit dem „starren, harten und Furcht einflößenden Blick“ Robespierres. Hermine fällt im Gespräch mit Theodor dieser prägnante Blick auf: „Hermine: Was Sie für Augen machen, Herr Theodor, man könnte sich ja fürchten vor Ihnen!“<sup>329</sup>

Die Gegenüberstellung Robespierres und Theodors bietet eine ironische und ambivalente Lesart des revolutionären Prinzips im Lustspiel an. Besonders an der Beziehung Theodors zur Dienerschaft wird aufgezeigt, wie nahe die Wiederherstellung der moralischen Ordnung und der Übergang zum Despotismus sich nahestehen. Theodor leistet sich gegenüber der Dienerschaft Unwillkürlichkeiten und seine Führungsrolle hinterfragt der General. Er bedauert sein „Mangel an Herz“.<sup>330</sup> Die Machtposition Theodors hat sich, dem General nach, auch verstärkt, nachdem dieser sich mit dem Verwalter gestritten habe und die Baronin ihm seitdem zugestanden habe, er könne das Verwalterzimmer übernehmen und dass das Personal ihn Herr Theodor

---

<sup>326</sup> Hofmannsthal (1986), S. 24.

<sup>327</sup> Höltzschl (2002), S. 203.

<sup>328</sup> Ebd. S. 201.

<sup>329</sup> Hofmannsthal (1986), S. 97.

<sup>330</sup> Chong (1996), S. 226.

nennen solle.<sup>331</sup> Der Machtgewinn Theodors muss seinen frommen und konservativen Haltungen gegenübergestellt werden, denn dieser persönliche Machtprofit mindert den selbstlosen Charakter seiner Handlungen. Die ambivalente Thematik des Machterhalts wirft ein kritisches Licht auf die eigentliche Motivation Theodors. Sie offenbart die Machtakkumulation des Dieners und eine Ungleichheit im Hause der Baronin, die den despotischen Charakter der Figur Theodors hervorhebt.

Die Figur Theodors weist somit einen gemischten Charakter auf. Das Unterfangen Theodors, die Ehe Jaromirs und somit die Seelen aller involvierten Figuren zu retten, skizziert im Ersten Akt die Züge eines aufrechten und moralisch makellosen Dieners, doch der Umgang Theodors mit sozial niedrigeren Schichten des Hauses rückt die Figur in ein despotisches Licht. Nachdem das Schwertstein im Zimmer der jungen Barons entfernt wird und die Blätter des Manuskriptes des neuen Romans Jaromirs durch die Lüfte schweben, klagt Theodor Hermine für dieses Vergehen an und nutzt hierbei seine Autorität als Legitimationsmittel für die Wahrhaftigkeit seines Urteils:

Theodor: Was, du schaust ja aus wie eine die ausschaut, als wenn sie mir ins Gesicht eine Frechheit behaupten wollte. Ich hätte den Schwertstein weggelegt, das behauptest du? Das bringst du aus deinem Mund heraus? [...] Ich kann den Schwertstein weggelegt haben, das, das wagst du mir ins Gesicht zu flüstern?!<sup>332</sup>

Hermine's Antwort auf die Anschuldigungen weist dennoch auf die Schuld Theodors hin, der das zweite Fenster geöffnet habe, nachdem ihn Hermine auf die Zugluft aufmerksam gemacht hätte. Die Reaktion Theodors scheint mit den Aussagen des Generals, der behauptet hatte, im Blick des Dieners sei „nicht so viel von Liebe oder Anhänglichkeit“<sup>333</sup>, übereinzustimmen. Diese Grundambivalenz, welche den ordnungsschaffenden Theodor vom despotischen Bestimmer unterscheidet, offenbart den gemischten Charakter der Figur. Für Schöblier zeichnet sich der gemischte Charakter dadurch aus, dass die Figuren nicht allein das Resultat einer Gegenüberstellung von Gut und Böse sind, sondern komplexer erscheinen und mehrere Seiten ihrer Persönlichkeit im Laufe der Zeit offenbaren.<sup>334</sup> Nicht durch die Standeszugehörigkeit definiert sich die gemischte Figur, sondern durch seine Innerlichkeit.<sup>335</sup> Theodor befindet sich nicht in seiner Dienerfunktion, da dieser gekündigt hat, doch selbst im Rahmen seiner Beschäftigung als Dienender will die Baronin nicht über Theodor als einen Bediensteten reden: „Baronin: Sie

---

<sup>331</sup> Vgl. Hofmannsthal (1986), S. 11.

<sup>332</sup> Ebd. S. 73.

<sup>333</sup> Ebd. S. 20.

<sup>334</sup> Vgl. Schöblier (2017), S. 90.

<sup>335</sup> Vgl. Ebd.

wissen sehr genau, Ado, daß der Theodor kein Dienstbote ist, sondern eben – der Theodor.“<sup>336</sup> Revolution wird symbolisch an der Handlung der gemischten Figur Theodors, der die despotischen Mittel der Revolution und die Überwindung des Paternalismus durch das Ziel der Wiederherstellung der Ordnung legitimiert, gemessen. Für Sturges ist Theodor durch diese ambivalente Innerlichkeit ein Ebenbild Robespierre:

Theodor is as fanatically sure of the justness of his crusade as was Robespierre. Metaphorically, he is willing to let heads fall where they may; in his intrigue, he unscrupulously manipulates the feelings and circumstances of others. However, whether the Dictatorship of Theodor leads to a metaphorical reign of terror is left entirely open.<sup>337</sup>

Diese erwähnte Überzeugung Theodors, das Richtige zur Wiederherstellung der Ordnung zu leisten, kommt in den Aussagen des Dieners gegenüber Hermine im vierten Akt zum Vorschein. Theodor betont dort seine Sonderstellung im gemeinschaftlichen Gefüge und seine Absonderung von den „gewöhnlichen“ Menschen: „Das sind Tratschmäuler, erbärmliche. Diese Menschen haben die Unfähigkeit, einen Menschen wie ich es bin, zu erfassen.“<sup>338</sup> Theodor wirft hierbei einen kritischen Blick auf die Gesellschaft:

Das ist das oberste Vierhundert! Da! Das ist Blüte der Menschheit! Da! Da! Da! Dafür ist Welt geschaffen von unserem Herrgott, damit auf oberstem Spitzel er mit seinem von irgendeinem Franz geputzten Lackschuh kann fußeln mit dem Ding da, was ich in den Händen halte.<sup>339</sup>

Als Figur der Revolution positioniert er sich klar gegen die moderne gesellschaftliche Ordnung und kritisiert den Verlust des Vertrauens des modernen Menschen in die göttliche Transzendenz. Die Stellung des Menschen übersteigt Gott und dieser wird somit darauf reduziert, die Schuhe des Menschen zu putzen. Während Theodor die göttliche Ordnung vertritt, wird in diesem Zusammenhang zwischen dem modernen Menschen und seiner egozentrischen Ichbezogenheit und Überheblichkeit ein Verhältnis aufgezeigt, das den Menschen über Gott stellt: „Wider Gottes Verlangen, keine anderen Götter neben ihm zu haben, haben die modernen Menschen nun einen neuen Gott: die Menschen selbst. Sie vergöttern sich selbst. Sie sind ihr eigener moderner Götze geworden.“<sup>340</sup>

Neben der Wiederherstellung einer göttlichen Ordnung definiert Hofmannsthal die Absichten des Dieners nicht genauer. Erst in der Gegenüberstellung des modernen und des konservativen

---

<sup>336</sup> Hofmannsthal (1986), S. 11.

<sup>337</sup> Sturges (1993), S. 127.

<sup>338</sup> Hofmannsthal (1986), S. 96.

<sup>339</sup> Ebd.

<sup>340</sup> Nam (2010), S. 76.

Diener wird die Motivation Theodors ersichtlich. Das, was die Figur Jaromirs ausmacht, neigt der Diener und drückt somit eine eigene Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung aus. Dies erklärt zudem die Haltung des Dieners gegen Ende des Lustspiels, der nach seiner Überschreitung wieder in den Rang der Dienerschaft findet, wie Decke-Cornill aufweist:

Bei diesem diktatorischen Gebaren handelt es sich jedoch nicht um ein durchgängiges Verhaltensmuster, sondern nur um die Antwort auf eine Ausnahmesituation, die hartes Durchgreifen erforderlich macht. Gegen Ende des Stückes, wenn die aus den Fugen geratenen Verhältnisse dank Theodors ‚Aufsicht über das Ganze‘ wieder im Lot sind, findet die Komödie zu dem ihr gemäßen unbeschwert-spielerischen Ton zurück. Alles Strenge und Gewaltsame löst sich in Beschwingtheit auf, und auch Theodor zeigt sich plötzlich gelöst und voller Charme.<sup>341</sup>

Der temporäre Aspekt der Revolution ist hierbei zentral, denn zugunsten der Wiederherstellung der göttlichen Ordnung erscheinen die Methoden Theodors als legitim. Im Sozialen hingegen sind Bindungen von Beständigkeit und Dauerhaftigkeit geprägt und stellen eine Verbindung zwischen Generationen her, was zu einer Kontinuität des sozialen Gefüges führt.<sup>342</sup> Herr und Diener stehen somit in einem Verhältnis der Harmonie und der Beständigkeit.

#### **4.3.1.2 Die Überschreitung paternalistischer Hierarchien**

Theodors Status als Bediensteter innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges muss hinterfragt werden: bis zum finalen Akt des Lustspiels ist er kein angestellter Diener des Hauses, nachdem er seine Stelle bereits vor Beginn des ersten Aktes gekündigt hat.<sup>343</sup> Hofmannsthal umgeht durch die fehlende soziale Legitimation Theodors am Landgut die historisch-politische Lage des Vielvölkerstaates, die mit der Herkunft Theodors zusammenhängt. Dadurch kann die Revolution des Dieners nicht als Aufstand gegen die herrschende Klasse interpretiert werden, da er keinen offiziellen Status im sozialen Gefüge des Landguts besitzt. Zudem soll das revolutionäre Vorhaben des Dieners nicht auf eine Überwindung des Herr-Diener-Verhältnisses hinführen, sondern auf die Wiederherstellung moralischer Ordnung. Sozialkritik, die bei Molière eine „realistische Charakterzeichnung und die gesellschaftskritischen Aspekte“<sup>344</sup> involviert, übernimmt Hofmannsthal nicht. Das Soziale nimmt für sich in Anspruch, die Handlung des Individuums mit der Ausgangssituation gemeinschaftlicher Ordnung zu verbinden. In dieser Differenzierung zu Molière liegt der Hauptgedanke der revolutionären Bekehrung Theodors, der nicht in seiner Dienerrolle die Wiederherstellung der alten Ordnung voranführt, sondern im

---

<sup>341</sup> Decke-Cornill (2004), S. 38.

<sup>342</sup> Altenhofer (1967), S. 59.

<sup>343</sup> Vgl. Hofmannsthal (1986), S. 10.

<sup>344</sup> Fiedler (1974), S. 12.

Dienste einer höheren und allumfassenden Ordnung handelt. Allein der Segen der Baronin legitimiert seine Präsenz: „Und Sie, lieber Theodor, übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze!“<sup>345</sup> Theodor übt somit weiter eine Rolle als Diener aus, doch ist die Baronin nicht mehr seine Befehlshaberin. Rudolph betont hierbei, dass das Wissen um eine höhere Ordnung als Spielraum sozialer Bindungen die Figuren dazu antreibt, diese nicht zu durchbrechen: „Ihr Medium ist eine viel allgemeinere Ordnung, gleichsam das Bewußtsein von Ordnung überhaupt auf die das von ihnen angestrebte Gleichgewicht von Kräften und Figuren, stets nur als auf seinen lezhinnigen Bezug verweisen kann.“<sup>346</sup>

Theodors Bruch mit der paternalistischen Ordnung wirkt somit im Sinne eines gemeinschaftlichen Ganzen, wodurch diese Überschreitung nicht als eine aktive reaktionäre Handlung betrachtet werden kann. Der Diener handelt trotz der Kündigung seiner Dienerrolle im Rahmen der gegebenen Ordnung des Ganzen. Die Frage nach der Überschreitung paternalistischer Ordnung ist somit immer in Verbindung mit dem gemeinschaftlichen Ganzen zu betrachten. Ambivalent an Theodors distanzierter Haltung gegenüber dem Paternalismus erscheint die Überschreitung seiner Dienerrolle, doch andererseits wird dieses Handeln als nötiges Mittel zur Selbstregulierung der ganzheitlichen Ordnung präsentiert.

Das Ziel Theodors, darin bestehend, die beiden Gäste, Melanie und Marie, bis zum Abend aus dem Hause zu vertreiben, scheint dennoch nicht nur der Wiederherstellung der Ordnung zu dienen. Im Gespräch mit der Baronin kommt durch eine Billardmetapher aus dem ersten Akt eine spielerische Seite Theodors zum Vorschein und delegitimiert seine rein moralischen Absichten:

Diese ist ein unglückliches Wesen mit einer schönen geängstigten Seele. Diese werde ich direkt anspielen. Die andere Person werde ich von der Bande anspielen. Und die Folge wird sein, daß sie sich beide morgen vor dem Nachtmahl von hier verziehen werden, zu seiner bitterlichen Enttäuschung.<sup>347</sup>

In dieser Strategie, die Gäste direkt anzusprechen, kann der Bezug Theodors zur paternalistischen Ordnung hinterfragt werden, denn sein Plan wendet sich gegen die Absichten seines Herrn. Im Gegensatz zu seiner Zeit als Diener Jaromirs, als er diesen bei seinen frivolen Machenschaften unterstützt hatte, löst sich hier Theodor von seiner Rolle als Komplize und schafft somit ein Verhältnis der Rivalität zu seinem Herrn. Hierbei kehrt der Diener das paternalistische Verhältnis der Einhaltung moralischer Ordnung um, für die gewöhnlicherweise der Herr des

---

<sup>345</sup> Von Hofmannsthal (1986), S. 34.

<sup>346</sup> Rudolph (1971), S. 158.

<sup>347</sup> Hofmannsthal (1986), S. 31.

Hauses zuständig ist.<sup>348</sup> Genau diese Rolle übernimmt er zugleich vor Melanie und Marie. Letztere spricht Theodor auf den kränklichen Vater und ihre Verantwortung als Tochter, ihm beizustehen, an:

Theodor: Oh – – also der Vater sitzt jetzt zu Hause – und sein kränkliches Herz, das weiß ich doch, ist angefüllt mit Sorge um sein einziges Kind. Da denkt er sich jetzt die freundliche Zukunft von seiner verräterischen Tochter aus, Gemahlin eines rechtschaffenen Menschen, wenn er einmal nicht mehr da sein wird. Ist das vielleicht eine Kleinigkeit, ein Vater, der dort sitzt an einem Fensterplatz, wo er vielleicht nicht mehr lange sitzen wird – – und hinausguckt durchs Vorgartl auf die Straße – – ob vielleicht eine gewisse Fräulein schon bald nachhause kommt, die sein Alles ist? Aber diese Dame ist auf Abwegen befindlich und Vater schaut sich umsonst die Augen aus.<sup>349</sup>

Theodor spielt die moralische Instanz des Hauses und ist Zeuge der Verpflichtungen Maries, die sie nicht einhält und appelliert somit an ihr Pflichtbewusstsein gegenüber der Gemeinschaft. Theodor realisiert zudem seine Strategie, Marie „direkt anzuspielen“. Die Figuren überwinden erstmals die indirekte Kritik aus dem ersten Akt.

Auch im Gespräch mit Melanie weist Theodor auf seine quasi-allwissende Funktion hin und verkörpert eine moralische Instanz, vor der sich Melanie zu fürchten scheint: „Wieso erinnern Sie sich denn an das! Das ist doch gräßlich, daß Sie das noch wissen!“<sup>350</sup> Die Reaktion Theodors darauf verstärkt das Prinzip der transzendentalen Ordnung des Ganzen, die vom Individuum ausgeht, denn Theodor kritisiert nicht die vergangenen Taten Melanies. Er weist nur darauf hin, dass dieser noch darüber Bescheid wisse: „Ich erinnere mich an alles. Deswegen braucht man sich vor mir in keiner Weise schämen. Es gibt Individuen, die interessiert nichts als die eigene Person, zu dieser Sorte gehöre ich nicht.“<sup>351</sup> Die Überschreitung paternalistischer Ordnung liegt sowohl in dem Bestreben, Jaromir entgegenzuwirken und Melanie wegzuschicken, als auch in der Übernahme der Rolle der moralischen Instanz und der Vorbildfunktion. Hofmannsthal psychologisiert zudem immer weiter seine Figuren, denn es wird in diesen beiden Szenen auf die Verpflichtung des Individuums gegenüber dem Ganzen hingewiesen. Das Individuum ist somit nicht allein für sein Handeln verantwortlich, sondern auch für die Reichweite seiner Taten: „Wenn der Einzelne seine Bestimmung nicht erkennt und seiner Verantwortung entgehen will, wird die Ordnung des Ganzen gestört. Nur wenn jeder seine Rolle richtig spielt, die ihm zukommt, wird die Ordnung für das Ganze, für die Gesellschaft wiederhergestellt.“<sup>352</sup>

---

<sup>348</sup> Vgl. Klenke (1992), S. 22.

<sup>349</sup> Hofmannsthal (1986), S. 31.

<sup>350</sup> Ebd. S. 86.

<sup>351</sup> Ebd. S. 87.

<sup>352</sup> Chong (1996), S. 252.

Hofmannsthal weist anhand dieser ironischen Gegenüberstellung des Dieners und der Aristokratie auf eine Erstarrung des Gesellschaftssystems hin. Theodor durchbricht diese zwecks Wiederherstellung moralischer Ordnung. Somit wird die Revolution des Dieners legitimiert. Die Veränderung, die gegen Ende des Stückes durch die Rettung der Ehe von Anna und Jaromir eintritt, weist Züge einer Verwandlung auf. Der Mikrokosmos der gesellschaftlichen Ordnung im Hause der Baronin ist von einem Wandel überholter gesellschaftlicher Strukturen geprägt. Die Baronin entscheidet sich dafür, das Landgut zu verlassen und mit Theodor auf Reisen zu gehen, wie dies in der Vergangenheit schon der Fall gewesen war: „Sie wissen, daß mein Mann, zu der Zeit wie er noch Militärattaché in Konstantinopel war, den Theodor überall hin mitgenommen hat, nach Smyrna, nach Damaskus, ich weiß nicht, wohin noch!“<sup>353</sup>

Die Ausgangssituation des *Unbestechlichen* illustriert durch diese Reise der Baronin und die Etablierung Jaromirs als neuen rechtmäßigen Herrn des Hauses eine Ambivalenz der Erinnerung und der Veränderung. Die Erinnerung an einen idealen Vorzustand der Idylle ist immer noch präsent. Der Abgang der Baronin bedeutet dennoch nicht das Ende der Ordnung am Landgut, sondern eine Verwandlung der Hierarchie. Diese erneuerte Ordnung findet keine Erwähnung im Text, doch nach der Versöhnung Annas und Jaromirs müsste ein Verbleib der beiden am Landgut bedeuten, dass die erneuerte Idylle des ehelichen Mikrokosmos die Ordnung des Makrokosmos beeinflusst hat. Zudem wird die neue Stellung Jaromirs durch die Anrede mit dem Titel seiner sozialen Rolle durch Theodor im fünften Akt ersichtlich: „Nein, das geht Herrn Baron persönlich an! Ich habe in Erwägung gezogen, daß Herr Baron nicht gerne haben, wenn Gesellschaft aus drei personen besteht [...]“<sup>354</sup> Theodor spricht Jaromir zum ersten Mal im Lustspiel direkt als Herr Baron an, was seine Stellung als neuer Herr des Hauses festigt. Eine direkte Interaktion gab es zwischen beiden bis zu diesem Augenblick nur nach den Gesprächen mit Marie und Melanie. An diesen Stellen wird ersichtlich, wie die direkte Kommunikation zwischen beiden Figuren scheitert, denn anstatt auf den Befehl Jaromirs zu hören, handelt Theodor im Alleingang und organisiert den Abschied der Frauen, noch bevor sein Herr Anordnungen gibt. Zusätzlich muss darauf hingewiesen werden, dass Theodor seinen Herrn hintergeht, indem dieser die Wahrheit über den Abgang der Damen verschweigt: „Theodor: Ich habe demgemäß die Abreise anbefohlen, wollt ich sagen, direkt im Stall anbefohlen, wollt ich sagen, weil keine Aussicht war, die gnädige Fräulein durch meine noch so inständigen Zureden zurückzuhalten...“<sup>355</sup> Der Dialog zwischen Herr und Diener nach dem Gespräch Theodors mit Marie

---

<sup>353</sup> Hofmannsthal (1986), S. 101.

<sup>354</sup> Ebd. S. 108.

<sup>355</sup> Ebd. S. 81.

illustriert eine Fehlkommunikation. Versunken in seiner Ichbezogenheit fühlt sich Jaromir von Marie betrogen und bezeichnet diese als Egoistin, während Theodor die Stärke der jungen Frau bewundert. Womöglich handelt es sich hierbei um eine Referenz auf Maries Einsicht, ihren sozialen Verpflichtungen nachzugehen:

Jaromir: Man bildet sich ein von einer zu wissen, daß sie auch in der letzten Faser ihres Herzens keine Egoistin ist und einen nicht jeder Regung ihrer Laune, oder ihrer schlechten Nerven aufopfert!

Theodor: In seiner ganzen Verlassenheit und Schwäche hat so ein Mädchen doch so eine heldenmütige Stärke –

Jaromir: Und irgend ein zufälliger Anstoß kommt uns belehrt uns eines Besseren!

Theodor: Da mußte man doch, wenn man ein Herz im Leibe hätte, jeden Seufzer und jede Träne sammeln in einem Körbchen aus Birkenrinde!<sup>356</sup>

Vergleichbar mit dem Gespräch Theodors mit den beiden Liebhaften Jaromirs, kann an dieser Stelle behauptet werden, dass der Diener seinen eigenen Herrn eines Besseren belehrt. Theodor übernimmt die Rolle des moralischen Vorbilds und zudem die Funktion des Paternalismus, die eigentlich Jaromir zustehen würde.

Die Wiederherstellung der Ordnung ist eng verbunden mit der Verstrickung eines aufkommenden Ungleichgewichts des paternalistischen Systems. Wie bereits in vorigen Kapiteln erläutert, scheint ein wechselseitiges Verhältnis des Bruchs mit dem Paternalismus im *Unbestechlichen* erkennbar zu sein, doch zentraler ist hier die ästhetische Form, die diese Grenzüberschreitung schafft. Ständekritik wird indirekt geäußert, um die gesellschaftlichen Konventionen zu wahren. Machtpositionen müssen von nicht legitimiertem Personal besetzt werden, wodurch das ineinander verstrickte soziale Gefüge erhalten bleibt. Der Bruch mit der paternalistischen Ordnung ist eine Facette der Figur Theodors, die das gesellschaftliche Konzept Hofmannsthals offenbart:

Wie sein Vorgänger Figaro intrigiert er gegen seinen Herrn, aber weniger im Interesse seiner eigenen Person oder seines Standes, als im Namen dessen, was ihm am zerfallenden Ganzen als gut und wahr und des Bewahrens wert gilt. Auch im schärfsten Protest überschreitet er nicht die durch ein konservatives Denken gesetzten Grenzen.<sup>357</sup>

Von einer Überschreitung paternalistischer Bindungen kann gesagt werden, dass das Verschwimmen vorgezeichneter sozialer Rollen für den Gesamtheitsbezug des Sozialen repräsentativ ist. Das individuelle Handeln bleibt eng verbunden mit dem gesellschaftlichen Ganzen,

---

<sup>356</sup> Ebd.

<sup>357</sup> Altenhofer, Norbert: „Die Ironie der Dinge“. Zum späten Hofmannsthal. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995. (Analyse und Dokumente. Beiträge zur Neuen Literatur), S. 32.

wodurch Theodor Ordnung im Sinne der Gemeinschaft wiederherstellt. Dieses Ziel legitimiert seinen Bruch mit der paternalistischen Ordnung.

Eine Revolution von außen durch eine Übertretung sozialer Rollen bietet Hofmannsthal nicht als Lösung zur Wiederherstellung der Ordnung an. Wie im folgenden Kapitel ausgeführt werden soll, strebt Theodor eine konservative Revolution aus dem Inneren an:

Theodor: Frau Baronin, ich bin keine käufliche Seele. Eine Genugtuung, die mir in dieser Lebensstunde noch genügen sollte, die könnte sich nicht wie in früheren Fällen in der Dienstbotenatmosphäre abspielen, die dürfte nicht aus Äußerlichkeiten bestehen, die müßte auf das Große und Ganze gehen.<sup>358</sup>

Die Rolle der Überschreitung der paternalistischen Hierarchie für die Wiederherstellung der Ordnung ist somit nicht das zentrale Vorhaben Theodors. Das Wechselspiel zwischen der transzendentalen Moral des Inneren und der Ausübung der Verpflichtungen der jeweiligen sozialen Rolle steht eher im Zentrum des Harmonisierungsprozesses. Das Deregulieren innerer Wertesysteme wird in den Überschreitungen sozialer Rollen, die als ästhetische Materialisierung einer metaphysischen Ordnung fungieren, illustriert. Innere Wertesysteme des Sozialen, die bei Hofmannsthal von religiöser Moral geprägt sind, sollen im folgenden Kapitel aufgezeigt und ihr Stellenwert für die Wiederherstellung von Ordnung untersucht werden.

#### **4.3.2 Religion als konservative Ordnungsinstanz**

Im *Unbestechlichen* thematisiert Hofmannsthal ein christliches Weltbild durch die Figur des Theodors, denn dieser erkennt explizit die Existenz einer göttlichen Ordnung an. Die Rolle der Religion kommt durch das Soziale zum Vorschein und illustriert das Selbstregulierungspotenzial der Gemeinschaft, indem christliche Moral als transzendentes Wertesystem eingeführt wird. Der Ursprung dieses Systems liegt in der aufkommenden Pluralität des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses zur Zeit Hofmannsthals, der eine Auflösung der Ständegesellschaft mit sich brachte.<sup>359</sup> Katharina Meiser weist auf den Verlust von moralischen Ordnungen durch diesen gesellschaftlichen Modernisierungsprozess hin:

Die Begründer der modernen Soziologie betonen deshalb bei aller Verschiedenheit *uni sono*, dass es der modernen Gesellschaft zuallererst an überwölbenden moralischen Ordnungsmodellen fehle, an denen die Individuen ihr Handeln ausrichten können. [...] Für die moralischen Missstände werden die Modernisierung im Allgemeinen und die kapitalistische Erwerbswirtschaft im Besonderen haftbar gemacht.<sup>360</sup>

---

<sup>358</sup> Hofmannsthal (1986), S. 54.

<sup>359</sup> Vgl. Meiser (2014), S. 190.

<sup>360</sup> Ebd. S. 191 f.

Nam kontextualisiert dahingehend die gesellschaftliche Funktion von Religion, die sich zur Zeit der Moderne stark gewandelt hat. Sozial und politisch prägte Religion im Mittelalter das mitmenschliche Ethos, auf dem Gesetze und Verhaltensweisen basierten. Religion regelte im Wesentlichen die Beziehung zwischen Menschen.<sup>361</sup> Dieser Einfluss auf das soziale Verhalten der Gemeinschaft im Mittelalter hing mit der Perzeption Gottes und dem Einfluss der Kirche in der Vertretung religiöser Dogmen zusammen. Gott bildete eine unhinterfragte und undurchdringliche Entität, was durch kirchlich beeinflusste Wissenschaft unterstützt wurde. Die Rolle Gottes als Schöpfer des Universums galt als Selbstverständlichkeit. Vertreter der Kirche fungierten als Durchsetzer der göttlichen Ordnung auf Erden. Beziehungen wurden von der Heilsvermittlung der Kirche geprägt, denn das Heil eines jeden Menschen konnte durch den Respekt christlicher Wertevorstellungen erworben werden, auch wenn hierbei die Einführung der Käuflichkeit des Seelenheils im Christentum ein kritisches Licht auf diese Wertevorstellungen warf. Gerade mit dem Aufkommen des Protestantismus und der Restauration geriet diese Käuflichkeit in die Kritik, doch die Unhintergebarkeit Gottes galt weiter als oberste Wahrheit.<sup>362</sup> Mit der Aufklärung änderte sich dennoch die Beziehung des Menschen zu Gott:

Vieles, was man im Mittelalter mittels übernatürlicher Kräfte zu erklären versucht hatte, erschien nun mit dem Verstand des Menschen greifbar. Die Akzentuierung von Vernunft und Autonomie der Menschen in der Aufklärung vertrug sich nur schwerlich mit dem mittelalterlichen Verständnis von passiven und kritiklosen Glauben.<sup>363</sup>

Die Aufklärung brachte den gesellschaftlichen Wandel einer neuen Wertemoral mit sich. Sie galt für Hofmannsthal als Vorreiter der Moderne, die den Verfall des Glaubens an die religiöse Transzendenz bedeuten sollte. Zur Zeit der Moderne wurde das Prinzip der Transzendenz negiert und man teilte ihr einen Illusionscharakter zu. Nam erwähnt hierbei das Dreistadiengesetz von Auguste Comte, bei dem der Mensch das erste metaphysische Stadium überwunden habe, nachdem die menschliche Weltanschauung durch übernatürliche Kräfte im Mittelalter erklärt worden sei.<sup>364</sup> Diese Überwindung wurde in der Moderne als Fortschritt wahrgenommen, doch brachte der Verlust religiöser Moral nicht nur einen Werteverlust mit sich, sondern führte auch zu einer Ordnungskrise, die mit dem Verlust der Sinnhaftigkeit des Strebens nach Seelenheil zusammenhing, wie auch Nam betont: „Zwar stellte die zunehmende Diesseitsorientierung in der Geschichte den Menschen als ein autonomes Subjekt dar, aber mit dem Verlust der transzendenten Instanz schien die Welt der Menschen in eine Ordnungsanarchie zu stürzen.“<sup>365</sup>

---

<sup>361</sup> Vgl. Nam (2010), S. 14.

<sup>362</sup> Vgl. Ebd. S. 14.

<sup>363</sup> Ebd. S. 15.

<sup>364</sup> Vgl. Ebd.

<sup>365</sup> Ebd. S. 19.

Die Frage nach dem Stellenwert der Transzendenz stellt sich in Hofmannsthals *Der Unbestechliche* in Form eines Hilferufs an den Diener Theodor, der als letzter Garant einer religiös geprägten Moral handelt. Theodor hinterfragt nicht die Existenz Gottes oder die Transzendenz der moralischen Ordnung und vertritt ein christlich mittelalterliches Weltbild. Auch wenn die Figur Theodors im Lustspiel als Repräsentant einer göttlichen Ordnung erscheint, muss der Ausgang der Intrige betrachtet werden, um die Bedeutung der Religion dafür einschätzen zu können.

Eine grundlegende Ambivalenz entsteht im Rahmen dieser Überlegung, denn, wie im folgenden Kapitel weiter erläutert werden soll, wird eine barocke Ordnung anhand der religiösen Symbolik, die die Figur Theodors umkreist, in den Vordergrund gerückt. Eine transzendente innere Moralvorstellung scheint aber die Rolle des Dieners zu überschatten. Nicht Theodor wird zur Vollstreckung der konservativen Revolution führen, da dieser durch seine soziale Stellung als Diener eingegrenzt ist. Er kann beispielsweise Marie und Melanie nur zum Gehen verleiten, ein Machtwort kann er allerdings nicht aussprechen, was auch für die Harmonisierung der Beziehung der Ehe gilt. Wieviel Einfluss Theodor als Repräsentant einer höheren Ordnung besitzt, ist somit hinterfragbar.

Christina Fossaluzza thematisiert diesen Gedanken der Materialisierung einer religiösen Ordnung in Hofmannsthals Libretto *Die Frau ohne Schatten* und skizziert das Bild von Religion als ein Fundament der sozialen Ordnung. Das Soziale fungiert hierbei als „das Sinnbild einer zu realisierenden ästhetischen und zugleich ethischen Gesellschaft, die (genau wie die Kunst) insofern ein neues religiöses Fundament besitze, weil sie Ethos und Eros, Geist und Leben zu verbinden vermag“.<sup>366</sup> Die Ehe als religiöses Sakrament und Instanz einer Einheit der Gemeinschaft verbindet Ethos und Eros. Die Ausführungen Fossaluzzas sind für die Perspektive auf eine konservative Revolution von Bedeutung, denn im weiteren Verlauf ihres Artikels betont sie die Rolle des Konservativen bei Hofmannsthal und gelangt zu der Feststellung, dass das Konservative „nicht unbedingt mit einem politisch-reaktionären Denken gleichzusetzen, sondern [...] vielmehr als ästhetische Allegorie einer vormodernen Ordnung konzipiert [...]“ sei.<sup>367</sup>

---

<sup>366</sup> Fossaluzza, Christina: Zwischen „Leben“ und „Geist“. Elementare Kunstreligion in Hofmannsthals Märchen „Die Frau ohne Schatten“. In: Costazza, Alessandro; Laudin, Gérard; Meier, Albert (Hrsg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Band 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850. Berlin, Boston: De Gruyter 2012. (Kunstreligion 2), S. 111.

<sup>367</sup> Ebd. S. 112.

#### 4.3.2.1 Transzendenz als Ambivalenz der Existenz Gottes

Transzendenz und Gottesfigur müssen beide als konservative Teilaspekte einer höheren Ordnung betrachtet werden, auf der das Soziale basiert. Der Bruch mit dieser moralischen Ordnung wurde bereits in vorigen Kapiteln thematisiert, doch soll nun eine Kategorisierung der religiösen Symbolik erfolgen, um die Rolle der Religion und der Transzendenz für die Revolution zu definieren.

Eine solche Einordnung beginnt bei der Präsenz Gottes, welche von einer Grundambivalenz geprägt ist, die mit der Figur Theodors zusammenhängt. An unterschiedlichen Stellen scheint Theodor eine höhere göttliche Instanz zu verkörpern, anstatt ihr zu dienen. Somit wird eine Ambivalenz zwischen barocker Darstellung eines allzeit präsenten und allmächtigen Gottes und der aufklärerischen Transzendenz, welche Phänomene des alltäglichen Lebens nicht mehr mit übernatürlichen Kräften zu erklären versuchte, geschaffen.

Hofmannsthal porträtiert Theodor, dessen Name sich aus dem Griechischen ableitet und übersetzt „Geschenk Gottes“ bedeutet, zu Beginn noch als Diener einer höheren Ordnung, wie sein Name bereits indiziert. Die Bemerkung Theodors zum Affront Jaromirs, der ihn nicht mit seinem Taufnamen anspricht, sondern den Rufnamen Franz nutzt, kritisiert dieser aufs Schärfste und bezeichnet Jaromirs Benehmen als „Mißachtung“, die darauf basiert, dass der junge Herr „den Namen nicht geliebt“<sup>368</sup> habe. Die Verbindung zur Obdachlosigkeit und der kritischen Haltung moderner Intellektueller gegenüber der Religion wird hier ersichtlich, denn der Verzicht Jaromirs, Theodor beim Namen zu rufen, stellt nicht nur eine Missachtung der Person des Dieners dar, sondern auch eine Beleidigung gegenüber einem direkten Repräsentanten Gottes. Die ursprüngliche Berufung Theodors, Geistlicher zu werden, ist ein Hinweis auf seine Rolle als Diener einer höheren Ordnung, der die religiöse Moral versucht zu erhalten: „Theodor: Ich bin kein Heiliger! Aber wenn ich eine liebende Handlung begehe, so begehe ich sie mit einem ganzen Herzen und stehe dafür ein mit meiner ganzen Seele.“<sup>369</sup>

Durch die Erwähnung des Opfers seiner Jugend- und Männerjahre im Dienste des Obersts weist Theodor auf die Reinlichkeit seiner Person hin und vergleicht sich mit Jaromir, indem er auf seine Kündigung und seine Fähigkeit, für seinen moralischen Code zu stehen, verweist: „Theodor: Bei ihm gibt es keine Vergangenheit, so ist er nicht! Bei ihm ist nichts vorüber. Um etwas aufzugeben, dazu gehört eine innerliche Reinlichkeit.“<sup>370</sup> In diesem Gespräch mit der Baronin

---

<sup>368</sup> Hofmannsthal (1986), S. 51.

<sup>369</sup> Ebd. S. 53.

<sup>370</sup> Ebd.

offenbart Theodor seine Moralvorstellung und meint, dass Jaromir in seinen Jugendjahren nicht dazu in der Lage gewesen sei, dieser zu folgen. Der Diener erwähnt den Verlust der Seele anhand eines religiös geprägten Vokabulars. Jaromir habe gehandelt, um seinen Geliebten „mit kaltherziger Niederträchtigkeit um die Seele zu betrügen“<sup>371</sup>, Fräulein Marie habe er viereinhalb Jahre lang die Seele „ausgesogen“<sup>372</sup>, doch wurde ein solches Handeln nicht von Theodor unterstützt, denn er sei „keine käufliche Seele“.<sup>373</sup> Durch diese Ausführungen, die den Bruch Jaromirs mit den von Theodor genannten „göttlichen und menschlichen Gesetzmäßigkeiten“<sup>374</sup> illustrieren, entsteht eine Ambivalenz und eine Vermischung der Rolle Theodors mit der Figur Gottes, denn das Leben Jaromirs sei „eine fortgesetzte Beleidigung“<sup>375</sup> seiner Person gewesen.

Hier muss erwähnt werden, dass Theodor eine Verschiebung der Beleidigung von seiner Person im Laufe der Konversation auf das Schicksal von Marie und Melanie projiziert. Somit handelt es sich bei der Missachtung des Namens Theodors durch Jaromir und bei dem Zwang, die frivolen Vorhaben seines Herrn zu unterstützen, um eine Beleidigung der eigenen Person. Gleiches kann dennoch nicht von der Gefährdung der Seele der beiden Geliebten gesagt werden. Das Handeln Jaromirs richtet sich somit nicht gegen Individuen. Theodor fasst seine Missachtung als Beleidigung der göttlichen Ordnung auf, mit der sich der Diener zu identifizieren scheint. Die Anschuldigung Theodors gegen Jaromir führt somit zu einer Verschiebung vom Irdischen ins Metaphysische, von dem Namen hin zur Seele. Theodor, der zu Beginn des Dialogs mit der Baronin noch behauptet, er sei kein Heiliger, revidiert später jedoch die Aussage:

Theodor: Ich bin müd, demgemäß sehr gemäßigt. Aber meine gekränkte Person benötigt demgemäß eine große Heilung, damit ich die männliche Erbärmlichkeit vergessen kann. Ich muss in meine einsame Heimat, auf meine abgelegene Scholle und alte, liebe Eichbäume müssen immerfort zu mir flüstern: Theodor, Du bist ein Heiliger gegen diesen! Er ist nicht wert, die Riemen Deiner staubigen Schuhe aufzulösen!<sup>376</sup>

In der vierten Szene des vierten Aktes greift Theodor wiederum diese Metapher des Schuhs auf und wendet diese auf den Menschen und Gott an: „Dafür ist die Welt geschaffen von unserem Herrgott, damit auf oberstem Spitzel er mit seinem von irgendeinem Franz geputzten Lackschuh kann fußeln mit dem Ding da, was ich da in Händen halte.“<sup>377</sup> Eine Erhebung der Figur Theodors findet statt und der Vergleich dieser beiden Textpassagen kann zur Betrachtung einer

---

<sup>371</sup> Ebd. S. 52.

<sup>372</sup> Ebd. S. 53.

<sup>373</sup> Ebd. S. 54.

<sup>374</sup> Ebd. S. 53.

<sup>375</sup> Ebd. S. 51.

<sup>376</sup> Ebd. S. 53.

<sup>377</sup> Ebd. S. 96.

Verschiebung der Dienerrolle hin zur Gottesebene führen. Die Darstellung Theodors als göttliches Wesen findet Anklang in den Worten des kleinen Jaromirs:

[...] Aber auf mich ist er nicht böse und wenn die Mami es erlaubt, so nimmt er mich mit auf seine Mühle und die steht mitten im Wald und auf einem großen alten Eichenbaum hoch oben ist ein Zimmerl aus Lindenholz, ganz wie ein Vogelkäfig, dort sitzen wir dann bis Mitternacht und zaubern zusammen.<sup>378</sup>

Als Wahrer der göttlichen Ordnung ist Theodor somit nicht auf seine persönliche Ebene als Mensch und Diener beschränkt, sondern sieht sich für das Ganze, für das Allumfassende, verantwortlich. Dies unterscheidet ihn von den anderen Figuren, die sich mit irdischen und ichbezogenen Angelegenheiten auseinandersetzen. Deswegen müssen die Aussagen Theodors bezüglich der Beleidigung seiner Person hinterfragt werden. In der Textstelle des kleinen Jaromirs wird zudem nicht von dieser persönlichen Beleidigung gesprochen, sondern von Theodors Unzufriedenheit mit dem Ganzen: „Das Ganz paßt ihm nicht und er wird’s der Großmama schon erzählen.“<sup>379</sup> Zentral ist in diesem Zusammenhang zudem die intrigenauflösende Diskussion zwischen Jaromir und Anna, bei der Letztere von ihrer Angst vor dem Verlust Jaromirs und ihrer Eifersucht erzählt. Sie habe in diesen Momenten der Verzweiflung zu Gott gebetet:

Anna: Und da hab ich gewußt, wenn ich jetzt nicht gleich zu unserem Herrgott beten kann, daß er dich mir wiedergibt, so bin ich verloren. [...] Und er hat mich erhört! In der Sekunde! Und hat dich mir wiedergegeben! [...] Ich habe gespürt: er schickt dich von irgendwoher ganz zu mir zurück, unverlierbar.<sup>380</sup>

Es findet eine Überlappung der Unwissenheit Annas und des Wissens der Leser\*innen statt, doch Anna kann nur das Resultat ihrer Gebete erkennen und sieht in der Wiederherstellung ihrer Ehe das Werk Gottes. Hier ist wiederum Theodor kaum von Gott zu unterscheiden. Hofmannsthal wechselseitiger Austausch zwischen der höheren göttlichen und der niederen menschlichen Stufe entfaltet die Wirkung des Ineinandergreifens des Mythischen in das gesellschaftliche Geschehen. Das Soziale scheint somit vom christlichen Gesellschaftsbild geprägt zu sein.

Transzendenz kommt an der vorhin genannten Stelle erneut zum Vorschein, da das Göttliche nicht allein als übernatürliche Macht fungiert. Eine höhere Ordnung wird nicht bezweifelt und ist für die Protagonist\*innen spürbar, doch manifestiert sich das Göttliche im Dialog zwischen den Individuen des Lustspiels, wie dies am Beispiel der Schlusszene zwischen Jaromir und

---

<sup>378</sup> Ebd. S. 47.

<sup>379</sup> Ebd.

<sup>380</sup> Hofmannsthal (1986), S. 105.

Anna der Fall ist. Altenhofer thematisiert diesen Abstieg auf die gesellschaftliche Ebene und geht auf die Aufklärung der Intrige durch den Verzicht auf die Unmittelbarkeit ein:

Sie verbietet es, die Lösung der Hofmannsthalschen Komödien ohne weiteres in der mystischen Begegnung der Liebenden zu suchen und den Schluss als konventionelle Wendung oder gar als Abstieg in die Ebenen des Gesellschaftlichen zu bewerten. Die Konvention hat hier eine ganz bestimmte und unentbehrliche Aufgabe: die Festigung und gesellschaftliche Bestätigung der wiederbelebten oder neugeschaffenen Rollen, die in der Innerlichkeit der Dialogs noch nicht genügend Form gewinnen konnten.<sup>381</sup>

Für die Vermittlung einer religiösen Ordnungsmoral ist der Übergang zum Gesellschaftlichen zentral, denn hier verschwimmen die Grenzen zwischen dem Handeln einer höheren Instanz im Hintergrund und der Selbstregulierung des Sozialen. Das Schema des Abstiegs von einer Sphäre in die andere wird im Lustspiel mehrmals wiederholt. Hierdurch wird die Handlungsmacht Theodors hinterfragt. Schlussendlich ist er an Konventionen gebunden und kann als Diener seine hierarchische Position nie überwinden, wodurch hier dieses barocke Bild einer eingreifenden göttlichen Entität zerfällt. Theodor kann den Befehl, Marie wieder zu ihrem Vater zurückzuschicken, nicht erteilen, so spielt dieser mit dem Gewissen der jungen Frau: „Theodor: Oh – – also der Vater sitzt jetzt zu Hause – und sein kränkliches Herz, das weiß ich doch, ist angefüllt mit Sorge um sein einziges Kind.“<sup>382</sup> Theodor erinnert Marie an ihre Verpflichtung als Tochter und an die moralische Verfehlung, diesen angelogen zu haben, um Jaromir alleine besuchen zu dürfen. Durch die Worte Theodors wird sie sich dessen bewusst und entscheidet sich dafür, das Landgut zu verlassen. Darauf folgt der Abstieg der Diskussion über das Seelenheil Mariens in eine direkte Konfrontation mit Jaromir, bei der Theodor bereits den Raum verlassen hat. Hierdurch entsteht für Jaromir der Eindruck, Marie hätte diese Entscheidung alleine getroffen. Die Konfrontation mit dem jungen Baron und die endgültige Loslösung Mariens von ihm entpuppen sich als ein Produkt der Wiederherstellung von Ordnung durch die Vermittlung religiöser Moralwerte, die in dem Fall von Theodor ausgehen.

Dieses Schema wiederholt sich in der Szene mit Melanie. In dieser ersten Szene des vierten Aktes verschwimmen wiederum die Grenzen zwischen Theodor und dem Göttlichen, denn, um Melanie zum Seelenheil zu führen, weist dieser auf seine göttliche Präsenz hin. Im Gegensatz zu Marie, die von Theodor auf direkte Art und Weise auf ihre Verfehlungen angesprochen wird, stellt sich der Diener in dieser Szene als reiner Beobachter dar. Damit will er die innere Befangenheit Melanies beeinflussen, damit diese sich ihrer Fehler bewusst wird:

---

<sup>381</sup> Altenhofer (1967), S. 147.

<sup>382</sup> Hofmannsthal (1986), S. 77.

Melanie: Ah! Diese fürchterliche Geschichte im Eden Hotel im Nervi, die wissen sie noch!

Theodor: Vergesse ich denn so etwas – bin ich denn ein solcher Hudriwudri ein oberflächlicher, dass ich solche Schreckenstage von meiner Seele abbeuteln könnte wie ein Hund die Flöhe? – Sehe ich denn Euer Gnaden nicht dastehen bereits wie eine verlorene Person – Wo? In meinem geistigen Auge!<sup>383</sup>

Langsam bringt Theodor Melanie dazu, ihre Fehler einzugestehen. Theodor urteilt nicht über das Geschehene im Hotel, sondern belebt die Erinnerung daran und lässt Melanie über ihr eigenes Handeln urteilen. In der darauffolgenden Szene findet die Auseinandersetzung mit Jaromir statt, während der Melanie gegenüber ihrem bisherigen frivolen Lebensstil Reue zeigt: „Melanie: Es hat mich sonderbar und nicht angenehm getroffen, wie Sie diese Geschichte – die im April passiert ist – diesen Abend in der Jagdhütte – wie Sie das sehen.“<sup>384</sup> Das Handeln Melanies stellt einen Bruch mit der moralischen Ordnung dar, doch ihre Reue stammt aus ihrem Inneren, was einige Sätze später in derselben Szene thematisiert wird:

Was haben Sie denn? Welche Duplizität? Ich sage es Ihnen doch: ich habe gefühlt, daß mein Mann nicht sehr gerne sieht, daß ich allein hier bin. Ich bin auf einen Sprung hergekommen, um ihre Ungeduld zu stillen – denn Sie sind ein ungeduldiger Mensch und ich bin eine alte gute Freundin.<sup>385</sup>

Was aus der Sphäre des Göttlichen und der Diskussion mit Theodor stammt, kommt im Dialog mit Jaromir auf der Ebene des Menschlichen zum Vorschein. Pflichtgefühl und die Realisierung der moralischen und gesellschaftlichen Pflicht sind die treibenden Kräfte hinter der Entscheidung Melanies. Die transzendente Moral nimmt im Dialog Form an und zeigt den Einfluss einer göttlichen Instanz auf das gesellschaftliche Gefüge. Im Sinne des Sozialen fungiert das Transzendente als Fundament der Wiederherstellung der sozialen Ordnung im Hause, denn durch die Motivation des Moralischen nehmen Marie und Melanie ihre sozialen Verpflichtungen wahr, wodurch ein Ineinandergreifen dieser beiden Sphären gegeben ist. Das Soziale basiert somit auf einem transzendentalen Wertesystem, das aus dem Religiösen geschöpft wird. Im Sinne der konservativen Revolution entsteht somit ein von religiösem Konservatismus geprägtes Gesellschaftsprojekt.

#### **4.3.2.2 Die Legitimierung der Ehe als Sakrament**

Ein Eheverhältnis verbindet bei Hofmannsthal die Kriterien des Sozialen mit denen des Religiösen. Klare gesellschaftliche Rollen werden dabei definiert. Diese basieren auf dem Fundament

---

<sup>383</sup> Ebd. S. 86.

<sup>384</sup> Ebd. S. 91.

<sup>385</sup> Ebd.

einer christlich-religiösen Moral. Die Ehe steht für ein soziales Ordnungssystem, das durch einen religiös geprägten moralischen Code legitimiert wird und zur Wiederherstellung der Ordnung im Hause führt, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll. Um die ordnungsschaffende Funktion der Ehe hervorzuheben, soll die Rolle der Liebe in der Konstellation zwischen Jaromir und Anna betrachtet werden. Andreas Wicke bemerkt, dass das Grundfundament dieser Ehe nicht notwendigerweise auf einem Liebesverhältnis basiert:

Für die beiden ist ihre Heirat eine lieblose Konventionsehe, die Jaromir aus Egoismus und Anna aus Gehorsam ihrem Vater gegenüber geschlossen haben. Hier spiegelt sich die Eheauffassung der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert wieder, in der die Ehe meistens – unabhängig von der Liebe – auf Konventionen, gesellschaftliche Stellung und die finanzielle Situation gegründet wird.<sup>386</sup>

Anna bezeugt dieses Verhältnis in der sechsten Szene des zweiten Aktes im Gespräch mit Melanie über deren Beziehung zu ihrem Vater: „Sie brauchen mir nichts zu sagen, ich weiß, Sie haben Ihren Vater! Mein Vater war auch mein bester Freund, er hat mich dem Jaromir gegeben.“<sup>387</sup> Im Gegensatz dazu hat Jaromir Anna geheiratet, um sich in seinen „reiferen Jahren [...] friedlich umgeben zu wissen“.<sup>388</sup> Die Ehe ist somit geprägt von den Konventionen und sozialen Verpflichtungen, worin auch das Desequilibrium und die Störung der Ordnung der Ehe besteht. Während Jaromir seinen frivolen Akt plant und sich zurückzieht, um sich seinen dichterischen Träumereien hinzugeben, sorgt Anna für den regelten Ablauf ihrer organisatorischen Pflichten: „Und was das Abholen betrifft, so werde ich mich sofort herrichten, und werd der Melanie entgegenfahren [...]. Der Jaromir darf unter keiner Bedingung durch irgendetwas, was mit den Gästen zusammenhängt, belastet werden.“<sup>389</sup> Chong weist darauf hin, dass die Verpflichtungen Annas im Laufe des Stücks immer weniger werden. Sie sind zunehmend an ihre Mutterrolle und die Fürsorge des kleinen Jaromirs gebunden. Dieser legitimiert die Präsenz Annas. Das Kind symbolisiert die Gefahr der naiven Haltung Annas gegenüber Jaromir, besonders als der kleine Jaromir sie danach fragt, ob sie, so wie ein Elefant im Zirkus, von ihrem Ehemann dressiert worden sei.<sup>390</sup> Anna übernimmt zwar die Verantwortung der sozialen Rolle ihrer Ehe, doch ohne die Präsenz Jaromirs kann nicht von einer Ganzheit gesprochen werden, die im Lustspiel das anzustrebende Ziel darstellt. Das Handeln des Einzelnen beeinflusst die Gemeinschaft, was Jaromir in seiner Ichbezogenheit nicht bemerkt: „Jaromir: Dann bitte ich

---

<sup>386</sup> Wicke (2002) zitiert in: Nam (2010), S. 79.

<sup>387</sup> Hofmannsthal (1986), S. 71.

<sup>388</sup> Ebd. S. 41.

<sup>389</sup> Ebd. S. 18.

<sup>390</sup> Vgl. Chong (1996), S. 245.

dich, die Stunde nach dem Souper so einzurichten, wie es dir paßt. Jedenfalls führst du das Leben, das dir konveniert, ungestört weiter, die Anna das ihre, ich das meine.“<sup>391</sup>

Im Kontext der Wiederherstellung der Ordnung müssen diese zentralen Verstrickungen sozialer Rollen betrachtet werden, um die revolutionäre Handlung Theodors beurteilen zu können. In vorigen Kapiteln wurde bereits die ambivalente Rolle der Teilnahme Theodors an der Wiederherstellung der Ordnung erklärt, wobei der Einfluss auf die jeweiligen Entscheidungen Melanies und Mariés aufgezeigt werden konnte. Die vierte Szene des fünften Aktes beinhaltet jedoch den Kernsatz des Lustspiels, der zur Aufklärung der Intrige führt. Hierbei muss bereits ein wesentlicher Unterschied zu den Szenen der Auseinandersetzung mit Marie und Melanie aufgezeigt werden. In diesem Fall kommt es nicht zur Interaktion zwischen Anna und Theodor, wodurch der Einfluss Theodors nicht mehr in direkter szenischer Verbindung zu Jaromirs und Annas Dialog steht, wie dies der Fall mit den beiden Gästen war.

In dieser Szene gesteht Anna Jaromir ihre Verzweiflung. Seine Antwort darauf kann als ironisch angesehen werden. Sobald Anna nach dem Gespräch sucht und mitteilt, sie habe „einen sehr langen Tag durchgemacht“<sup>392</sup>, reduziert sie Jaromir auf ihre Mutterrolle: „Ist mit dem Baby was los?“<sup>393</sup> Für den Beginn dieser Konversation ist zu erwähnen, dass trotz des Wandels der naiven Anna und ihrer neuen Handlungstätigkeit die Szene mit mehreren Repliken Annas beginnt, die auf ihre Treue und Einhaltung ihrer Pflichten hinweisen. Zuerst fragt sie nach dem Befinden Jaromirs, bevor sie ihr Anliegen erwähnt und fragt, ob dieser verstimmt sei.<sup>394</sup> Nach den Erklärungen Jaromirs zu seinem verlorenen Manuskript, das symbolisch die Evolution Jaromirs und seine Abkehr vom modernen ichbezogenen Künstler hin zum Ehemann, Familienvater und Herr des Hauses repräsentiert, will Anna ihn bei der Suche unterstützen: „Verloren kanns ja nicht sein. Wenn du noch vor kurzem gehabt hast, so ist es eben verlegt! Geh morgen früh spazieren und laß mich während dieser Zeit suchen. Ich werde es finden.“<sup>395</sup> Ein Wandel ist hier dennoch feststellbar, wie Chong bemerkt: „[...] Dieses Bild Annas unterscheidet sich von ihrer früheren Haltung der naiven Ahnungslosigkeit im ersten Akt.“<sup>396</sup>

Ein wesentlicher Unterschied kann an der folgenden Stelle, an der Anna von ihrer Eifersucht berichtet, festgestellt werden. Im Gegensatz zu Melanie und Marie, deren Empfindungen anhand des Dialogs mit Theodor offenbart wurden, erscheint der Bruch Annas mit ihrer Rolle als

---

<sup>391</sup> Hofmannsthal (1986), S. 15.

<sup>392</sup> Ebd. S. 103.

<sup>393</sup> Ebd. S. 104.

<sup>394</sup> Vgl. Ebd. S. 103.

<sup>395</sup> Ebd.

<sup>396</sup> Chong (1996), S. 247.

eine aus dem Inneren stammenden Empfindung, die nicht durch den Dialog mit Theodor beeinflusst worden ist:

Hör mich an, Jaromir. Ich bin eine ganz mindere Person. Ich bin gar nicht das, wofür du mich nimmst. Du musst mich führen mit einer sehr strengen, festen Hand. Ich hab schon gestern abend und heute von früh an, ich hab ganz die Gewalt über mich verloren! Ich habe gegen was ganz Niedriges, ganz Unwürdiges in mir nicht mehr ankämpfen können – ich war eifersüchtig!<sup>397</sup>

Diese von Anna empfundene Eifersucht führt zu der Angst, Jaromir zu verlieren, wobei sie betont, dass sie anfangs in der Hoffnung gelebt habe, ohne Jaromir zu leben und ihre Pflichten als Mutter weiter zu übernehmen. Dies führt zu der Überlegung, dass der Sinneswandel Annas ab diesem Moment nicht mit der Verpflichtung gegenüber dem Sozialen verbunden ist, sondern es sich hierbei um eine Liebeserklärung handelt. Chong betont, dass ihr in den Momenten des Verfalls ihrer Ehe die Verbindung zu Jaromir bewusst wird: „In Anna sind zwei Menschen ein Mensch. Ohne ihren Mann existiert für sie die ganze Welt nicht mehr, auch sie selbst nicht mehr.“<sup>398</sup> Für Chong wirkt Jaromir anfangs auf Anna „gekünstelt“. Er reagiert nur in kurzen Sätzen auf ihr thematisiertes Leid, doch ab folgendem Satz kann ein Sinneswandel Jaromirs erkannt werden: „Anna: Und da habe ich gewußt, wenn ich jetzt nicht gleich zu unserem Herrgott beten kann, daß er dich wiedergibt, so bin ich verloren!“<sup>399</sup> Jaromir wird sich dieser Liebe bewusst und erkennt in Annas Reaktion nicht allein ihre Eifersucht, sondern eine ehrliche Liebe, die die Grenzen jeglicher sozialer Rollen sprengt: „Jaromir: Aber ich gehöre doch zu dir und du gehörst zu mir!“<sup>400</sup> Trotz Annas Glauben, ihre Gebete zu Gott hätten ihn zu ihr zurückgeführt, scheint der Sinneswandel Jaromirs den Worten Annas zu entspringen. Durch ihre „Demut und Verzweiflung, als sie glaubt, seiner nicht wert zu sein, erfährt Jaromir ihre Liebe. Eben diese Beschreibung ihrer Schuld und ihres Selbstverlusts führt ihn zur Erkenntnis, daß er ihrer Liebe bisher nicht wert war.“<sup>401</sup>

Die Involvierung Theodors in dieser Szene kann anhand dieses Wissens hinterfragt und neu eingeordnet werden. Ob er einen Einfluss auf Anna gehabt hat, die von dem Abschied der beiden nicht wusste und Jaromir dennoch ihre Liebe gesteht, ist unklar. Die Präsenz einer höheren und göttlichen Ordnung scheint dennoch in dieser Szene mit den Aussagen Annas, sie hätte zu Gott gebetet, um Jaromir nicht zu verlieren, vertreten zu sein. Mit der Ambivalenz der Rolle Theodors im Lustspiel kann somit keine klare Linie gezeichnet werden, die darauf hinweist, dass der Diener in direkter Verbindung zur Aufklärung der Intrige stünde. Chong vertritt die

---

<sup>397</sup> Hofmannsthal (1996), S. 103.

<sup>398</sup> Chong (1996), S. 248.

<sup>399</sup> Ebd. S. 105.

<sup>400</sup> Ebd.

<sup>401</sup> Ebd. S. 248.

Meinung, die Implikation Theodors sei nicht für die Harmonisierung des Eheverhältnisses verantwortlich:

Das Zusammenkommen von Anna und Jaromir sieht aber anders aus. Das Entscheidende für ihre Wandlung scheint zu sein, daß Anna den Mut hat, die Schuld an ihrer Krise ganz auf sich zu nehmen. Die Umkehr und Reue Jaromirs beruht auf dieser Kraft ihrer Liebe. Als Jaromir sie betrog, hatte er die Ehe mit ihr im wahren Sinne noch nicht realisiert. So ist es nicht ganz klar, inwiefern die Aktion Theodors auf die Rettung dieser Ehe Einfluß genommen hat.<sup>402</sup>

Altenhofer bestätigt diese These, denn für Anna handelt es sich hierbei nicht um eine Verwandlung, sondern um eine Bestätigung ihres Eheverhältnisses. Das Pflichtbewusstsein Annas hat im Verlauf des Lustspiels keinen wesentlichen Rückschlag erlitten. Für den jungen Baron kann das Motiv der Verwandlung festgestellt werden, denn der Dialog mit Anna ist von einer Verschiebung vom „Ich“ zum „Du“ geprägt. Die Gefahr besteht dennoch für Jaromir, wiederum die soziale Realität aus den Augen zu verlieren und in seinem Sinneswandel die Verpflichtungen seiner Ehe nicht zu erkennen<sup>403</sup>: „Jaromir: Da, zu mir, wo du hingehörst! [...] Und nie wieder kann uns etwas auseinanderreißen! [...] Du bist lieb! Du bist mein einziges süßes Liebestes auf der Welt! [...] Du bist alles, du, nur du!“<sup>404</sup> Die Verwandlung Jaromirs wurde im Inneren vollzogen, doch in der äußeren Form können noch präzente Züge des frivolen Dichters und seiner künstlichen Sprache erkannt werden. Ersichtlich wird diese Form an den szenischen Anweisungen Hofmannsthal: „Jaromir zieht Anna wiederholt an sich heran“<sup>405</sup>, obwohl Anna sich jedes Mal vom Griff Jaromirs löst und auch die Regieanweisung „küßt sie heftig“<sup>406</sup> ist ein Indikator für den Trieb Jaromirs. Wichtig ist hierbei die folgende These Altenhofers über die Entwicklung der Figuren bei Hofmannsthal:

Für seine Charaktere ist das Prinzip der Selbstwerdung nicht Entwicklung, sondern Enthüllung. Nur im ‚Augenblick‘ wird die Dialektik von Rolle und Wesen, Maske und Seele durchbrochen, um sofort – oft im abrupten Umschlag – wieder in ihr Recht einzutreten.<sup>407</sup>

Dies würde erklären, wieso Jaromir eine solch spontane Veränderung erlebt und sich dennoch an seine neugefundene Haltung gewöhnen muss und durch die Anleitungen Hofmannsthal immer noch „verzückt“ ist.

Trotz dieser angegebenen Verzückung spürt Jaromir nun den Stellenwert des Ganzen und thematisiert seine Erkenntnis, die seinen inneren Wandel aufzeigt. Im Gegenteil zu Anna schien

---

<sup>402</sup> Ebd. S. 249.

<sup>403</sup> Vgl. Altenhofer (1967), S. 140.

<sup>404</sup> Hofmannsthal (1986), S. 106.

<sup>405</sup> Ebd. S. 105.

<sup>406</sup> Ebd. S. 106.

<sup>407</sup> Altenhofer (1967), S. 120.

Jaromir kein Verhältnis zum Metaphysischen zu haben, doch die folgende Textstelle weist nun darauf hin:

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 bedenke, liegt so eine Planmäßigkeit, als ob jemand es darauf angelegt hätte, mich selber zu bringen und dadurch auch ganz zu dir – aber wer?<sup>408</sup>

Er wird nicht nur mit der Ungewissheit des Ganzen und dessen Einfluss und Planmäßigkeit konfrontiert, sondern auch die Leser\*innen. Hofmannsthal verzichtet in der Kernszene des Stücks auf Theodor, den Protagonisten der konservativen Revolution. Dadurch ist die gegenseitige Verwandlung des Ehepaares durch den Dialog bedingt. Nam bemerkt dennoch hierbei, dass die Wiederherstellung der Ordnung durch das Religiöse kritisch zu betrachten ist und weist auf einen gewissen Pessimismus hin:

Im Drama findet sich weder das absolute Angewiesensein auf die transzendente Instanz, noch die volle Zuversicht auf den autonom handelnden Menschen. Deshalb bietet das Happy End des Stückes keinen Anlass zu Optimismus. Es vermittelt vielmehr den Eindruck einer vorübergehenden Lösung. Zwar proklamiert Theodor auf der Bühne seine Überzeugung von der transzendenten ‚Aufsicht über das Ganze‘. Aber der Versuch, in der Restauration Gottes eine Lösung der Krise der modernen Welt zu suchen, muss sich in Wirklichkeit eher als fragwürdig herausstellen, weil das moderne Publikum zwar die Kritik am Immoralismus akzeptieren, aber der Rückkehr zur Unmündigkeit der Menschheit nur schwerlich zustimmen kann.<sup>409</sup>

Auch wenn die Rolle des Religiösen für die Wiederherstellung von Ordnung hinterfragt werden muss, verbindet Nam das Religiöse nicht mit dem Sozialen, wodurch der Stellenwert des Harmonisierungspotenzials des Religiösen überrepräsentiert ist. Der gemeinsame Nenner des Sozialen und des Religiösen liegt in dem Begriff der Ehe, denn für Hofmannsthal ist die Ehe die Selbstfindung im gesellschaftlichen Gefüge durch die Übernahme sozialer Rollen.<sup>410</sup> Für Jaromir bedeutet dies zusätzlich die Abkehr von der Romantik und seiner Innenwelt zugunsten einer von der konservativen Revolution vorgegebenen Rolle des Dichters, der für die Findung einer Balance zwischen dem Ästhetischen und der soziopolitischen Realität seiner Zeit verantwortlich gemacht wird.

---

<sup>408</sup> Ebd. S. 110.

<sup>409</sup> Nam (2010), S. 81.

<sup>410</sup> Rudolph (1971), S. 157.

### 4.3.3 Die Selbstregulierung des Sozialen

Die „Disposition zum sozialen Wesen“ des Menschen basiert auf dem Ideal einer „durch Intersubjektivität erfüllten Identität“, die als zielführendes Prinzip fungiert.<sup>411</sup> Für das soziale Gefüge bildet somit der Prozess der individuellen Emanzipation vom Gesellschaftlichen eine zentrale Fragestellung. Diese gesellschaftliche Ordnung basiert auf Konsens und Loyalität, welche durch Sanktionen und der Bildung von Machtinstitutionen nach paternalistischem Prinzip garantiert werden.<sup>412</sup> Die Definition des Individuums als eigenverantwortlicher Mensch in diesem Gefüge bildet die Grundambivalenz des Sozialen: „Die gesellschaftliche Ordnung hat dergestalt gleichsam einen subjektiven und einen objektiven, einen nach innen und einen nach außen gewandten Aspekt und realisiert sich als Vermittlung zwischen beiden.“<sup>413</sup> Das Soziale ist somit abhängig von der Harmonisierung der individuellen Daseinsführung innerhalb der Gemeinschaft. Beide stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander:

Ihre Glieder begegnen sich nicht als Angehörige gesellschaftlicher Stände oder Berufsgruppen, sondern als allein durch ihre persönlichen Talente und Fähigkeiten, Urteile und Kenntnisse ausgezeichnete Einzelne, die gehalten sind, diese ihre Persönlichkeit nur in einem Maße zum Ausdruck zu bringen, das den gesellschaftlichen Zusammenhang nicht sprengt.<sup>414</sup>

Im Unbestechlichen ist genau diese Balance zwischen der subjektiven Individualitätsfindung und der objektiven Akzeptanz geregelter sozialer Verpflichtungen, die in Verbindung zur jeweiligen gesellschaftlichen Rolle stehen, vertreten. Während bereits auf Jaromirs individuelle Emanzipation als Künstler hingewiesen wurde, soll im Folgenden der Aspekt des Sozialen unter dem Gesichtspunkt der Transformationen der individuellen Identitätsführung untersucht werden. Das Soziale ist das Fundament der Wiederherstellung von Ordnung und steht im Kontrast zu den Aussagen Altenhofers, die Verwandlung Jaromirs sei allein durch den Einfluss einer höheren Macht bedingt:

Jaromirs Damaskus im letzten Akt droht den Rahmen der Komödie und ihre ironische Struktur aufzusprengen. Alles ist eine Lösung von innen, von Seele zu Seele, angelegt, aber die Erlösung des Egoisten von sich selbst kommt unvermittelt von oben, wie ein Wunder – vielleicht weil auch Hofmannsthal an die Möglichkeit einer adäquaten Lösung nicht mehr glaubte und sich damit begnügte, ein Notdach zu zimmern, um den tiefen Bruch zu verdecken, der ja nicht nur ein Bruch zwischen den Figuren des Lustspiels ist.<sup>415</sup>

---

<sup>411</sup> Alt, Peter-André: Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68/2 (1994), S. 278-306; S. 284.

<sup>412</sup> Vgl. Rudolph (1971), S. 171.

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Ebd. S. 174.

<sup>415</sup> Altenhofer (1995), S. 34.

Das Soziale fundiert auf einem transzendentalen Wertesystem, doch kann in der Wiederherstellung der Ehe nicht allein von der Intervention einer höheren Macht gesprochen werden. Das Ende des Stückes skizziert nämlich eine harmonisierte Ordnung, die im Sinne des Sozialen zu einer individuellen Identitätsfindung in Verbindung mit der gesamtgesellschaftlichen Ordnung führt. Es soll auf den fünften Akt und die neugeschaffene Konstellation und Transformation der Protagonist\*innen hingewiesen werden. Zudem soll die Frage beantwortet werden, inwiefern die Überwindung der indirekten Kritik zur Regulierung des Sozialen führt.

#### 4.3.3.1 Die Überwindung der indirekten Kritik

Die theoretischen Vorüberlegungen dieser Arbeit behandelten die Sprachkrise in der Moderne und die zentrale Rolle, die Hofmannsthals *Ein Brief* für die Diagnose der Kommunikationsunfähigkeit des Dichters spielte. Die gestörte Kommunikation in *Der Unbestechliche* kann hiermit in Verbindung gebracht werden, denn schlussendlich muss trotz aller Interpretationen der religiösen und revolutionären Ebene die Überwindung der indirekten Kritik als Hauptfaktor für die Transformation und Identitätsfindung der Protagonist\*innen angesehen werden. Während in den ersten Szenen Kritik gegenüber bestimmten Figuren nur über einen indirekten Dialog mit einer Drittperson geäußert wird, ändert sich dies in der Konfrontation Theodors mit Marie und Melanie.

Während Theodor Marie im ersten Akt der ersten Szene als Opfer Jaromirs darstellt und meint, „dieses unglückliche Fräulein Marie, das ist ja eine Blume, die er geknickt und zertreten hat“<sup>416</sup>, wobei diese zugleich ein „unglückliches Wesen mit einer schönen, geängstigten Seele“<sup>417</sup> sei, hat dennoch Theodor die Perversion ihrer Seele durch Jaromir zugelassen. Er ist nämlich aus Respekt vor der patriarchalen Ordnung im Dienste seines Herrn geblieben: „Ich habe es ertragen; ich habe Krawatte hergerichtet und Jackett oder Smoking, wenn ich gewußt habe, er geht darauf aus, ein weibliches Wesen in einer Abendstunde mit kaltherziger Niederträchtigkeit um die Seele zu betrügen.“<sup>418</sup> Maries Naivität führt dennoch zu einer Veränderung als Theodor sie direkt mit ihrem Versagen gegenüber ihren gesellschaftlichen Pflichten konfrontiert und ihre Lüge erwähnt, die sie ihrem Vater erzählt hat, um alleine Jaromir besuchen zu dürfen.<sup>419</sup>

---

<sup>416</sup> Hofmannsthal (1986), S. 26.

<sup>417</sup> Ebd. S. 31.

<sup>418</sup> Ebd. S. 25.

<sup>419</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

Theodors Plan, die beiden Gäste aus dem Haus zu vertreiben, um am Landgut die Ordnung zu wahren, erlangt eine neue Dimension, wenn man das Resultat der Transformation Maries mit den Aussagen Theodors aus dem Gespräch mit der Baronin im ersten Akt vergleicht: „Theodor: Mit einem Atemzug würde ich dieses zweischneidige Techtelmechtel vor mich hinblasen wie Stäubchen.“<sup>420</sup> Der Diener erwähnt nur die Absicht, die zwei Frauen zu vertreiben. Dieser behauptet zudem, diese würden das Haus verlassen und Jaromir über den Grund ihres Verschwindens anlügen. Theodors Prognose kommt dennoch nicht zustande, denn Marie erwähnt den Grund vor Jaromir und informiert ihn darüber, dass der Vater „weniger wohl“<sup>421</sup> sei und sie ihm ihre Reise verheimlicht habe. Die indirekte Kommunikation, die eigentlich Theodor im ersten Akt herbeiwünscht, kommt nicht zustande und die direkte Konfrontation Maries mit Jaromir führt dazu, dass in ihr eine innere Veränderung stattfindet. Sie offenbart den Grund ihres plötzlichen Sinneswandels. Dadurch werden die indirekte Kommunikation und der Einfluss Jaromirs auf Marie durchbrochen: „Marie: Was sie brauchen wird Ihre Frau Ihnen geben – Ihre Kinder... Aber ich muß fort.“<sup>422</sup> Direkte Kommunikation und die Überwindung der indirekten Kritik scheinen den Aspekt des Sozialen zu stärken und zur Wiederherstellung von Ordnung zu führen.

Theodor konfrontiert auch Melanie mit ihrem moralischen Vergehen und kritisiert diese vor der Baronin:

Wie wagt er mir unter die Augen diese andere Person, dieses berüchtigte Frauenzimmer, diese Melanie, hierher zu bestellen? Und mit ihr zu bereden, daß sie ihren Ehemann auf lügnerische Weise dahinbringt, abzusagen – und daß sie schließlich sogar unter betrügerischen Vorwänden ihrer Jungfer entledigt und daherkommt, wie eine ledige Nachtwandlerin, eine Somnambule?<sup>423</sup>

Für ihre individuelle Verwandlung genügt vonseiten Theodors nur die Erwähnung ihrer moralischen Vergehen im Eden Hotel in Nervi. Hier wiederum führt die Konfrontation mit Theodor zu einem Sinneswandel. Ihre soziale Verpflichtung gegenüber der Ehe stellt sich als moralisches Seelenheil heraus, das durch die Überwindung der indirekten Kritik zu einer Verwandlung des Inneren führt. Auch Melanie ist von dieser Verschiebung betroffen und verheimlicht Jaromir nun nicht mehr den Grund ihrer Sorge, die sie bereits seit der Ankunft am Landgut verfolgt: „[...] Ich habe gefühlt, daß mein Mann nicht gerne sieht, daß ich alleine hier bin. Ich bin auf den Sprung hergekommen, um ihre Ungeduld zu stillen – denn Sie sind ein ungeduldiger

---

<sup>420</sup> Ebd. S. 29.

<sup>421</sup> Ebd. S. 79.

<sup>422</sup> Ebd. S. 80.

<sup>423</sup> Ebd. S. 27.

Mensch und ich bin eine gute alte Freundin.“<sup>424</sup> Ehe führt somit zur Harmonisierung ihres Charakters durch die Anerkennung einer sozialen Rolle gegenüber ihrem Ehemann:

Melanie: Sie kennen vielleicht manches von mir. Aber nicht das, was vielleicht das Beste an mir ist. Nicht die Seite, die zum Beispiel mein Mann kennt. Es ist meine Schuld. Ich habe das vor Ihnen versteckt, ebenso, wie ich vor ihm das andere versteckt habe. Und ich weiß wiederum, Sie verstecken geflissentlich vor mir Ihre Bestes.<sup>425</sup>

Auch der Dialog zwischen Anna und Jaromir ist geprägt von der Überwindung der indirekten Kritik. Die Notwendigkeit eines direkten Dialogs entsteht durch den Besuch von Melanie und Marie. Ab dem Moment muss Anna mit der Furcht leben, ihren Ehemann zu verlieren, was zu einer Manifestation ihrer Liebe führt. Anna kritisiert im Lustspiel Jaromir nicht indirekt, im Gegenteil, sie verteidigt ihn vor den anderen. Ihr Eifersuchtsgefühl bildet dennoch einen inneren Konflikt, der unausgesprochen bleibt, was die Harmonie der Ehe stört. Die Realisierung einer Störung bildet die Grundlage des Sozialen nach Hofmannsthal:

Je deutlicher sich Hofmannsthal der Gedanke des Verlustes aller Ordnung und allen Zusammenhanges aufdrängt, desto nachdrücklicher geht seine Hochschätzung der Formen gesellig-gesellschaftlicher Kultur auf in der Vision einer allgemeinen, durch den Begriff des Ganzen chiffrierten Ordnung.<sup>426</sup>

Anna realisiert die Krise ihrer Ehe und leitet einen direkten Dialog mit Jaromir ein, anstatt den Weg der indirekten Kritik der anderen Protagonist\*innen zu wählen. Die Notwendigkeit der direkten Auseinandersetzung kommt in den Worten Annas zum Vorschein, indem sie Jaromir nicht nur um einen Moment bittet, sondern durch das Modalverb „müssen“ eine unabdingbare Bedingung ausdrückt: „Ich bitte dich, hab einen Moment Zeit für mich, du mußt sie dir nehmen! Ich muß dir etwas sagen!“<sup>427</sup> Die Wiederherstellung des Ganzen führt somit an einer direkten dialogischen Auseinandersetzung nicht vorbei.

In der Überwindung der indirekten Kritik kommt eine Unfähigkeit zur Kommunikation zum Vorschein, doch im *Unbestechlichen* findet Hofmannsthal eine Lösung: eine dialogische Haltung, die zur Harmonisierung sozialer Rollen führt. Die direkte Auseinandersetzung der Figuren führt zu einer inneren Verwandlung und zu einer Regulierung des Sozialen.

---

<sup>424</sup> Ebd. S. 92.

<sup>425</sup> Ebd. S. 92 f.

<sup>426</sup> Rudolph (1971), S. 177.

<sup>427</sup> Hofmannsthal (1986), S. 103.

#### 4.3.3.2 Gesellschaftliche Verwandlung durch individuelle Identitätsfindung

Die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung wurde bis zu diesem Zeitpunkt nur auf die Einhaltung sozialer Pflichten beschränkt, doch besteht das Konzept des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal aus einem binären Zusammenspiel zwischen Individuum und Gesellschaft. Rudolphs Begriffsdefinition des Sozialen, deren nach der Weg zum Sozialen ein Prozess sei, „in dem die Teilhabe an gesellschaftlichen Beziehungen und die Erlangung personaler Identität nicht als komplette Gegensätze figurieren, sondern einander bedingen“<sup>428</sup>, wurde bereits erwähnt. Die Beziehung Hofmannsthal zur Wiederherstellung der Ordnung ist nach dieser Definition ambivalent. Während die revolutionäre Haltung Theodors im Zentrum der Bemühungen der Harmonisierung des gesellschaftlichen Gefüges steht, kommt es in der entscheidenden Szene zum eigenständigen Handeln der Figuren. Dies widerspricht der Befürchtung Nams, der Ausgang des Lustspiels und die damit einhergehende Bevormundung einer höheren transzendentalen Ordnung würde von einem modernen Publikum kaum optimistisch betrachtet werden.<sup>429</sup> Die individuelle Identitätsfindung sei durch den Einfluss einer höheren Macht bedroht, denn die Wiederherstellung der Ordnung sei nur ihrem Einfluss geschuldet. Im Folgenden soll die individuelle Identitätsfindung der Figuren des Stücks im sozialen Gefüge sichtbar gemacht werden, um den Einfluss einer höheren göttlichen Instanz zu widerlegen und das Selbstregulierungspotenzial des Sozialen aufzuzeigen.

Beginnt man bei der Figur der Baronin wird im fünften Akt eine Veränderung ihrer Person anhand der Diskussion mit dem General über ihre Zukunftspläne ersichtlich. Ein Bruch mit der Unordnung aus dem ersten Akt kann festgestellt werden, denn während die Baronin anfangs für die Organisation der Dienerschaft Sorge trägt, übernimmt Jaromir diese Rolle im letzten Akt. Das Schicksal der Baronin ist abhängig von der Verwandlung des jungen Barons. Die umgekehrten sozialen Rollen des ersten Aktes werden wieder geradegerückt und die Präsenz der Baronin als direkte und aktive Machthaberin kann dem jungen Jaromir überlassen werden, nachdem die Harmonie seiner Ehe wiederhergestellt wurde. Die Baronin muss die Pflichten des Herrn des Hauses nicht mehr erfüllen und trifft die Entscheidung, auf eine Reise zu gehen, die sie an eine goldene Vergangenheit erinnert:

Sie wissen, daß mein Mann, zu der Zeit wie er noch Militärattaché in Konstantinopel war, den Theodor überall hin mitgenommen hat, nach Smyrna, nach Damaskus, ich weiß nicht, wohin noch! [...] Ich bin es satt, unter diesem ewigen Regenhimmel Neuralgien zu haben! Ich will

---

<sup>428</sup> Rudolph (1971), S. 157.

<sup>429</sup> Vgl. Nam (2010), S. 80.

noch einmal unter dieser goldenen Lust einem hellen Kleid auf einer Hotelterrasse sitzen und Minaretts vor mir sehen!<sup>430</sup>

Die Baronin hat nun eine neue Sicht auf ihr Leben eingenommen und akzeptiert den Prozess des Alterns und den Verlust ihrer Machtposition im Hause. Sie richtet nun ihren Blick auf neue Möglichkeiten der Sinnggebung ihrer Existenz.<sup>431</sup>

Der General spielt in dieser neuen Existenz eine zentrale Rolle, denn sie bietet ihm an, ihr auf der Reise entgegenzukommen.<sup>432</sup> Zu bemerken ist hier der Einfluss Theodors auf diese Entscheidung: „Und wenn ich Ihnen sage, daß der Theodor selbst, ohne daß ich ein Wort davon gesagt hätte, den Gedanken aufs Tapet gebracht hat, wie es denn wäre, wenn Sie mir nach Smyrna oder Athen entgegenkämen?“<sup>433</sup> Im Hintergrund der Hauptintrige sorgt der Diener auch für die Wiederherstellung von Ordnung, indem er eine Veränderung des Lebens seiner Herrin bewirkt und sie dazu bringt, ihre eigentliche soziale Rolle anzunehmen. Wie Schnetzer bemerkt, ist die Verwandlung der Baronin und des Generals mit der Annas und Jaromirs vergleichbar, denn durch die Begegnung mit anderen Menschen möchte die Baronin am Leben teilhaben.<sup>434</sup> Ihre individuelle Verwandlung ist aufgrund der Interaktion mit anderen Menschen als göttliches Prinzip des Sozialen möglich, denn ohne die Präsenz Ados wäre sie „doch gewiss die alte Person, die in Kurorten und Hotels einsam und mürrisch da sitzt und von der niemand begreift, wozu sie noch auf der Welt ist!“<sup>435</sup>

Diese Verwandlung basiert auf Gegenseitigkeit: nicht nur das Verlangen nach einem Zusammensein und der Entdeckung einer neuen Lebensphase führen zum Sinneswandel der Baronin. Auch sie übt einen Einfluss auf den General aus. Seine Rolle ist von einem starken, aber dennoch zwiespältigen Gefühl gegenüber der Baronin geprägt. Dies äußert sie im ersten Dialog mit dem General im ersten Akt: Der General sei sentimental und „sentimentale Menschen sind kritiklos und wissen selbst nicht, was in ihnen vorgeht“.<sup>436</sup> Die Baronin distanziert sich vom Gefühlsausdruck des Generals und weist wiederholt auf ihr Pflichtbewusstsein und ihren Pragmatismus hin, da es in ihrem Charakter liege, sich aufzuopfern.<sup>437</sup> Schnetzer ist der Ansicht, der General projiziere seine Gefühle gegenüber der Baronin auf Probleme des Landguts: „Er sieht alles nur in Bezug auf seine Gefühle für die Baronin. So beurteilt er zum Beispiel Theodor nur

---

<sup>430</sup> Hofmannsthal (1986), S. 101.

<sup>431</sup> Vgl. Schnetzer (1972), S. 63.

<sup>432</sup> Vgl. Hofmannsthal (1986), S. 101.

<sup>433</sup> Ebd.

<sup>434</sup> Vgl. Schnetzer (1972), S. 63.

<sup>435</sup> Ebd. S. 103.

<sup>436</sup> Hofmannsthal (1986), S. 12.

<sup>437</sup> Ebd. S. 10.

in Hinblick auf die Baronin; da er sieht, dass sie sich über ihn ärgert, äussert er sich ablehnend über ihn.“<sup>438</sup> Eine solche These wird an den eigenen Bemerkungen des Generals gegenüber der Baronin, die ihren Stellenwert im Haus bemängelt, ersichtlich: „Ich existiere nur in Ihnen“.<sup>439</sup>

Eine Entwicklung ihres Verhältnisses zueinander scheint nur durch gegenseitige Beeinflussung erreichbar, denn während die Baronin die Welt außerhalb ihres Machtbereiches nur spärlich anzuerkennen scheint und ihre soziale Beziehungen sich nur auf die Anwesenden des Hauses beschränkt, sucht Ado den Kontakt zu ihr und offenbart ihr seine Gefühlswelt. Zentral ist im Kontext dieses Dialogs und der gegenseitigen Verwandlung wiederum der Einfluss die Rolle Theodors. Seinen Einfluss auf ihre Entscheidung verbirgt sie vor Ado. Er akzeptiert somit die Einladung mit Tränen in den Augen, doch die Vorstellung einer mangelnden Selbstbestimmung der Baronin stimmt ihn um. Die Baronin betont dennoch, sie habe die Entscheidung ohne Theodor getroffen. Es entsteht ein zwiespältiger Bezug zum gottgleichen Theodor. Die Selbstbestimmung und die Überwindung der Bevormundung werden als Lösung der Identitätsfindung und somit der Wiederherstellung der Ordnung hervorgehoben.

Die Identitätsfindung der anderen Figuren des Lustspiels wurde bereits erwähnt und untersucht, weshalb an dieser Stelle eine kurze Übersicht gegeben werden soll, um den Aspekt der sozialen Verwandlung und der Ordnungsfindung durch Identitätsfindung zu untermauern. Hier muss wiederum die Frage nach dem Einfluss Theodors gestellt werden, denn die nicht vorhandene Autorität als Dienerfigur, um anhand von Befehlen die beiden Frauen zu bekehren, impliziert einen Spielraum der Willensfreiheit. Marie und Melanie werden sich ihrer eigenen Fehler bewusst und verlassen daraufhin das Landgut. Hofmannsthal inszeniert somit einen inneren Wandel, den beide Frauen durchmachen. Während Marie zu ihrem Vater zurückkehrt, will sich Melanie ihrer Ehe zuwenden, da diese eine positive Seite ihres Charakters offenbart: „Melanie: Sie kennen vielleicht manches von mir. Aber nicht das, was vielleicht das Beste an mir ist. Nicht die Seite, die zum Beispiel mein Mann kennt.“<sup>440</sup>

Die gegenseitige Verwandlung Annas und Jaromirs stellt die Auflösung der Intrige dar. Für Anna bedeutet die Erhaltung ihrer Ehe auch die Rettung ihrer sozialen Rollen. Daneben wurde bereits aufgezeigt, dass die gegenseitige Liebe und der metaphysische Aspekt der Ehe im Sinne der Zusammenfügung zweier Menschen zu einer sozialen Einheit eine wesentliche Rolle spielen. Die Ehe der beiden zu retten, bedeutet nicht allein, die soziale Ordnung zu wahren, denn

---

<sup>438</sup> Schnetzer (1972), S. 64.

<sup>439</sup> Hofmannsthal (1986), S. 12.

<sup>440</sup> Ebd. S. 92.

eine solche Perzeption des Sozialen würde die Unmündigkeit des Menschen bedeuten. Die Übernahme sozialer Rollen muss mit der individuellen Identitätsfindung in Verbindung gebracht werden, um einen Pessimismus und Konservatismus der göttlichen Ordnung zu hinterfragen. Die Identitätsfindung Jaromirs bietet in diesem Kontext eine ambivalente Sichtweise auf einen konkreten Aspekt aus der Münchner Rede Hofmannsthals. Der darin beschworene Bildungsphilister, den Jaromir im Lustspiel verkörpert, tritt dem Wandel des gesellschaftlichen Gefüges im Stück entgegen und betrachtet seine Position als gefestigt:

Jener deutsche Bildungsphilister meinte damals nach einem siegreichen Ringen endgültig triumphieren zu dürfen. Er meinte, es sei an dem, daß man sich als die Nation der stärksten Kultur betrachte; es sei an dem, daß man das ewige Suchen und Wollen und Ringen in ein Sein und Haben verwandle, daß man sich behaglich niederlasse auf dem Fundament einer Bildung, die man besitze, geschaffen, wie sie nun einmal sei durch die Leistung unserer Klassiker, die man ja habe, als einen festen Besitz, der nicht verlorengehen könne und der zusammen mit anderen irdischen Besitztümern eben die Wirklichkeit ausmache.<sup>441</sup>

Diese hier von Hofmannsthal beschriebene Selbstsicherheit des Bildungsphilisters, der seinen gesellschaftlichen und dichterischen Status als unveränderbar sieht, tritt in der Unfähigkeit Jaromirs auf, für den Erhalt seiner Ehe zu sorgen. Die Diskussionen mit Marie und Melanie münden beide in der Aussage, Jaromir müsse sich um seine Ehe kümmern. Somit wird ausgedrückt, diese sei für Jaromir eine Selbstverständlichkeit geworden. Er müsse nun seine Verantwortung gegenüber seiner Frau und seinen Kindern wahrnehmen, indem er auf den Ehebruch verzichtet und die physische Nähe zu seiner Familie sucht, anstatt sich von ihr zu distanzieren:

Melanie: Sie haben eine reizende kleine Frau. [...] Wir haben zu wenig an ihre Frau gedacht. Und auch zu wenig an meinen Mann<sup>442</sup>.

Marie: Was Sie brauchen wird Ihre Frau Ihnen geben – – Ihre Kinder... Aber ich muß fort.<sup>443</sup>

Jaromir konzentriert sich indessen auf seine eigenen frivolen Pläne und geht auf diese Bemerkungen nicht direkt ein, wie an seiner Reaktion gegenüber Melanie ersichtlich wird: „Jaromir: Jetzt auf einmal! Das ist unerhört.“<sup>444</sup>

Um dennoch den Fokus wieder auf den Kontext der konservativen Revolution und der Problematik des Bildungsphilisters zu legen, muss aufgezeigt werden, wie Jaromir die lebensweltliche Realität des Hauses negiert. In der vierten Szene des fünften Aktes liegt der Fokus von Jaromirs Gedanken auf dem verlorenen Manuskript und nicht auf der Unordnung und Zerstörung seiner Pläne.<sup>445</sup> Die Ichbezogenheit und mangelnde Verbindung zur sozialen Realität vom Dichter

---

<sup>441</sup> Hofmannsthal (1933), S. 14 f.

<sup>442</sup> Hofmannsthal (1986), S. 91.

<sup>443</sup> Ebd. S. 80.

<sup>444</sup> Ebd. S. 91.

<sup>445</sup> Vgl. Ebd. S. 103.

werden hier kritisiert. Die Identitätsfindung und Erneuerung des Subjekts in seinem sozialen Umkreis ist im *Unbestechlichen* dennoch eine Notwendigkeit. Das Soziale besteht nicht nur aus der Suche nach einer Rolle im gesellschaftlichen Gefüge, sondern auch aus der Individualitätsfindung. Um Jaromir von seiner Ichbezogenheit loszulösen, muss dieser das Dichterdasein aufgeben, da er diese mit Einsamkeit und der eigenen inneren Gefühlswelt verbindet. Die Öffnung seiner Figur findet nur im Rahmen einer individuellen Identitätsfindung, die von der Ehe ausgeht, statt. Das Manuskript repräsentiert im Stück die Abkehr vom Inneren:

Jaromir: Und hörst du, ich will nicht, daß du das Manuskript suchst [...] und wenn ich es finde, so wird es verbrannt, ich brauche es nicht! [...] Ich will es nicht [...] nie wieder, das ist alles nur eine eitle unwahre Grimasse! Das brauch ich nicht [...] das will ich nicht haben. Dich will ich haben, Dich!<sup>446</sup>

Jaromir verzichtet freiwillig darauf und nimmt nun seine Pflichten als Ehemann und Baron wahr. Die Willensfreiheit bleibt bewahrt und führt zur Wiederherstellung der Ordnung auf organische Art und Weise. Das soziale Ganze gibt dem Individuum eine soziale Rolle vor, die im Einklang mit den Notwendigkeiten des Ganzen steht, wodurch eine Art Selbstregulierung dieses Ganzen stattfindet. Diese beschreibt Hofmannsthal als „Zeremonie des Ganzen“: „Nur eine solch rituelle Form von ‚Politik‘ vermag nach Hofmannsthal die ungeformten Kräfte der widerstreitenden Individuation in Einklang zu bringen.“<sup>447</sup> Für die Regulierung des Sozialen darf somit ein Dichter wie Jaromir nicht dem Stillstand des Bildungsphilisters verfallen, sondern muss die Rolle eines Suchenden einnehmen, um die Harmonie des Ganzen und eine gesellschaftliche Einheit zu bilden.

---

<sup>446</sup> Von Hofmannsthal (1986), S. 107.

<sup>447</sup> Lorenz (1995), S. 88.

## 5. Resümee

Durch die Auseinandersetzung mit den kulturpolitischen Einflüssen Hofmannsthals, die sein Verständnis vom Konzept der konservativen Revolution geprägt haben, konnte festgestellt werden, dass es sich hierbei um einen Prozess der Krisenüberwindung handelt. Hofmannsthals Konzept muss unterschieden werden von der ideologischen Strömung der konservativen Revolution zur Zeit der Weimarer Republik. Diese war geprägt von einem antiliberalen und antidemokratischen Denken, das von Wegbereitern des Nationalsozialismus propagiert wurde. Hofmannsthal teilte zwar einige kulturpolitische Referenzen mit diesen Denkern, wie die Nähe zu Nietzsche, von dem er das Konzept der Unterscheidung zwischen Bildungsphilistern und Suchenden übernahm, doch prägte Hofmannsthal in seiner Münchner Rede den Begriff der konservativen Revolution durch seine eigenen gesellschaftlichen Erfahrungen und kulturphilosophischen Überlegungen. Das gesellschaftliche und sprachpolitische Konzept der konservativen Revolution Hofmannsthals kann als reaktionäre Haltung gegenüber der Krisenperiode des Ersten Weltkrieges, welche das Ende der Donaumonarchie signifizierte, gelten. Diese Periode führte zum Paroxysmus einer anhaltenden gesellschaftlichen Krise, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die soziale Ordnung der Donaumonarchie bedroht hatte. Hofmannsthal wollte der gesellschaftlichen Desintegration der Nachkriegszeit entgegenwirken und zog die deutschen Dichter in die Verantwortung. Nach ihrer Abkehr von der lebensweltlichen Realität der Krisenperiode der Jahrhundertwende sollten diese nun ihre gesellschaftliche Pflicht erfüllen und durch die Schaffung eines gemeinsamen geistigen Raumes für eine nationale Einheit sorgen.

Am *Unbestechlichen* wird somit der Einfluss der konservativen Revolution an dem Verlangen nach einer gesellschaftlichen Einheit innerhalb des sozialen Mikrokosmos des Landguts der Baronin ersichtlich. Es findet ein gegenseitiges Wechselspiel zwischen dem gesellschaftlichen Ganzen und dem einzelnen Individuum statt. Im Lustspiel kann genauso wie in der Konzeption von *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* nicht die Rede von einem politischen Projekt, sondern von einem gesellschaftlichen Ziel sein, welches darin besteht, eine Ordnung wiederherzustellen, die der Desintegration der Gemeinschaft entgegenwirkt. Die konservative Revolution Hofmannsthals reagiert auf das Krisenklima und das Bröckeln gesellschaftlicher Ordnungen, was auch die Involvierung des Dieners Theodors als Repräsentant einer alten Generation legitimiert. Die Rolle des Dieners im Lustspiel kann als repräsentativ für die Haltung Hofmannsthals bezüglich seines revolutionären Vorhabens gelten, denn trotz des Einflusses Theodors im Lustspiel bleibt der Ausgang des Stückes kontrovers und die Wiederherstellung der

Ordnung findet in der Form einer gesellschaftlichen und individuellen Verwandlung statt, welche durch die Neuvergabe sozialer Rollen am Landgut ausgedrückt wird.

Einheit und Transformation sind die Triebfedern der konservativen Revolution. *Der Unbestechliche* spiegelt die kulturellen Ansichten Hofmannsthals der Nachkriegszeit und sein Verlangen nach einer Erneuerung der Kultur wider, die zur Neudefinierung der Rolle Österreichs und Europas führen sollte. Nur durch gemeinschaftliche und nationale Bindung war diese Erneuerung zu erreichen. Sie steht im Kontrast zum Individualismus der Zeit der Moderne, den Hofmannsthal anhand der Figur Jaromirs kritisiert. Erneuerung oder Transformation sind bedingt durch die Einheit des gesellschaftlichen Ganzen, denn Chaos im sozialen Gefüge führt zu einer negativen Beeinflussung des Individuums und umgekehrt. Ordnung soll für Hofmannsthal im Sinne dieses Ganzen wiederhergestellt werden. Während Jaromirs Individualismus das gesellschaftliche Chaos im Lustspiel vorantreibt, sind auch die „Bildungsphilister“ für die fehlende Einheit zwischen Literatur und Gesellschaft zuständig. Eine Bindung beider Sphären, wie dies der Fall bei den französischen Autor\*innen war, wie Hofmannsthal auch in seiner Rede thematisierte, sollte zu einer gesellschaftlichen Harmonisierung führen. Jaromir verkörpert diesen Gedanken im *Unbestechlichen*. Anstatt sich dem gesellschaftlichen Ganzen zu opfern, beschreitet er den Weg des Sozialen durch seine individuelle Persönlichkeitsfindung. Die Liebe Annas und die direkte Interaktion zwischen den beiden führt zum Sinneswandel Jaromirs. Theodor, der Repräsentant einer göttlichen Instanz, ist während dieser Interaktion nicht präsent, wodurch der konservative Einfluss der Religion nicht zu einer Wiederherstellung der Ordnung zu führen scheint. Die Regulierung des Sozialen findet im Rahmen einer individuellen Persönlichkeitsfindung statt, wodurch die Willensfreiheit des Menschen im Lustspiel gewahrt bleibt.

Das Konzept der konservativen Revolution Hofmannsthals wurde in dieser Untersuchung unter dem Aspekt der Religion, der Revolution und des Sozialen betrachtet. Diese drei Aspekte beeinflussen sich gegenseitig, doch teilen sie dasselbe Ziel, eine gemeinschaftliche Einheit zu bewirken. Sie sind Regulatoren der gesellschaftlichen Ordnung, die durch die Überwindung der Krise der Gemeinschaft wiederhergestellt wird. Diese Ordnung wurde anhand der Rolle des Transzendentalen und eines konservativen Wertesystems definiert, das sich nach der christlichen Weltordnung des Mittelalters richtet, indem Hofmannsthal den direkten Einfluss einer göttlichen Instanz auf das Leben der Menschen inszeniert. Das Revolutionäre wurde unter dem Aspekt der Überwindung einer gesellschaftlichen Krise analysiert und es konnte festgestellt werden, dass Hofmannsthal den Prozess der Revolution kritisch sieht und despotische Züge des Theodors prominent skizziert wurden, um die Ambivalenz dieses Prozesses zu schildern. Trotz

der moralisch und religiös ausgerichteten revolutionären Haltung Theodors im Sinne des gesellschaftlichen Ganzen muss seine Handlung hinterfragt werden, da die Hauptintrige nicht unter seinem Einfluss aufgelöst wird. Zentral ist für Hofmannsthal der Wille einer positiven Veränderung für das Ganze. Im Gegensatz zum revolutionären Verhalten Theodors kann das Konzept des Sozialen erwähnt werden. Die individuelle Persönlichkeitsfindung innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen führt zur Harmonie des Sozialen. Das Selbstregulierungspotenzial durch die Festlegung sozialer und hierarchisch gegliederter Rollen lässt sich nicht von der revolutionären Haltung Theodors beeinflussen. Es konnte dennoch in der Untersuchung des *Unbestechlichen* aufgezeigt werden, dass sich die moralische Grundlage des Sozialen nach einem religiösen Wertesystem richtet. Das Ständesystem bildet die Grundlage der Ordnung des Sozialen, da dieses die sozialen Verpflichtungen der jeweiligen Stände festlegt.

Der Versuch der Bildung einer nationalen Einheit der Gemeinschaft definiert im Lustspiel die Rolle der Dichter neu. Es handelt sich hierbei um einen zentralen Gedankengang der Münchner Rede. *Der Unbestechliche* ist ein Produkt dieser Nachkriegszeit und ist von der gesellschaftlichen Desintegration geprägt, die auch am Landgut illustriert wird. Der Bezug des Individuums zur Gemeinschaft wurde vom Ersten Weltkrieg stark beeinträchtigt. Hofmannsthal unternimmt in seinem Lustspiel den Versuch, eine Lösung für die gesellschaftlichen Probleme der Nachkriegszeit zu finden. Sei es anhand eines christlichen Wertesystems oder einer direkten Kommunikation der Individuen untereinander, um sich am gesellschaftlichen Geschehen zu beteiligen, das Ziel dieser Suche nach einer nationalen Einheit liegt in der Wiederherstellung der Ordnung und in der Überwindung der Krise der Gemeinschaft.

Die Wiederherstellung der Ordnung muss als eine Transformation wahrgenommen werden, denn trotz des Nutzens etablierter Ordnungen, die das Zusammenleben zur goldenen Zeit des Habsburger Reiches geregelt haben, macht Hofmannsthal auf die Notwendigkeit aufmerksam, Veränderungen durch Revolution zu bewirken. Er strebt das finale Ziel der Einheit und der Bindung an. Erkennbar wird zudem der Einfluss von bereits genannten Autoren wie Pannwitz oder Landsberg, die eine zyklische Weltordnung anerkennen und eine Überwindung gesellschaftlicher Krisen anstreben. Durch eine konservative Revolution soll ein Zustand der Ordnung herbeigeführt werden, indem die gemeinschaftliche Bindung wieder im Mittelpunkt des kulturellen Schaffens ihren rechtmäßigen Platz einnimmt. Dieses Prinzip versuchte Hofmannsthal mit seinem Lustspiel *Der Unbestechliche* ästhetisch umzusetzen.



# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur:

Hofmannsthal, Hugo von: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Berlin: S. Fischer Verlag 1935.

Hofmannsthal, Hugo von: Dramen V. Operndichtungen. Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirscher. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1979.

Hofmannsthal, Hugo von; Haltmeier, Roland; Hirsch, Rudolf; Burger, Otto Heinz: Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe 13. Dramen 11 [Der Unbestechliche]: [Lustspiel in Fünf Akten] / Hrsg. Von Roland Haltmeier. Frankfurt Am Main: S. Fischer Verlag 1986.

Landsberg, Paul Ludwig: Die Welt des Mittelalters und wir. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn eines Zeitalters. Bonn: Friedrich Cohen Verlag 1923.

## Sekundärliteratur:

Alt, Peter-André: Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68/2 (1994), S. 278-306.

Altenhofer, Norbert: Hofmannsthals Lustspiel „Der Unbestechliche“. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich: Max Gehlen Verlag 1967. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 2)

Altenhofer, Norbert: „Die Ironie der Dinge“. Zum späten Hofmannsthal. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995. (Analyse und Dokumente. Beiträge zur Neuen Literatur)

Arend Stefanie: Frankreich. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 99-101.

Arlaud Sylvie: Hofmannsthals return to Molière, 1909-23: the conditions of reception. In: Austrian Studies 13 (2005), S. 55-76.

Bachmayer, Helmut: Paradigmen der Moderne. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1990. (Wiener Erbe 3)

Beniston, Judith: Welttheater: Hofmannsthal, Richard von Kralik and the revival of catholic Drama in Austria 1890-1934. Leeds: W. S. Maney and Son LTD 1998. (Modern Humanities Research Association – Texts and Dissertations 46)

Bergeron, Patrick: Réinventer Molière: Hugo von Hofmannsthal, rénovateur de la comédie-ballet. In: University of Toronto quarterly 86/2 (2017), S. 1-18.

Bolterauer, Alice: Selbstreferenz und Selbstreflexion als Ausdruck einer krisenhaften Moderne-Bewusstseins – diskutiert am Beispiel der Literatur der „Wiener Moderne“. In: Hauthal, Janine; Nadj, Julijana; Nünning, Ansgar; Peters, Henning: Metaisierung in Literatur und andere Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin, New York: De Gruyter 2007. (Spectrum Literaturwissenschaft 12).

Bolterauer, Alice: Selbstvorstellung. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2003. (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae 110)

Bomers, Jost: Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals. Stuttgart: M und P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991.

Chong, Keum Sun: Wege der Selbstfindung in der Ehe. Hofmannsthals „Christinas Heimreise“, „Der Schwierige“ und „Der Unbestechliche“. Paderborn: Snayder Verlag Wissenschaft 1996. (Reihe Literatur- und Sprachwissenschaft 1)

Decke, Cornill: Der Typus des konservativen Revolutionärs in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel Der Unbestechliche. In: The Otani Gakuho 83/1 (2004), S. 21-48.

Dethloff, Klaus: Hugo von Hofmannsthal und seine konservative Revolution. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92/4 (2018), S. 531-555.

Durzak, Manfred: Ästhetizismus um die Wende zum 20. Jahrhundert. Gabriele D’Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. In: Vietta, Silvio; Kemper, Dirk; Spedicato, Eugenio (Hrsg.): Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. (Deutsch-italienische Studien 17)

Fiedler, Leonhard: Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Darmstadt: Agora Verlag 1974. (Editio – Quellen und Interpretationen zur Literatur, Kunst und Musik)

Forsyth, Karen: Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its genesis and meaning. New York: Oxford University Press 1982.

Fossaluzza Cristina: Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz' und Hugo von Hofmannsthals europäischer Idee. In: *European Avant-Garde and Modernism Studies* 1 (2009), S. 113-125.

Fossaluzza, Christina: Zwischen „Leben“ und „Geist“. Elementare Kunstreligion in Hofmannsthals Märchen „Die Frau ohne Schatten“. In: Costazza, Alessandro (Hrsg.); Laudin, Gérard (Hrsg.); Meier, Albert (Hrsg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Band 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012. (Kunstreligion 2)

Fossaluzza, Christina: Rudolf Pannwitz. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 65-67.

Gouvernet, Gérard: *Le Type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage. Caractères et évolution*. New York : Peter Lang Verlag 1985. (Romance Languages and Literature 15)

Günther, Timo: Ein Brief (1902). In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 316-320.

Hamada, Yosuke: Nietzsches Einfluss auf die „Konservative Revolution“ im Fall Oswald Spenglers: Politische Zuspitzung der Konzeptionen Nietzsches. In: Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer, Andrea: *Nietzsche und die Konservative Revolution*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018. (Nietzsche-Lektüren 2)

Hebekus, Uwe: *Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der klassischen Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag 2009.

Helmstetter, Rudolf: Entwendet Hofmannsthals Chandos-Brief, die Rezeptionsgeschichte und die Sprachkrise. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77/3 (2003), S. 446-480.

Höltzschl, Rainer: *Politische und ästhetische Revolution. Die Französische Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*. Dissertation. Univ. Wien 2002.

Hornacek, Milan: *Politik der Sprache in der „konservativen Revolution“*. Dresden: w.e.b. Universitätsverlag & Buchhandel 2014. (Kulturstudien 9)

Innerhofer, Roland: „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“ (1927). In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S.377-379.

Irsigler, Ingo; Orth, Dominik: Einführung in die Literatur der Wiener Moderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015.

Japp, Uwe: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: De Gruyter 2004. S. 184.

Jakovcic, Romana: Die österreichische Idee: Österreichkonstruktion am Beispiel von Hugo von Hofmannsthals Kriegspublizistik. Masterarbeit. Univ. Wien 2017.

Jenkins, Chadwick: A view from death: “Ariadne aux Naxos” as failed tonality. In: Current musicology 77 (2004), S. 69-95.

Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer, Andrea: Nietzsche und die Konservative Revolution: Zur Einführung. In: Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer, Andrea: Nietzsche und die Konservative Revolution. Berlin/Boston: De Gruyter 2018. (Nietzsche-Lektüren 2)

Klenke, Dorothea: Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. Und 18. Jahrhunderts. Eine ideologiekritische Studie. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1992. (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache 4)

Kolb, Anne: „Wer ist das Ich? Wo hats ein End?“ Zur „Infragestellung des Subjekts“ in der Wiener Moderne am Beispiel Hugo von Hofmannsthals. Hamburg: Diplomica Verlag 2010.

Konitzer, Werner: Sprachkrise und Verbildlichung. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995. (Epestimata – Würzburger Wissenschaftliche Schriften 177)

Koppisch, Michael: Rivalry and the Disruption of Order in Molière’s Theater. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Pr. 2004.

Krauß, Henning; Kuhnle, Till R.; Plocher, Hanspeter (Hrsg.): 17. Jahrhundert. Theater. Tübingen: Stauffen-burg Verlag 2003.

Le Rider, Jacques: Die Identitätskrisen in der Wiener Moderne. In: Röhrlich, Elisabeth (Hrsg.): Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2016.

Le Rider, Jacques: Philosophie. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016. S. 16-19.

Le Rider, Jacques: Modernité Viennoise et crises de l'identité. Paris : Presses universitaires de France 1990.

Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler 1995.

Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Otto Müller Verlag 1966.

Maiser, Katharina: Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte)

Mauser, Wolfram: Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozialistische Interpretation. München: Wilhelm Fink Verlag 1977.

Meier, Hans-Georg: Romane der Konservativen Revolution in der Nachfolge von Nietzsche und Spengler (1918-1941). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1983. (Deutsche Sprache und Literatur 656)

Mistry, Freny: On the notion of "Präexistenz" in Hofmannsthal. In: Neohelicon 5/2 (1977), S. 153-168.

Nam, Jeong Ae: Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal. München: Herbert Utz Verlag 2010. (Sprach- und Literaturwissenschaften 36)

Naumann, Walter: Das Visuelle und das Plastische bei Hofmannsthal (Eine Deutung zu Hofmannsthals Ad me ipsum. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 37/3 (1945), S. 159-169.

Nehring, Wolfgang: Visionen von Macht und Ohnmacht, Gewalt und Autorität beim späten Hofmannsthal. In: Studia Austriaca 7 (1996), S. 137-149.

Nicolaus, Ute: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexion. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2004. (Epistemata – Würzburger Wissenschaftliche Schriften 506)

Norberg, Jakob: The Discreet Community. Hugo von Hofmannsthal's *Der Schwierige*. In: Arcadia 46/1 (2011), S. 121-135.

Oswald, Victor: Hofmannsthal's Collaboration with Molière. In: *The Germanic review* 29/1 (1954), S. 18-30.

Pawlowsky, Peter: *Die Idee Österreichs bei Hugo von Hofmannsthal*. Dissertation. Univ. Wien 1960.

Pieper, Irene: *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*. Berlin: Duncker und Humblot 2000. (Schriften zur Literaturwissenschaft 13)

Perrig, Severin: *Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1994. (Analysen und Dokumente – Beiträge zur Neueren Deutschen Literatur)

Rieckmann, Jens: *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag 1985.

Rudolph, Hermann: *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1971. (Studien zur Deutschen Literatur).

Schipper, Gerold: *Identität und Entfremdung. Zum Konzept des Dichterischen bei Keats und Hofmannsthal*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2004. (Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur 47)

Schneider, Sabine: *Österreich/Mitteleuropa*. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016. S. 125-126.

Schnitzer, Gabriele: *Hofmannsthals „Der Unbestechliche“*. Dissertation. Univ. Zürich 1972.

Schöblier, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse* (2. aktualisierte und überarbeitete Auflage). Stuttgart: J.B. Metzler 2017.

Schröder, Friedrich: *Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen Verlag 1988.

Schumann, Detlev: *Gedanken zu Hofmannsthals Begriff der „Konservativen Revolution“*. In: *Modern Language Association of America* 54/3 (1939), S. 853-899.

Stamm, Ulrike: Ästhetik. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 26-30.

Steinberg, Michael P.: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938. Salzburg: Pustet 2000.

Streim, Gregor: Das „Leben“ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996. (Epistemata – Würzburger Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 171)

Sturges, Dugald S.: The German Molière Revival and the Comedies of Hugo von Hofmannsthal and Carl Sternheim. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1993. (German Studies in Canada 4)

Szcześniak, Dorota: Zum Aphorismus der Wiener Moderne. Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus. Stuttgart: Ibidem-Verlag 2006.

Tarot, Rolf: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1970.

Thelen, Julius: „nur ein einzelner, eine so gespannte Seele wie Nietzsche“: Hofmannsthals Schrifttum-Rede vor dem Hintergrund der ersten und zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung. In: Kaufmann, Sebastian; Urs Sommer (Hrsg.), Andreas (Hrsg.): Nietzsche und die konservative Revolution. Berlin, Boston: De Gruyter 2018. (Nietzsche-Lektüren 2)

Thirouin, Marie-Odile: Que faire des nations en Europe ? Réflexions sur la question des nationalismes à partir de l'œuvre européenne de Rudolf Pannwitz (1881-1969). In: Études germaniques 254/2 (2009), S. 375-384.

Tomandl, Barbara: „Die Bildung in der Gesellschaft der Wiener Moderne“. Institutionen, Ideen und Zielsetzungen. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008.

Von Stackelberg, Jürgen: Molière. Studien zu Werk und Wirkung. Berlin: Verlag Walter Frey 2010.

Wagner-Zoelly, Corinne: Die „Neuen Deutschen Beiträge“. Hugo von Hofmannsthals Europa-Utopie. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte 274)

Wirtz, Thomas: Abenteuer Ehe: Anmerkungen zu einem Dualismus in Hofmannsthals späten Komödien. In: Colloquia Germanica 31/2 (1998), S. 155-172.

Wolf, Norbert Christian: Eine Triumphpforte österreichische Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg/Wien: Jung und Jung Verlag 2014.

Wolf, Norbert Christian: Salzburger Festspiele. In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 76-78.

Woods, Roger: The Conservative Revolution in the Weimarer Republic. London: Macmillan Press LTD 1996.

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

Yates, W. E.: Hidden Depths in Hofmannsthal's *Der Unbestechliche*. In: *The Modern Language Review* 90/2 (1995), S. 88-98.

Yates, W.E.: Hofmannsthal's Comedies. In: Kovach, Thomas: A companion to the works of Hugo von Hofmannsthal. Rochester: Camden House 2002. (Studies in German Literatur, Linguistics, and Culture)

## Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem in der Münchner Rede von 1928 *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* präsentierten sprach- und kulturpolitischen Projekt der konservativen Revolution und deren Einfluss auf den geschilderten gesellschaftlichen Ordnungszustand im Lustspiel *Der Unbestechliche* von 1923 auseinander. Für diese Untersuchung werden kulturpolitische Verbindungen zwischen der Rede Hofmannsthals und dem Einfluss verschiedener Autor\*innen hergestellt, die sich mit der gesellschaftlichen Ordnung im Rahmen der konservativen Revolution auseinandergesetzt haben, wie dies der Fall bei Paul Ludwig Landsberg und seinem mittelalterlichen Ordo-Gedanken oder Rudolf Pannwitz und seiner Europäischen Idee war. Der Einfluss der konservativen Revolution auf die Wiederherstellung von Ordnung im Lustspiel bildet den Kernpunkt dieser Untersuchung, wobei drei zentrale Aspekte der von Hofmannsthal skizzierten gesellschaftlichen Ganzheit darin ausgeführt werden. Die gesellschaftlichen Auswirkungen der Interaktion zwischen Religion, Revolution und dem Sozialen werden somit im Kontext der konservativen Revolution untersucht und in Verbindung zum Übergang eines chaotischen Zustands am Anfang des Lustspiels bis hin zur Bildung einer gemeinschaftlichen Einheit gegen Ende gesetzt. Die dadurch angestrebte Verwandlung des gesellschaftlichen Gefüges durch die individuelle Persönlichkeitsfindung der Figuren anhand der Einhaltung prädestinierter sozialer Rollen soll somit beleuchtet werden. *Der Unbestechliche* wird zusätzlich unter dem Aspekt eines reaktionären Produkts der gesellschaftlichen Desintegration der Nachkriegsjahre untersucht, die zu einer ambivalenten kulturpolitischen Platzierung Hofmannsthals geführt haben. Der Zwiespalt zwischen der Restauration einer alten Ordnung und einer gesellschaftlichen Revolution spielt in der Untersuchung des Lustspiels eine zentrale Rolle.