

Stephan Kraft

Hugo von Hofmannsthals ›Unbestechlicher‹ als Geist der Komödie

Dass eine so schillernd-unscharfe Formulierung wie die vom ›Geist der Komödie‹ bezogen auf ein konkretes Lustspiel der eingehenden Diskussion auf mehreren Ebenen zugleich bedarf, um überhaupt fruchtbar zu werden, versteht sich. Zum einen ist dabei natürlich eine poetologische Dimension zu erwarten, zum anderen ergeben sich aus dem angedeuteten Bezug auf Theodor als der Titelfigur des Stücks aber noch weitergehende Fragen: Steht dieser tatsächlich mit der Transzendenz in Kontakt? Oder könnte es sich hier sogar um eine Art verdeckte Gespenstergeschichte handeln? Es wird aufmerksam zu verfolgen sein, auf welche verschiedenen Arten und Weisen die Dienerfigur durch diesen Text ›geistert‹. Die beiden hier angedeuteten Extreme des ›Poetologisch-Geistigen‹ und des zuweilen ein wenig ›Unheimlich-Geisterhaften‹, denen im Folgenden zunächst separat nachgegangen werden soll, werden sich im vorliegenden Fall von Hofmannsthals »Unbestechlichem«¹ schließlich als auf das Vielfältigste und Engste miteinander verschränkt erweisen.

I

Begonnen sei mit der poetologischen Seite dieses Stücks, der wiederum einige noch grundsätzlichere Dinge voranzuschicken sind. Zu überlegen ist zunächst, um was es sich bei einem solchen ›Geist der Komödie‹ unter der Perspektive einer allgemeinen Gattungsgeschichte und -theorie überhaupt handeln könnte. Geistiges ist gemeinhin auf die letzten Dinge bezogen, weswegen es sich anbietet, über den generellen Zusammenhang von Geist und Gattungsteleologie nachzudenken. Diese wiederum manifestiert sich im Fall der Komödie üblicherweise im notorischen

¹ Zitiergrundlage für dieses Stück ist der Bd. SW XIII Dramen 11. Zitate hieraus werden im Folgenden unter der Angabe von Akt (römische Ziffer), Szene (arabische Ziffer) und der Seitenzahl in der Edition nachgewiesen.

Happy End oder zumindest mit Blick auf dieses, wie ich an anderer Stelle allgemeiner darzulegen versucht habe.²

Rollt man die Sache nun von diesem Punkt her auf, so erscheint das Finale in der Geschichte der europäischen Komödie *grosso modo* in zwei grundlegenden Hinsichten. Zum einen kann das Happy End ein Ziel an sich sein. Häufig soll damit auf eine von Gott oder dem Weltgeist wohlgeordnete Welt verwiesen werden, die ebenfalls unweigerlich auf ein gutes Ziel zulaufe. Zum anderen kann es wesentlich schlichter ein Mittel zwar nicht der Komik selbst, wohl aber zu deren Ermöglichung darstellen. Historisch am Anfang stand die zuletzt genannte Variante. Nach Aristoteles wird das Komische allererst durch die Abwesenheit von »Schmerz« und »Verderben« ermöglicht.³ Später ergänzt er noch analog, dass in dieser Gattung »niemand töte[n] oder [...] getötet«⁴ werden solle.

Mit dem Zuschauer geht die Komödie demnach einen Vertrag ein: Es wird nichts passieren, was ihn zu Regungen des Mitleids veranlassen könnte. Die sich daraufhin entfaltende Paradigmatik kann in der Folge auch dann noch als komisch empfunden werden, wenn die Situation im aktuellen Moment bedrohlich erscheinen mag, denn unwiederbringlich kippen wird sie nie. Das vom Rezipienten vorhergewusste Happy End ist dabei so etwas wie die Lebensversicherung der Komödie. Ob das Finale bei alledem als besonders wahrscheinlich daherkommt oder gar lückenlos kausal motiviert sein mag, ist in diesem Zusammenhang nicht das Entscheidende. Nicht selten wird das Vergnügen sogar dadurch nochmals gesteigert, dass die Schlusswendung selbst in den komischen Zerkleinerungsmechanismus mit hineingezogen wird. Nicht jedes komisch relativierte Happy End ist demnach in gleicher Form als subversiv zu betrachten.

Das andere, zuerst genannte Extrem besteht nun ganz im Gegenteil darin, weniger im Komischen, sondern eher im Glücken des Finales selbst die *raison d'être* der Gattung und in der Kraft, die dorthin führt,

² Vgl. Stephan Kraft, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen 2011.

³ Im Kontext: »Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.« Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, Kap. 5, S. 17.

⁴ Ebd., Kap. 13, S. 41.

eben den gesuchten ›Geist der Komödie‹ zu erblicken. Dies geschieht v.a. in der europäischen Neuzeit in den verschiedensten Ausprägungen. Es überspannt religiöse Vorstellungen einer von Gott wohlgeordneten Welt ebenso wie die Überzeugung vom notwendigen historischen Sieg der Vernunft. Die Belastungen, die auf dem Happy End und der Art seines Zustandekommens liegen, steigen in diesem zweiten Modell natürlich signifikant an. Unwahrscheinlichkeiten aller Art drohen hier an die Substanz zu rühren.

Diese beiden hier lediglich sehr grob skizzierten Modelle liegen natürlich in der Praxis nur selten in Reinform vor. Und ebenso natürlich ist das erste Modell, das seinen Schwerpunkt in der Ermöglichung von Komik hat, unter der Dominanz des zweiten im Lachtheater der europäischen Neuzeit nie ganz verschwunden. Auch wenn es vor allem in der poetologischen Reflexion zumeist ignoriert oder als ästhetisch minderwertig betrachtet wurde, war es beständig im Untergrund aktiv.

Die Komödie der klassischen Moderne erscheint bei alledem vielfach als so etwas wie eine Endmoräne des zweiten, final- und lösungsorientierten Typs.⁵ Der Optimismus des Gelingens hat sich über die Jahrhunderte ganz offenbar erschöpft, ohne dass zugleich die Leichtigkeit der komischen Relativierung einfach so wieder zur Hand gewesen wäre. Das Finale erscheint in der Folge in den Jahren um 1900 außerhalb des reinen Unterhaltungstheaters nicht nur gelegentlich, sondern fast durchgehend als ein nicht so sehr spielerisch, sondern vielmehr programmatisch gebrochenes – sei es, dass es, wie bei Gerhart Hauptmann, in endlose Zirkel geschickt wird, sei es, dass es, wie bei Carl Sternheim, so gründlich durch den Wolf der Ironie gedreht wird, dass am Ende nichts mehr von ihm übrig bleibt.

Hugo von Hofmannsthal geht gegenüber diesen Tendenzen insofern einen Sonderweg, als er am neuzeitlichen, auf das Finale hin orientierten Komödienmodell umso strikter festhält, je gefährdeter es in seiner

⁵ Vgl. hierzu grundlegend immer noch Peter Haida, *Komödie um 1900*. München 1973; vgl. auch Peter-André Alt, *Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeptionen des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim*. In: *DVJS* 68, 1994, S. 278–306, hier v.a. S. 278–283, der die Komödie um 1900 in Anlehnung an Oskar Seidlin prägnant als ›tragikomisches Spiel auf ›leichenfreier Bühne‹ bezeichnet hat. Vgl. weiterhin Kraft, *Zum Ende der Komödie* (wie Anm. 2), S. 323–378.

Grundsubstanz erscheint.⁶ Das Happy End als finaler Baustein, der ›das Ganze‹⁷ nach vielfältigster Ironisierung dann doch irgendwie ein letztes Mal beglaubigen soll, hat wohl gerade in seiner größten Krisenzeit keinen engagierteren Verteidiger gehabt als gerade ihn.

Das Signum dieses Modells soll dabei die Ehe zwischen Mann und Frau sein, die als ewiges Band wiederum ein Zeichen für das Einssein des Menschen mit Gott in der *unio mystica* darstellt. Die Komödie erscheint dabei, wie etwa in Jacob Masens frühneuzeitlich-jesuitischem Komödienkonzept⁸ als ein Analogon des Mysterienspiels – und konservative Interpreten wie etwa Karl Konrad Pohlheim konnten das auch ganz vorbehaltlos begrüßen.⁹

Bei den meisten allerdings weckt ein solches ›Aus-der-Zeit-gefallen-Sein‹ den Impuls, Hofmannsthal gewissermaßen vor sich selbst zu retten. Dies geschieht üblicherweise dadurch, dass man ihm nachzuweisen versucht, dass er in seinem eigenen, traditionellen Komödienmodell glücklich scheitere und so der Falle des Dogmatismus entrinne. Auch wenn er meine, dass in seinen entsprechenden Stücken die Dinge durch eine geradezu göttliche Fügung am Ende wieder ins rechte Gleis fielen, sprächen die Texte selbst – so ist man sich in dieser Fraktion sicher – eine ganz andere Sprache.

Schon zu Lebzeiten wird bei Hofmannsthal ein Lektüremodell angelegt, das im Fall der Komödien Wunsch und Zweifel gegeneinander ausspielt. So schreibt Julius Bab in seiner Rezension zu einer Aufführung des »Schwierigen«:

⁶ Dass das komische Element dabei tendenziell zurücksteht, ist zu erwarten. Allerdings bietet »Der Unbestechliche« v.a. bei einer passenden Besetzung der Titelfigur doch wieder deutlich mehr Lachanlässe als »Der Schwierige«. Vgl. dazu Thorsten Unger, Die Bestechung des ›Unbestechlichen‹. Zu Art und Funktion der Komik in Hugo von Hofmannsthals Komödie. In: HJb 18, 2010, S. 187–213.

⁷ Vgl. zur Signifikanz des auch im Text selbst wiederholt beschworenen ›Ganzen‹ im Stück Sigurd Paul Scheichl, Theodors falsche Floskeln. Zur Figurendarstellung in Hofmannsthals Unbestechlichem. In: Maschere e Dintorni. Hg. von Gabriella Donghia. Rom 2013, S. 141–167, hier S. 151f.

⁸ Vgl. Jacob Masen, Palaestra Eloquentia Ligata. Pars III. Liber I. § III: De Comoedia. Köln 1664, S. 10f.

⁹ Vgl. Karl Konrad Pohlheim, Sinn und Symbol in Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. In: Ders., Kleine Schriften zur Textkritik und Interpretation. Bern u.a. 1992, S. 369–387, hier u.a. S. 380. Etwas weniger emphatisch findet sich ein solcher zustimmender Nachvollzug des Wunsches von Hofmannsthal auch bei Keum Sun Chong, Wege der Selbstfindung in der Ehe. Hofmannsthals »Cristinas Heimreise«, »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche«. Paderborn 1996, S. 221–258.

Und heute verlangt er von uns, daß wir die grundgleiche innere Situation [des Lord Chandos aus »Ein Brief«] als Thema eines Lustspiels aufnehmen, daß wir die tiefen »Schwierigkeiten« seines Hans Karl Bühl nur als kleine, gesellschaftlich zu überwindende Misshelligkeiten spüren sollen [...].¹⁰

Aber – so fährt er fort:

Hofmannsthal hat diese Glaubensmacht nie besessen. Er ist im innersten Kern der zweifelsüchtige Spätling der Geschichte, und ist gerade soweit Künstler, daß dies, ganz gegen Absicht und Tendenz, aus seinem innersten Blute hervorbricht, sobald er eine Feder anrührt.¹¹

Ganz so *ad personam* und gar ›blutsgebunden‹ formuliert man Derartiges heute zwar nicht mehr, doch scheint mir dies als grundlegendes Modell der Lektüre hofmannsthalscher Lustspiele ansonsten immer noch aktuell.¹² Seine fundamentale künstlerische Modernität soll über die evidenten kulturkonservativen Ansichten der Person triumphieren.

Hofmannsthal hat die Gattung der Komödie in Selbstkommentaren explizit auf die Kategorie der Auflösung hin perspektiviert – am prominentesten wohl in dem berühmten Diktum aus »ad me ipsum«: »*Das erreichte Soziale: die Komödien.*«¹³ Und mit etwa derselben Entschiedenheit suchen die Interpreten nun ihrerseits nach der Lücke im System, wobei für die von ihnen vorgebrachten Logiken der Inversion ebenfalls Selbstaussagen Hofmannsthals zur Hand sind. Der Anknüpfungspunkt ist hier regelmäßig das Essay über die »Ironie der Dinge« aus dem Jahr 1921, in dem die Komödie neben dem verlorenen Krieg und als dessen Komplement als ein Motor allumgreifender und nie endender Umkehrbewegungen herausgestellt wird.¹⁴

¹⁰ Rezension vom 15. August 1921 in der »Hilfe«, zit. nach Douglas A. Joyce, Hugo von Hofmannsthal's »Der Schwierige«. *A Fifty-Year Theatre History*. Columbia 1993, S. 155–159, hier S. 158.

¹¹ Zit. nach ebd., S. 159.

¹² Vgl. Franz Norbert Mennemeier, Hofmannsthal. Der Unbestechliche. In: *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1977, S. 233–245, hier S. 241: »Der Komödiendichter Hofmannsthal ist zweifellos weiser als der konservativistische Kulturpolitiker Hofmannsthal gewesen.« Vgl. auch Norbert Altenhofer, »Theodor und das Ganze«. Zu Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. In: Ders., »Die Ironie der Dinge«. Zum späten Hofmannsthal. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 31–35.

¹³ Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*. In: *GW RA III*, hier S. 611.

¹⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Die Ironie der Dinge*. In: *GW RA II*, S. 138–141.

Wie übersetzt sich dies alles nun konkret in den Fall des »Unbestechlichen«? Im Zentrum steht hier die Figur eines Dieners, was für sich genommen keine Besonderheit darstellt. Schließlich ist in einem wichtigen Strang der europäischen Komödientradition die praktische Umsetzung des Happy Ends der Aktivität gerade dieses Figurentyps überantwortet. Die Diener in der *Commedia dell'Arte* – Arlequino, Brighella, Colombina und weitere – stehen den jungen Verliebten gegen die Interessen der mächtigen Älteren zur Seite. Ihre Intrigen bilden einen zentralen Baustein für das finale Zusammenkommen derjenigen, die zusammengehören. Zumindest für dieses Submodell der Komödie, auf die »Der Unbestechliche« ohne Zweifel verweist, ist der Diener somit der greifbarste Kandidat für eine Personifikation eines derartigen poetologischen »Geistes der Komödie«.¹⁵

Unter den wenigen fertiggestellten und zur Aufführung gebrachten Komödien Hofmannsthals stellt »Der Unbestechliche« gerade in dieser Hinsicht eine Besonderheit dar. In »Christinas Heimreise« beschränkt sich die Rolle Pedros weitgehend auf die komische Doppelung der Geschehnisse um die Titelheldin und den Kapitän. Im »Schwierigen« wiederum wird diese Ebene überhaupt nur kurz im Dualismus des alten und des neuen Dieners anzitiert. In beiden Fällen muss die finale Union des Zentralpaares also ohne einen derartigen Agenten gelingen.

Konkret als Person tritt ein auf das Finale bezogener »Geist der Komödie« bei Hofmannsthal also wirklich nur im »Unbestechlichen« auf. Ein solches Angebot, Theodor mit dem Happy End geradezu zu identifizieren, reizt natürlich, wie bereits angedeutet, unweigerlich zum Widerspruch. Das Stück droht gerade durch ein zu weitgehendes Gelingen seiner Pläne zu scheitern.

¹⁵ Eine solche Zentrierung auf die *Commedia dell'Arte* vereinfacht natürlich die reale Vielfalt von Dienerfiguren in der Komödiengeschichte auf eine nur bedingt zulässige Weise. Dass sich ein Großteil dieser Figurengeschichte von Plautus über Molière, Goldoni und Beaumarchais bis hin zu Raimund und Grillparzer in der Figur des »Unbestechlichen« Theodor abgelagert haben, zeigt sehr detailliert Gilbert Ravy, »L'incorruptible« de Hofmannsthal. In: *Le triomphe du valet de comédie. Plaute, Goldoni, Beaumarchais, Hofmannsthal*. Hg. von Daniel Motier. Paris 1998, S. 103–137. Die komplexen Beziehungen von Theodor speziell zur moralisierenden Brighellafigur in einigen Stücken Goldonis betont Roger Bauer, Hugo von Hofmannsthal und die venezianische Komödientradition. In: *Literaturwiss. Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft NF 27, 1986*, S. 105–122, hier v.a. S. 118–122; vgl. weiterhin zum Thema Jean-Marie Valentin, »Der Theodor ist kein Dienstbote, – sondern eben der Theodor«. *Types comiques et vision du monde dans »Der Unbestechliche« de H. von Hofmannsthal*. In: *Études Germaniques 53, 1998*, S. 435–453.

Und tatsächlich sind in der Forschung schon allerlei Seltsamkeiten und eben ›Umkehrungen‹ an der Situation im Drama, am Diener selbst und an seinem Tun bemerkt worden. Es beginnt damit, dass auch dieses Nachkriegsstück wie »Der Schwierige« weiterhin im bereits untergegangenen Adelskontext der K.u.k.-Monarchie angesiedelt ist und damit gewissermaßen den Stempel des historisch bereits Ungültigen trägt.¹⁶ Weiterhin fällt auf, dass Jaromir und Anna ja schon längst verheiratet sind und die Bemühungen Theodors keiner Ehestiftung, sondern vielmehr ganz konservativ einer Eherettung dienen. Diese Ehe wiederum wurde offenbar von Annas Vater in die Wege geleitet,¹⁷ ist also keine, die allererst gegen den Willen der älteren Generation hätte durchgesetzt werden müssen. Auch ansonsten scheint Theodor gar nicht primär im Auftrag der Jungen zu handeln, sondern vielmehr fest auf der Seite der Alten zu stehen – Jaromirs Mutter und mehr noch Jaromirs verstorbenem Vater.

Aufgefallen ist weiterhin, dass Theodor praktisch gar nicht so furchtbar viel anstellen muss, um die ehemaligen Geliebten Jaromirs, die das Landgut besuchen, programmgemäß in die Flucht zu schlagen.¹⁸ Und ist er wirklich ein »Unbestechlicher«? Das Geld von Melanie Galattis nimmt er zumindest ohne zu zögern an. Und ob er beim erneuten – oder auch ersten wirklichen – Zueinanderkommen des Ehepaars in der vorletzten Szene des Stücks überhaupt einen nennenswerten Anteil hat, ist ebenfalls nicht klar.

Und was sollen seine seltsam defensiven Schlussworte über die Gebrechlichkeit der ›irdischen Dinge‹ bedeuten? (Vgl. V, 5, S. 112) Er – der alte Diener Theodor – *hoffe* nur eben, dass die Ordnung erhalten bliebe, solange er hier noch die Aufsicht führe. Nach einem garantierten ›Und sie lebten glücklich und zufrieden bis an ihr Lebensende‹ klingt das für Anna und Jaromir nicht gerade. Das Stillstellen der einmal in Gang gesetzten, die Dinge um- und umkehrenden Ironie wirkt auch hier also ganz unübersehbar als eine höchst problematische Operation.¹⁹

¹⁶ Vgl. hierzu Mennemeier, *Der Unbestechliche* (wie Anm.12), S. 241f.

¹⁷ Vgl. II, 6, S. 71 in der Replik Annas gegenüber Marie: »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.«

¹⁸ Vgl. zur Schwäche dieser Intrige bereits Mennemeier, *Der Unbestechliche* (wie Anm.12), S. 236.

¹⁹ Vgl. hierzu u.a. Hans Geulen, *Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«*. In: *Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert*. Hg. von Helmut Arntzen. Münster 1988, S. 99–110,

Derartige Zweifel sind also bereits zahlreich artikuliert worden. Doch bei jemandem wie Hofmannsthal lohnt natürlich stets das fortgesetzte Hinschauen. Der Antrieb ist die Hoffnung, dass über den Begriff des ›Geistes der Komödie‹, der bislang im hier angelegten Gattungsmodell für deren Ziel der Auflösung aller Probleme sowie metonymisch für den primären Agenten dieses Ziels stand, noch einen Schritt weiterzukommen ist. Denn gerade Theodor haftet, wie bereits Ilse Graham kurz angedeutet hat, auch noch auf eine andere Weise etwas ›Geisterhaftes‹ an.²⁰ Zumindest als Diener ist er in diesem Stück gar nicht wirklich da.

II

Der konkrete Status Theodors ist in der Tat eine der größeren, bislang aber weitgehend ignorierten Seltsamkeiten dieses Stücks. Ursprünglich hatte er Priester werden sollen, geriet dann aber in die Armee und weiter in den zivilen Dienst seines Generals – Jaromirs Vater. Auf dessen Sterbebett nahm ihm sein Herr das Versprechen ab, fortan über seinen Sohn zu wachen, was er während dessen ausgedehnter Junggesellenzeit auch getreulich getan hat. Nach der endlich erfolgten Verheiratung des Sohnes wechselte er schließlich vor vier Jahren wieder zurück zur alten Baronin. Zwei Jahre später erhielt er nun dort zum Anlass seines insgesamt 25-jährigen Dienstjubiläums in der Familie die Zusage, dass ihm die Jahre, die er noch zu bleiben bereit sei, als »Ehrenjahre« angesehen werden sollten. Vor allem aber erhielt er ein einseitiges Kündigungsrecht zu jedem Monatsersten mit einer Frist von 14 Tagen, ohne dass er für dieses Niederlegen des Dienstes einen Grund benennen müsste.

Von diesem ja doch etwas kuriosen Privileg hat Theodor nun genau 14 Tage und wenige Stunden vor dem ersten Heben des Vorhangs Gebrauch gemacht. Zu dem Zeitpunkt, an dem das Drama beginnt, befindet er sich also *de facto* außer Dienst. Diesen Umstand markiert er

hier v.a. S. 109f.; vgl. auch Donald S. Sturges, *The Lineage of Theodor. Tradition an Revolution in Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«*. In: *Modern Austrian Literature* 26, 1993, S. 19–31, hier v.a. S. 25–27; Martin Stern, *Hofmannsthals Lustspielidee. Komödie als »Essai de Théodicée«*. In: *Austriaca* 14, 1982, S. 141–152, hier S. 146–148.

²⁰ Vgl. Ilse Graham, *Auch ein Schattenriss des Ganzen? Ein Versuch zu Hofmannsthals Komödie »Der Unbestechliche«*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1991, S. 308–326, hier S. 311f.

peinlichst genau. Als er im 11. Auftritt des ersten Aktes erstmals die Bühne betritt, trägt er keine Dienerkleidung und klopft zudem vor dem Eintreten an:

THEODOR tritt ein, nicht in Livree, sondern in einem schwarzen Röckchen und dunklen Beinkleidern

Ich habe mir erlaubt anzuklopfen, weil ich heute sozusagen als wie ein Besuch meine Aufwartung mache, aber da ich sehe, daß ich unbedingt störe – (I, 11, S. 48).

Mit seinem letzten Halbsatz vertreibt er den General, der gerade in einer Konversation mit der Baronin begriffen ist. Das hätte aus der Position eines Dieners heraus natürlich eine vollkommene Unmöglichkeit dargestellt. Gleich dreifach markiert er also innerhalb von nur einer einzigen Replik die neue Rolle des Gastes, die er hier beansprucht.

In der Folge gelingt es der Baronin, Theodors Kündigungsgrund zu erfahren, wobei er diesen natürlich von Anfang an von sich aus hatte mitteilen wollen, nur eben *ex post* und damit in einer Konversation nicht zwischen Herrin und Diener, sondern auf Augenhöhe. Über viele Jahre hinweg habe er – gebunden durch den Eid gegenüber dem Vater – dem jungen Baron Jaromir bei seinen erotischen Eroberungen zur Seite stehen müssen. Schon dies hat er als höchst belastend empfunden: »Das ganze Leben, das er geführt hat, war eine fortgesetzte Beleidigung meiner Person.« (I, 12, S. 51) Doch dass Jaromir nun noch zwei seiner ehemaligen Geliebten in sein Haus eingeladen und offenbar auch schon diverse Vorbereitungen zum Ehebruch getroffen habe, stelle für ihn eine nicht mehr auszuhaltende, finale Grenzüberschreitung dar:

Wie wagt er das vor meinen sehenden Augen? Wie darf er sich so über meine siebzehnjährige Mitwisserschaft hinwegsetzen? Bin ich sein Hehler? Sein Spießgefährte, der ihm die Mauer macht? Da tritt er ja meine Menschenwürde in den Kot hinein. Wie wagt er es, vor meinen sehenden Augen diese andere Person, dieses berüchtigte Frauenzimmer, diese Melanie hierher zu bestellen? [...] Das spricht ja Hohn allen göttlichen und menschlichen Gesetzlichkeiten. (I, 12, S. 53)

Bei diesem Ausbruch handelt es sich bereits um die mindestens vierte Markierung von Theodors Heraustreten aus dem Dienerstand, denn so hätte er natürlich im Rahmen seiner bisherigen Funktion niemals zur alten Hausherrin über den jungen Herrn sprechen dürfen. In der Sache

sind sich Theodor und die Baronin dabei völlig einig, auch wenn sich die alte Dame in dieser Sache nie explizit äußert: Der Besuch der beiden ehemaligen Geliebten Jaromirs kann keinesfalls erwünscht sein.

Theodor deutet an, dass er einen Ausweg im Kopf habe, macht dabei aber zugleich klar, dass eine Abhilfe gerade nicht über die Wiederaufnahme seiner Tätigkeit als Diener erreicht werden könne:

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! Die müßte zeigen, wo Gott eigentlich Wohnung hat! (I, 12, S. 54)

Dass hier eine fundamentale Transzendierung der angestammten Rolle intendiert ist, dürfte mehr als deutlich sein. In die Praxis umgesetzt wird dies dann in der übernächsten Szene:

BARONIN Ich beschwöre Sie, Theodor, ich weiß ja nicht, wo mir der Kopf steht.

THEODOR 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.

BARONIN Ich sprech garnichts aus. Ich will garnichts wissen. Was für ein Wort denn?

THEODOR Euer Gnaden werden ganz einfach sagen: Und Sie lieber Theodor, übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze. Dies bitte ich auszusprechen, wenn das niedere Personal gegenwärtig sein wird.

BARONIN Aber ich hab doch garnichts mit Ihnen verabredet!

THEODOR Sehr wohl, demgemäß werde ich darauf bestehen, daß es wörtlich so ausgesprochen wird und in einer äußerst huldvollen Weise: Und Sie lieber Theodor, übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze. [...] *Sieht sie scharf an.* (I, 14, S. 58)

Die Baronin wird sich diesem veritablen Diktat Theodors beugen, und wie durch ein Wunder wird sich die ins Wanken gebrachte Ordnung im Hause wiederherstellen. Aber was geschieht hier konkret? Vorgeschlagen sei, die Passage als eine Anweisung zu einer veritablen Geisterbeschwörung zu verstehen. Als solche ist sie hier gleich zu Beginn wörtlich angekündigt. »Ich bitte, jetzt keine Beschwörungen mehr anzuwenden, sondern lediglich ein einziges Wort später auszusprechen«. Und für eine

solche spricht auch die unbedingte Verpflichtung auf einen genau einzuhaltenden Wortlaut bei der Übertragung der Befehlsgewalt. Es handelt sich hier *de facto* um nichts weniger als einen Zauberspruch.

Theodor wechselt hier also nicht etwa zurück in die Dienerrolle, sondern vielmehr auf eine seltsam ›exterritoriale‹ Position. Zurücknehmen wird er seine Kündigung tatsächlich erst zwischen dem vierten und dem fünften Akt.²¹ In diesem Schlusssaufzug tritt er dann auch wieder im gewohnten Frack auf und scheint erneut ganz der alte Lakai zu sein, der seinen Scharfsinn vor allem darauf richtet, immer zu wissen, wohin seine Herrin gerade ihr Lorgnon verlegt hat (vgl. V, 1, S. 100) oder wie man Jaromir jede Peinlichkeit erspart, wenn er die abreisenden Damen wieder zum Bahnhof geleiten muss. Statt dass der Baron im engen Dreisitzer wie gefangen zwischen den beiden Rivalinnen hocken muss, hat Theodor in weiser Voraussicht bereits ein Pferd für ihn satteln lassen, sodass dieser in aller Freiheit mal weiter entfernt und mal näher, mal auf dieser Seite und mal auf jener neben der Kutsche her reiten kann (vgl. V, 4, S. 108).

Der Aufenthalt Theodors in diesem seltsamen Zwischenreich, das das entscheidende Spiel im Spiel dieser Komödie bildet, erstreckt sich also vorderhand nur auf die Zeit der drei jeweils recht kurzen mittleren Akte – also zwischen der ›Beschwörung‹ durch die Baronin und der selbstbestimmten Rückkehr in das Dienstverhältnis. In dieser Zeit ist er kein Diener, sondern erscheint nur als ein solcher.

Was geschieht hier nun konkret? Wenn es wirklich vor allem die Aktivität der Dienerposition ist, die das Happy End und den Geist der Komödie ausmachen, dann wäre die hier vorgenommene Verschiebung ja eigentlich dysfunktional. Es wird also noch einmal genauer auf Theodors Rolle in der Vergangenheit zu schauen sein. Tatsächlich entpuppt er sich gerade nicht als der komische Diener nach dem Muster etwa des Arlequino, der den berechtigten Bedürfnissen der jungen Generation gegen die verkehrten Ansprüche der Alten zur Seite steht. In gewisser Weise ist es sogar eine Rolle, die er gerade hinter sich lässt, nachdem Ja-

²¹ Hier ist dem ansonsten bewundernswert exakt interpretierenden Nachvollzug durch Nibert Altenhofer zu widersprechen, der den Wiedereintritt Theodors in seine Rolle als Dienstbote bereits am Ende des ersten Aktes vollendet sehen möchte. Vgl. Ders., Hofmannsthals Lustspiel ›Der Unbestechliche‹. Bad Homburg u.a. 1967, S. 97f. Die Nachricht über die explizite Rücknahme findet sich stattdessen in V, 2, S. 101: ›Er bleibt. Er hat aus freien Stücken seine Kündigung zurückgenommen. Heute ist er wieder ganz der alte Theodor!‹

romir ihn viele Jahre gegen seinen Willen zu einer pervertierten Version dieses Modells benutzt hat. Genau darauf zielt auch Theodors Klage, er sei als »Hehler« sowie als »Spießgefährte« eingesetzt worden, der Jaromir »die Mauer macht« (nochmals I, 12, S. 53). Wie Don Giovannis Leporello musste Theodor fortgesetzt Jaromirs diverse Liebschaften arrangieren sowie betrogene Ehemänner und spionierende weibliche Familienangehörige auf Abstand halten.

Dieser Behandlung der Figur Theodors kann in Bezug auf die Gattung der Komödie durchaus ein allegorischer Charakter zugeschrieben werden. Theodor sollte dereinst Priester werden, so wie die Komödie selbst auf kultische Ursprünge zurückzuführen ist. Dies wurde allerdings über lange Jahre ignoriert, in denen sie sich auf dem Marktplatz für allerlei frivole Späße missbrauchen lassen musste. Es wurde in Serie über hintergangene Ehemänner und über besorgte Eltern gelacht, die sich doch eigentlich nur um das Wohl ihrer Kinder zu kümmern versuchten.²² Sie erscheint unter dieser Perspektive als Gattung ebenso missbraucht, wie sich Theodor als Person fühlt.

Nun scheint die Gattung im »Unbestechlichen« über die ironische Gegenerzählung vom »Nichtdiener« auf eine unerwartete Weise wieder zu sich selbst zu kommen – und das gerade durch die Suspendierung von dessen sozialer Funktion. Wirft man von diesem Punkt allerdings nochmals einen Blick zurück auf die üblichen Lösungsschemata des Lustspiels, so zeigt sich, dass es der Diener am Ende doch nie allein und möglicherweise auch gar nicht eigentlich ist, der die Lösung herbeiführt. In einer traditionellen Komödie befinden sich die Guten in der Ausgangskonstellation üblicherweise in der Position der Schwächeren, weshalb sie für ihre Intrige neben der eigenen Gewitztheit stets auch das Moment des Zufalls auf ihrer Seite benötigen. Ohne dass ihre konkreten Bemühungen dadurch gleich zwecklos würden, gehört zum Happy End immer

²² Vgl. dazu etwa Gottscheds Kritik u.a. an Molière im Komödienabschnitt des »Versuchs einer kritischen Dichtkunst« in: Ders., *Ausgewählte Werke*. Bd. 6.2. Hg. von Joachim und Brigitte Birke. Berlin/New York 1973, Kap. 11, S. 345: »Die Galanterie junger Leute hat immer den Vorzug vor der sorgfältigen Aufsicht der guten Aeltern; die für ihrer Kinder Tugend besorgt sind: daher gegen jene entweder schon lasterhaft sind; oder es doch leicht werden können. Er spottet der betrogenen Männer oft ohn alle ihr Verschulden. Denn was kann doch in Frankreich ein guter rechtschaffener Ehegatte davor, daß sein Weib ausschweifet: da es eine galante Mode ist, die Ehe zu brechen, und neben einem Manne noch ein halb Dutzend Anbether zu haben.«

eine Prise des Glücks und damit des Nichtnotwendigen.²³ Ihr Plan kann gelingen und gelingt wunderbarerweise, auch wenn dies nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit eigentlich nicht hätte sein dürfen. Zugleich ist der gute Ausgang aber aus der Außenperspektive der Zuschauer, die die Komödie als Komödie rezipieren, wie zuvor bereits ausgeführt, eine schiere Gattungsnotwendigkeit. Es ließe sich fragen, ob nicht der ›Geist der Komödie‹ eher noch in diesem Element als im vordergründig agierenden Intriganten zu suchen sein müsste.

Bevor dies für den Text des »Unbestechlichen« insgesamt beantwortet werden kann, ist noch ein näherer Blick auf das konkrete Tun Theodors in den so besonderen mittleren Akten zu werfen.

Hier lässt er die beiden Damen schon durch kleinste Andeutungen, dass ihm sämtliche Verästelungen des Jahre zuvor Geschehenen auf das Genaueste bewusst seien, das Unpassende der Situation erkennen.²⁴ Im Fall der reuigen Sünderin Marie etwa reicht bereits seine bloße Präsenz aus, damit ihr das ja eigentlich Skandalöse ihres Aufenthalts im Haus ihres nun verheirateten ehemaligen Geliebten vor Augen tritt.²⁵ Ein dezenter Hinweis auf die Sorgen ihres Vaters gibt ihr dann schnell den Rest.²⁶

Melanie Galattis ist eine am Ende nur unwesentlich härtere Nuss. Ihr führt Theodor vor Augen, dass der schriftstellerisch ambitionierte Jaromir auch ihre gemeinsame Liebesgeschichte wie zuvor schon diejenige mit Marie in einen reißerischen Schlüsselroman zu verwandeln plant. Das Fenster des Arbeitszimmers des Barons steht wie aus Versehen offen, sodass seine kompromittierenden Notizblätter direkt vor der Nase der Betroffenen herumwirbeln (vgl. II, 4 und II, 6). Und in ihrem Zimmer findet die ehemalige Geliebte dann auch das gefürchtete Manu-

²³ Vgl. zu diesem Komplex Stephan Kraft, Optimistische ›Endspiele‹ – vom Nutzen des Zufalls in Spiel und Komödie, in: Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte. Beiträge zum Deutschen Germanistentag 2007. Hg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen. Berlin/New York 2009, S. 431–438.

²⁴ Emblematisch ist hier die Szene II, 4, S. 68, in der offenbar wird, dass Theodor sogar die Zahl der Perlen in der Kette von Melanie Galattis kennt: »In der Hand nicht, aber am Hals hab ich sie gezählt, ich habe sehr gute Augen, unsereins muß manchmal in unbeachteter Haltung warten und da sucht man sich eine Beschäftigung.«

²⁵ Vgl. III, 3, S. 76f.:

THEODOR [...] Aber – ich erlaube mir zu bemerken: Euer Gnaden hätten nicht hierherkommen sollen.

MARIE *vor sich*

Da liegt der Brief, in dem ich es ausspreche.

²⁶ Vgl. den Fortgang der Szene III, 3.

skript, das sie auf dezentes Anraten Theodors am Ende an und bei ihrer Abreise mit sich nehmen wird (vgl. IV, 1).

Fraglich ist, ob das, was er hier tut, wirklich noch eine Intrige zu nennen ist. Außer seiner Komplizin Hermine erfährt niemand etwas davon, dass er mit ein paar kleinen Handgriffen an sich ja schon höchst manifeste Wahrheiten nur noch ein klein wenig besser sichtbar gemacht hat. Auch dies spricht durchaus für den zuvor geäußerten Verdacht, dass sich die Figur Theodors in diesen Passagen vom intrigierenden Diener zu einer noch dahinter stehenden Kraft verschiebt. Er scheint hier gleichsam zum unmerklichen Quäntchen Glück oder gar zum allmächtigen Zufall selbst zu werden. Dies entspricht durchaus auch der religiös unterfütterten Allmachtpose, in die er sich verbal wiederholt wirft, wie etwa bereits in der »Beschwörungsszene« des ersten Aktes: »Meine Genugtuung wünsche ich zu erblicken darin, daß das ganze Gebäude von Eitelkeit und Lüge zusammenstürzen muß als eine unbegreifliche Wirkung meiner höheren Kräfte.« (I, 14, S. 56)²⁷

Die Leichthändigkeit, mit der Theodor in der Folge gegenüber den beiden Damen agiert, lenkt von diesem ernsteren, hintergründigen Modus zugleich ab und verweist im selben Zuge erneut umso deutlicher auf ihn. Denn natürlich stellen die Besuchsangelegenheiten letztlich nur Scheinkonflikte oder eben Umstände dar, während es im Kern um die finale Bekehrung des Barons zum Ehemann und Familienvater geht. Und wenn man einmal auf die Lösung dieses Strangs schaut, so ist Theodor an ihr weitestgehend unbeteiligt. Die Rückkehr des Barons zu Anna als das eigentliche Telos des Stücks vollzieht sich erst im letzten Akt nach der Rückverwandlung Theodors zum alten Diener in der Zweisamkeit der Ehegatten.

Wie ist dies zu verstehen? Ist das Spiel im Spiel von und um Theodor der Akte zwei bis vier etwa nur ein Ablenkungsmanöver und gewissermaßen eine Scheinintrige, die das Eigentliche verdeckt, das sich auch hier – wie in »Cristinas Heimreise« und im »Schwierigen« – exklusiv im engeren Bereich des Paares selbst abspielt?

Oder sollte hier mit noch weiteren Transformationen dieses Komödiengeistes zu rechnen sein? Denn ein schlichter Diener ist Theodor ja eigentlich nie gewesen und wird es auch nie sein – nicht vor und nicht

²⁷ Vgl. auch Graham, Auch ein Schattenriss (wie Anm. 20), S. 312f. und S. 317f.

nach seiner ›Intrigenphase‹. So bemerkt die Baronin gleich zu Beginn der Handlung zum General: »Sie wissen sehr genau, Ado, daß der Theodor kein Diensthote ist, sondern eben – der Theodor« (I, 4, S. 40). Weiterhin wartet dieser mit der Einbestellung Hermine zu seiner wichtigsten Helferin gar nicht erst ab, bis die Baronin ihm grünes Licht gibt. Der Brief an sie ist zu diesem Zeitpunkt bereits unterwegs und einer der wichtigsten Schritte damit schon vor der ›Beschwörung‹ selbst eingeleitet.²⁸ Theodor entpuppt sich damit nicht nur als ein Geist, der ausdrücklich danach verlangt, beschworen zu werden, sondern noch darüber hinaus als einer, der auch schon vorher darum weiß, dass dies auch tatsächlich geschehen wird. Irgendwie ist er als ein solcher immer schon da.

Und überhaupt war sich der kleine Jaromir in seiner kindlichen Unschuld immer schon sicher, dass in Theodor ganz grundsätzlich ein veritabler Magier stecke:

Großmama, der Theodor hat mir erlaubt, wenn er einmal krank ist, so darf ich ihn besuchen. Aber allein darf man nie in sein Zimmer gehen – es ist eine Zauberei im Zimmer, die macht, daß man eins zwei den Fuß nicht vom Boden wegkriegen kann und so stehen muß, bis der Theodor kommt und einen mit einem Sprüchel wieder los macht. (I, 6, S. 45)

Schon im Zuge des Forschungsrückblicks gegen Ende des ersten Abschnitts ist erstmals angedeutet worden, dass das Geschehen im inneren Kreis der Akte zwei bis vier in einem nicht so sehr kausalen, sondern eher assoziativen Verhältnis zu dem des Schlussaktes stehen könnte. Dies ist unter den neuen Bedingungen nochmals grundlegend auf den Prüfstand zu stellen. Theodors Handlungen beziehen sich vordergründig ganz offenbar auf die ehemaligen Geliebten, doch steht das adelige Paar stets im verborgenen Zentrum des Gesamtgeschehens. Bezogen auf Anna wird deutlich, dass das Verhältnis Theodors zu ihr geradezu den Charakter einer väterlich-kindlichen Liebe trägt²⁹ und dabei zugleich immer wieder religiöse Konnotationen aufweist. Annas finaler Dank in der vorletzten Szene, den sie an den himmlischen Vater dafür richtet, dass ihre Gebete für die Wiedervereinigung mit ihrem Gatten erhört worden seien,³⁰ gibt

²⁸ Vgl. I, 14, S. 57: »Demgemäß habe ich schriftlich schon herausgegeben, daß diese junge Witwe, die Hermine, sich hier auf dem Schloß einfinden und aushilfsweise Damenbedienung übernehmen soll.«

²⁹ Präsent wird dies v.a. in Theodors Wutmonolog in IV, 4, S. 96.

³⁰ Vgl. dazu V, 4, S. 105f. Vgl. dazu auch W.E. Yates, *Hidden Depths* in Hofmannsthal's

hier ebenso die Richtung vor wie Theodors fortgesetzte, sakralisierende Selbsterhöhungen. Theodor werden hier halb ernst und halb ironisch Züge eines und vor allem ihres Erlösers zugeschrieben.

Der Weg hin zu dieser Erlösung muss aber natürlich über Jaromir laufen, denn dieser stellt schließlich das eigentliche Hindernis in diesem Stück dar. Relativ schlicht ist erst einmal festzuhalten, dass Theodor mit seinem Tun in den mittleren Akten praktisch sämtliche Pläne des jungen Hausherrn durchkreuzt. Zu den anvisierten Schäferstündchen kommt es nicht, und am Ende ist gar das Romanmanuskript mit einer der beiden Damen verschwunden. Jaromir hat in diesem Duell mit seinem ehemaligen Diener, von dem er nichts weiß und von dem er auch nie erfährt, eine durchgängige Niederlage erlitten.

Schaut man nun nicht nur beim sehr real durch die Verschüttung im Schützengraben traumatisierten Kriegsheimkehrer Hans Karl Bühl, dem »Schwierigen«, sondern auch im Fall Jaromirs nochmals in das bereits erwähnte Komödienessay über die »Ironie der Dinge«, so blickt einem ein Satz entgegen, mit dem Hofmannsthal die Niederlage im Krieg und das Prinzip der Komödie im Moment des Verlierens überraschend zusammenbindet. Mit den Folgen des verlorenen Krieges

befinden wir uns ganz und gar im Element der Komödie [...]. Daß es aber die Unterliegenden sind, denen diese ironische Macht des Geschehens aufgeht, ist ja ganz klar. Wer an das bittere Ende einer Sache gelangt ist, dem fällt die Binde von den Augen, er gewinnt einen klaren Geist und kommt hinter die Dinge, beinahe wie ein Gestorbener.³¹

Mein Vorschlag liegt nun darin, Theodor auf dieser Ebene die Rolle des Krieges bzw. des Kriegsgegners zuzuschreiben, der Jaromir den entscheidenden Verlust beibringt und damit programmgemäß »an das bittere Ende einer Sache« führt.

»Der Unbestechliche«. In: *The Modern Language Review* 90, 1995, S. 388–398, hier S. 392.

³¹ Hofmannsthal, *Die Ironie der Dinge* (wie Anm. 14), S.140. Insgesamt scheint mir die Verbindung dieses Essays zum »Schwierigen« wegen der gemeinsamen Kriegsthematik zwar etwas enger (vgl. dazu Kraft, *Zum Ende der Komödie* [wie Anm. 2], S. 358–378). Die Umkehrlogiken (Ordnung – Unordnung; Diener – Herr; Freiheit – Zwang ...) gelten aber natürlich auch hier.

Dass dem Baron im Anschluss hieran die Binde tatsächlich, wie es im Essay ebenfalls bildlich heißt, von den Augen fällt und er geheilt zur Gattin zurückkehrt, liegt jedoch, wie es scheint, weiterhin ein klein wenig außerhalb des seriös Kalkulierbaren und damit im notwendig-nichtnotwendigen Jenseits der rationalen Planung. Hierfür liefert Theodor indirekt bereits im ersten Akt ein eindruckliches Bild, indem er der Baronin sein Vorhaben gegenüber den Damen mithilfe einer Billardallegorie beschreibt:

THEODOR *lächelt und küßt ihr die Hand*

Ich werde demgemäß meine Maßregeln einleiten. Ich bin mit beiden Weiblichkeiten sehr vertraut aus langjähriger Bekanntschaft. Diese da *er zeigt auf die Tür, durch welche Marie eben abgegangen ist* ist ein unglückliches Wesen mit einer schönen geängstigten Seele. Diese werde ich direkt anspielen. Die andere Person werde ich von der Bande anspielen. (I, 14, S. 57)

Wenn der eigentliche Bezug aber Jaromir ist, so würde dies allerdings noch ein oder zwei Banden mehr bedeuten, die einzukalkulieren wären. Nun ist beim Billard das Treffen der Kugel über so viele Banden zwar immer noch möglich, zugleich aber auch immer weniger gewährleistet. Aber Theodor hat dies auch niemals explizit versprochen. Vielmehr gehen seine konkreten Ankündigungen über den Plan des Vertreibens der Damen und seine persönliche Rache an seinem ehemaligen Herrn nicht hinaus.

Insofern mag Jaromir zwar im Nachgang in der vorletzten Szene des Stücks vermuten, dass hinter all dem, was zuvor geschehen ist, ein konsistenter Plan einer unwiderstehlichen höheren Macht gesteckt habe:

Das Ganze ist so unbegreiflich! Ich werde nie im Stande sein, etwas so Ungeheueres zu verstehen – wie es heut in mir zustande gekommen ist, und hinter dem Ganzen, wenn ich jetzt bedenk, liegt so eine Planmäßigkeit, als ob jemand es darauf angelegt hätte, mich zu mir selber zu bringen und dadurch auch ganz zu dir – aber wer? (IV, 4, S. 109f.)

Genau dies wird in der allerletzten Szene dann aber erneut relativiert. Denn auch wenn Theodor als namentliches Gottesgeschenk, als verhinderter Gottesmann und als vom Kind erkannter Zauberer auf das Engste mit dem Erlösung versprechenden Jenseits verbunden ist, hat auch dies wiederum seine Grenzen, wie er im Schlusswort gegenüber Anna offen einräumt:

Es sind Euer Gnaden die irdischen Dinge sehr gebrechlich. Es kann auch eine sehr starke Hand keine Schutzmauer aufbauen für ewige Zeiten um ihre anbefohlenen Schützlinge. Aber ich hoffe, so lange ich hier die Aufsicht über das Ganze in Händen behalte, wird demgemäß alles in schönster Ordnung sein! (V, 5, S. 112)

Noch so starke Hände und noch so hohe Schutzmauern bieten am Ende keine Garantie. Es braucht vielmehr die leichte Hand des Billardspielers, die aber selbst wiederum noch auf die Hoffnung angewiesen ist. Der wahre poetologische ›Geist dieser Komödie‹, der in Theodor zwischenzeitlich dingfest gemacht schien, verschiebt sich also tatsächlich nochmals auf nicht konkreter greifbare Ebenen dahinter oder darüber.

Ist das nun alles wieder einmal der alte Komödientrick vom Ausweichen vor der letzten Wahrheit oder doch eine Mystik des absoluten Nullpunktes? Erneut ist man an einem Kipppunkt angelangt, an das Stück auch unter der hier angelegten Perspektive wieder nur eine scheinbare Gewissheit aufbaut, die dann durch eine Ungewissheit wieder gekippt wird, die wiederum eine Gewissheit in sich trägt etc. pp. Perfekt spiegelt sich dies auch im Widerspiel von Ziel und Zweifel, das in Bezug auf die Komödien dieses Autors spätestens seit Julius Bab ausformuliert erscheint. Eine solche Erkenntnis ist auf Hofmannsthal bezogen also nicht neu und erscheint hier allenfalls noch ein klein wenig weiter ausdifferenziert, als es bislang der Fall war.

Wichtiger und fruchtbarer als dieser damit erneut hervorgebrachte Bezug auf den Autor und seine Disposition scheint mir aber noch derjenige auf die Gattung selbst zu sein. Wie »Der Schwierige« vermag auch »Der Unbestechliche« die gattungsspezifische, ja vielleicht -konstituierende Schaukelpoetik zwischen Telos und Kontingenz auf dem höchsten technischen Niveau durch- und damit geradezu vorzuführen. Es handelt sich auf diese Ebene der Gattungspoetik bezogen um veritable Musterstücke. Im Fall des »Unbestechlichen« sind beide Richtungen zugleich in der Dienerfigur aufeinander zu gebogen. Dass sich dabei am Ende auch hier eine Lücke auftun wird, ist unvermeidlich und ein weiteres Element dieses Modells. Wichtig ist allein, dass dies nicht zu früh und zu plump geschieht. Nicht zuletzt deshalb war auch bei Hofmannsthals »Unbestechlichem« von Beginn an nicht mehr als das berühmte »fail better« nach Samuel Becketts »Worstward Ho« zu erwarten gewesen. Diese Erwartung löst es ein.