

etwa das feudale Epos (*Rolandslied*, *Nibelungenlied*), das sowohl in europäischen als auch in außereuropäischen Gesellschaften anzutreffen ist, die vom Feudaladel als *noblesse d'épée*, als Kaste von Kriegerern, beherrscht werden. Im Gegensatz zu diesem Epos, das nicht auf den Einzelnen, sondern auf die Gruppe als handelnde Instanz ausgerichtet ist<sup>4</sup>, macht der psychologische Roman das Individuum und seine Psyche zur Triebfeder des Handlungsablaufs und legt Zeugnis ab von den Perpetien des Individualismus in den verschiedenen bürgerlichen Gesellschaften Europas. Schließlich könnten die avantgardistischen Bewegungen – französischer Surrealismus, italienischer und russischer Futurismus – einander typologisch angenähert werden, weil sie vor und nach dem Ersten Weltkrieg ein Krisenbewußtsein ausdrückten, das sowohl die Gesellschaft als auch die Sprache erfaßte.<sup>5</sup>

Im folgenden werden zwei Vergleiche angestellt, die u.a. zeigen sollen, daß es im typologischen Bereich Vergleichsvarianten gibt, die von methodologischem Interesse sind: Während die Analogien, die Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest* mit Hugo von Hofmannsthal *Der Schwierige* verbinden, im Zusammenhang mit dem Soziotext der mondänen Konversation erklärt werden, soll die Verknüpfung von Kafkas Werk mit Hašeks satirischem Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* zeigen, daß es auch sinnvoll ist, kontrastiv vorzuziehen. Zwei Autoren können auf eine und dieselbe sozio-linguistische Problematik grundverschieden reagieren und sich dennoch typologisch komplementär zueinander verhalten: Trotz aller Unterschiede weisen ihre Texte ähnliche Strukturen und Strukturelemente auf.

4 Siehe: E. Köhler, "Conseil des barons" und "jugement des barons", in: *Allgemeine Epik* (Hrsg. H. Krauß), Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1978, S. 371 ff.  
5 Siehe: P.V. Zima, J. Strutz (Hrsg.), *Europäische Avantgarde*, Frankfurt-Bonn Peter Lang Verlag, 1987.

## 2. Oscar Wilde und Hugo von Hofmannsthal: Drama und mondäne Konversation

Die Dramen Oscar Wildes (1854–1900) und Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) könnten im Extremfall auch im Rahmen einer Einflußstudie verglichen werden, denn Hofmannsthal kannte Leben und Werk des irisch-englischen Autors und kommentierte mehrmals sein Schicksal, vor allem in dem bekannten Artikel "Sebastian Melmoth" aus dem Jahre 1905. (Sebastian Melmoth war Wildes Pseudonym nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis von Reading, wo man ihn wegen seiner homosexuellen Beziehungen zu Lord Alfred Douglas eingesperrt hatte.)<sup>6</sup> Obwohl Hofmannsthal als Ästhet und Leser von Walter Paters Werk in seinem Artikel Verständnis für Wildes ästhetisierende Revolte zeigt, nimmt er einen ethischen Standpunkt ein und äußert sich außerordentlich kritisch: "Ein Ästhet ist naturgemäß durch und durch voll Zucht. Oscar Wilde war aber voll Unzucht, voll tragischer Unzucht."<sup>7</sup>

Angesichts dieses moralischen Urteils und der distanzierten Haltung, die Hofmannsthal in seinem Artikel Wilde gegenüber einnimmt, fällt es schwer, an eine Beeinflussung im Bereich der Schreibweise zu glauben, zumal Hofmannsthal's Texte und dramatische Dialoge den für Wilde charakteristischen "witty talk" vermischen lassen. Schon deshalb sind die Schlußbemerkungen von Eugene Webers kurzer Studie zu "Hofmannsthal und Oscar Wilde" (1971), die sich vorwiegend auf den hier zitierten Artikel Hofmannsthal's stützt und ansonsten eher Analogien postuliert, mit Skepsis aufzunehmen: "Dennoch aber darf angenommen werden, daß seine Sympathie für Oscar Wilde weniger mit seiner Bewunderung für England zu tun hat, als mit seinem tiefen Verständnis für Wildes menschliche und künstlerische Problematik. Dieses

6 Siehe: O. Wilde, "The Ballad of Reading Gaol", in: ders., *De Profundis and Other Writings*, Harmondsworth, Penguin, 1954.

7 Hofmannsthal, "Sebastian Melmoth", in: ders., *Gesammelte Werke, Prosa*, Frankfurt, Fischer, 1959, S. 118.

Verständnis und diese Erschütterung hat sich dann in Hofmannsthals Werk abermals niedergeschlagen.<sup>8</sup>

Mit diesem Satz beschließt Weber seine kurze Betrachtung und verrät uns nicht, wie sich Hofmannsthals "Verständnis" und "Erschütterung" in seinen eigenen Texten artikulieren. Sein Schweigen ist wohl kein Zufall, sondern legt die Vermutung nahe, daß die genetische Betrachtungsweise im Falle von Wilde und Hofmannsthal nicht sehr fruchtbar ist und durch eine typologische ersetzt (oder zumindest ergänzt) werden sollte. Diese Betrachtungsweise geht allerdings von anderen Relevanzkriterien aus und konstruiert daher ein *anderes Objekt* (Kap. II) als die genetische.

Aus typologischer Sicht erscheint nicht die Frage relevant, welche Texte Wildes Hofmannsthal kannte und wie er sie in seinem eigenen Werk verarbeitet hat, sondern die Frage nach den gesellschaftlichen und sprachlichen Bedingungen, unter denen *The Importance of Being Earnest* (1895) und *Der Schwierige* (1921) entstanden sind. Vergleichbar sind diese Bedingungen deshalb, weil sich sowohl Wilde als auch Hofmannsthal zwischen zwei gesellschaftlichen Schichten bewegten: zwischen dem Großbürgertum und dem Adel. Die sprachliche Form, die diese durchaus heterogenen Schichten miteinander verband, war die *mondäne Konversation*, die im Mittelpunkt dieser Betrachtung steht.

Die Bewegung zwischen den Schichten ist sowohl im Falle von Wilde als auch im Falle von Hofmannsthal eine Bewegung nach oben im Sinne der soziologischen *vertical mobility*: Sowohl Wilde als auch Hofmannsthal gehören einem Bürgertum an, das sich in Großbritannien und in der österreichisch-ungarischen Monarchie am Adel und dessen Lebensgewohnheiten orientiert. Während Wilde, Sohn eines Arztes und einer Dichterin, später in der großbürgerlich-adeligen Salongesellschaft Londons verkehrt, wird Hugo von Hofmannsthal als Sohn des Bankdirektors Hugo August Peter Hofmann, Edler von Hofmannsthal, in das geadelte Wiener Großbürgertum hineingeboren.

Beide Dichter betrachten, jeder auf seine Art, den Adel als ihre Bezugsgruppe (*reference group*, Robert K. Merton), als die

Gruppe, an deren Lebenswandel sie sich orientieren und in die sie aufgenommen werden möchten.<sup>9</sup> Wilde, der zu einem der meistbewunderten, meistbegehrten Dandies der Londoner mondänen Welt und der europäischen Jahrhundertwende wird (ähnlich wie sein Freund Sir Max Beerbohm und Robert de Montesquiou in Paris), wählt den Weg der Selbststilisierung. Als Dandy, Narziß und Causeur steht er immer wieder im Mittelpunkt einer Londoner Abendgesellschaft, die sich zumeist aus Adelligen, Großbürgern und Künstlern zusammensetzt: "Adelige Herkunft, gesellschaftliches Ansehen und Reichtum beeindruckten ihn; die erstarrten unterhöhlten Lebensformen dieser Kreise und ihre Heuchelei durchschaute er und zog sie ins Lächerliche. Damit belustigte er wiederum jene, die er verspottete (...)."<sup>10</sup> Soziologisch interessant ist diese Darstellung Peter Funks, weil sie zeigt, daß die Beziehungen zwischen Eigengruppe (Bürgertum) und Bezugsgruppe (Adel) recht komplex sein können und Ambivalenz sowie Kritik an der Bezugsgruppe nicht ausschließen.

Obwohl auch Hofmannsthal hin und wieder zu den Dandies der Jahrhundertwende gezählt wird<sup>11</sup>, ist es weniger sein schwach ausgeprägtes Dandytum, das seine Ausrichtung auf den Adel erklärt, als vielmehr sein Festhalten an österreichischen Traditionen, sowie seine Affinität zur Literatur, Kunst und Politik des Barocks, die klar in seinen Artikeln über Prinz Eugen von Savoyen zum Ausdruck kommt.<sup>12</sup> Dennoch mag Arthur Schnitzler recht haben, wenn er ihm Snobismus und eine feudal-absolutistische Nostalgie vorwirft: "Während Hofmannsthals geistige Voraussetzungen in der höfisch-feudalen Vergangenheit liegen – das hat Schnitzler wohl im Auge, wenn er wiederholt von dessen *Snobismus* spricht; konsequent lehnt er Hofmannsthals Nachkriegslustspiel 'Der Schwierige' ab –, kann Schnitzler die alte

<sup>9</sup> Siehe: R.K. Merton, A.S. Kitt, "Reference Groups", in: *Sociological Theory*, New York-Toronto, Macmillan, 1957, 1964.

<sup>10</sup> P. Funke, *Oscar Wilde in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt, 1969, S. 128.

<sup>11</sup> Siehe: R.R. Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, S. 192-197.

<sup>12</sup> Siehe: H. von Hofmannsthal, "Prinz Eugen der Edle Ritter" (1915), in: ders., *Gesammelte Werke, Prosa III*, op.cit., S. 292-317.

<sup>8</sup> E. Weber, "Hofmannsthal und Oscar Wilde", in: *Hofmannsthal-Forschungen Nr. 1* (Basel, 1971), S. 106.

genötigt sind, ihren Lebensunterhalt durch Arbeit zu verdienen.<sup>15</sup> Sowohl Wilde als auch Hofmannsthal gehören dieser Mußeklasse an: der eine, weil er von ihr adoptiert, der andere, weil er in sie hineingeboren wurde.

Innerhalb dieser gesellschaftlichen Gruppierung stehen sie auf Seiten eines Bürgertums, das den Niedergang adeliger Macht erlebt und sich zugleich im Dandytum oder im Snobismus an der ruhmvollen Vergangenheit der untergehenden Klasse orientiert. Diese Lage stellt Baudelaire anschaulich in seiner bekannten Skizze des Dandys dar: "Der Dandyismus erscheint mit Vorliebe in Übergangszeiten, wenn die Demokratie noch nicht allmächtig ist, wenn die Aristokratie erst zum Teil wankt und herabsinkt."<sup>16</sup> Es sind Zeiten, in denen Adel und Bürgertum als "reference group" und "group of origin" eine politisch-wirtschaftliche Symbiose eingehen, die den Müßiggang und die "ostentatious consumption" ermöglicht, von denen bei Veblen die Rede ist.

Ein kulturelles Produkt der durch das akkumulierte Kapital finanzierten Muße ist die *mondäne Konversation*, die in der Londoner, Pariser und Wiener Salongesellschaft eine wichtige Funktion erfüllt und als *Soziolekt der Mußeklasse* aufzufassen ist. Denn es leuchtet ein, daß nur Müßiggänger, die es nicht nötig haben, sich unablässig über praktische Fragen und Zielsetzungen zu verständigen, in der Lage sind, einen Sprachgebrauch zu pflegen, der nicht auf das "Was", sondern ausschließlich auf das "Wie" ausgerichtet ist: auf das Bonmot, das prestigeträchtige klassische Zitat, den brillanten Zwischenruf und die unerwartete *repartie*.

Dieser Sprachgebrauch wird jedoch nicht nur von der Kapitalakkumulation ermöglicht, sondern ist in jeder Hinsicht durch das Geld als Tauschwert vermittelt. Der Vermittlungsprozeß ist zunächst als ein Vorgang darstellbar, in dem symbolisches oder linguistisches Kapital – im Sinne von Pierre Bourdieu – getauscht wird. Der Causeur ist bestrebt, seinen mondänen Wert (d.h. die

Staatsform, in der der *Absolutismus* bis ins 20. Jahrhundert überdauert hat, ohne Wehmut verabschieden."<sup>13</sup> Jedenfalls ist Hofmannsthal konservativ eingestellt zu Adel und Herrscherhaus weniger ambivalent und weniger kritisch als die Wildes. Allerdings könnte sein Lustspiel *Der Schwierige* als eine Art Abschied von der großbürgerlich-adeligen Gesellschaftsform gelesen werden.

In beiden Fällen wird jedoch deutlich, daß das Verhältnis dieser Autoren zum Adel durch die gesellschaftliche Gesamtlage bedingt war, in der (wie der Fall "von Hofmannsthal") erkennen läßt) das Großbürgertum als Geldklasse Adelsmittel und adeligen Besitz käuflich erwerben konnte: unmittelbar oder durch Heirat, durch die "riches mariages" – etwa zwischen den Familien Gramont und Rothschild –, die im ausgehenden 19. Jahrhundert in England, Frankreich und Österreich gang und gäbe waren und dem Adel in Finanznöten halfen. Zur Umschichtung der wirtschaftlichen und finanziellen Machtverhältnisse im England der Jahrhundertwende bemerkt ganz zu Recht Ria Omasreiter: "Zu Wildes Zeiten ist eine leichte Verschiebung festzustellen: Der Geldadel steht gleichwertig neben dem Grundbesitz (...)."<sup>14</sup> Dieser Geldadel ist zu einem Großteil großbürgerlicher Herkunft.

Zusammen mit den Adligen bilden die Großbürger Englands, Frankreichs, Deutschlands und Österreichs eine recht homogene Klasse von Individuen, die es sich leisten können, von ihren Renten, Aktien oder Obligationen zu leben und dem wirtschaftlichen Produktionsprozeß fernzubleiben. Der amerikanische Soziologe Thorstein Veblen bezeichnet in einer berühmt gewordenen Studie diese Klasse (und vergleichbare historische Gruppierungen) als *leisure class* (*Mußeklasse, classe de loisir*), deren Angehörigen ihr akkumuliertes Kapital und ihre Macht durch aufwendigen, luxuriösen Konsum zur Schau stellen ("ostentatious consumption"), um sich von den produzierenden Gruppen abzuheben, die

13 H. Scheible, *Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt, 1976, S. 113.

14 R. Omasreiter, *Oscar Wilde. Epigone, Ästhet und wit*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, S. 33.

15 Siehe: T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Macmillan, 1899, 1912.

16 Ch. Baudelaire, "Le Dandy", in: ders., *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1976, S. 711.

mondäne *Nachfrage*) durch gewandte Formulierungen, überrassende Redewendungen und ein Bonmot oder geflügeltes Wort im richtigen Augenblick zu erhöhen. Es kommt nicht darauf an, philosophische und wissenschaftliche Wahrheiten zu verkünden, moralische oder politische Positionen zu verteidigen, sondern philosophisches, wissenschaftliches und politisches Vokabular taktisch optimal einzusetzen, um die Nachfrage zu steigern und begehrenswert zu erscheinen. So sagt beispielsweise Abel Hermandant von der Beziehung zwischen einer philosophisch geschulten Dame und einem Causeur: "Sie besaß das Vokabular des Philosophen und war deshalb für den Causeur interessant (...)"<sup>17</sup>.

Diese Bemerkung bestätigt Pierre Bourdieus These, daß kulturelles bzw. linguistisches Kapital einerseits als Besitzform ("sie besaß", "elle possédait") durch das Geldkapital ermöglicht wird, andererseits jederzeit als "Bildung" ins Geldkapital rückverwandelt werden kann. Dies ist der Grund, weshalb Bourdieu im Zusammenhang mit diesen beiden Kapitalformen von deren Konvertibilität ("convertibilité parfaite") spricht.<sup>18</sup> Diese Konvertibilität des symbolisch-linguistischen Kapitals tritt in der Konversation besonders kraß in Erscheinung, weil Bildung in diesem Soziokontext keinen moralischen, politischen oder kognitiven Wert hat, sondern ausschließlich Tauschwert.

Im Zusammenhang mit Hofmannsthal's *Der Schwierige* weist Lothar Wittmann unmißverständlich auf die Analogie von Geldverkehr und mondäner Konversation hin. Dabei stützt er sich auf einige Bemerkungen des Barons Neuhoff: "Der scharfsinnige Neuhoff spricht von der Umgangs- und Konversationsprache als von dem 'Papiergeld des täglichen Verkehrs' (...) und verwendet damit einen Begriff aus dem Bereich des Geschäfts. Der 'Geschäftston' des 'täglichen Verkehrs' hat die Struktur des 'Papiergelds'".<sup>19</sup> Später fügt er verallgemeinernd hinzu: "So bleibt als Ergebnis: das menschliche Versagen der 'Konversation' ist nicht

17 A. Hermant, "Du monde et de la conversation", in: ders., *Souvenirs du Vicomte de Courpière - par un témoin*, Paris, Flammarion, s.d., S. 137.

18 P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, S. 202. "Capital économique et capital symbolique sont (...) inextricablement mêlés (...)"

19 L. Wittmann, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthal's*, Stuttgart, Kohlhammer, 1966, S. 147.

nur Folge ihres falschen Gebrauchs, ist nicht nur eine akute Krise, sondern ein chronisches Urübel sozialer Sprachlichkeit, bereits in ihren Wesensgrundlagen vorgebildet."<sup>20</sup> In seiner luziden Darstellung bleibt Wittmann allerdings auf halbem Wege stehen, da er nicht der Frage nachgeht, was das 'Wesen' der Konversation ausmacht.

Es ist die Vermittlung durch den Tauschwert, die sich nicht nur auf der hier dargestellten ersten Ebene als Tausch von Bildungsgütern, als *échange de bon mots*, manifestiert, sondern auch auf einer zweiten Ebene, auf der die Konversation als *wertindifferenter Sprachgebrauch* erscheint, in dem jede Ambivalenz (als Zusammenführung unvereinbarer Werte) und jedes Paradox möglich sind. Wie indifferent der mondäne Soziokontext ist, verdeutlicht eine Passage aus Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* (1891), in der eine Herzogin zu Wort kommt: "We have had such a pleasant chat about music. We have quite the same ideas. No; I think our ideas are quite different. But he has been most pleasant."<sup>21</sup> "Quite the same" und "quite different" werden gleichgültig, weil es in der Konversation, ähnlich wie in Mallarmés "universal reportage", um einen Worttausch geht, den man ebensogut durch den stillen Tausch von Münzen ersetzen könnte.

Dieser Wertindifferenz entsprechen der Zynismus und die amoralische Attitüde der Dandies, die Wilde auftreten läßt. Lord Wottons Weltbild in *The Picture of Dorian Gray* ist das des wertfrei denkenden Wissenschaftlers: "There is no such thing as a good influence, Mr. Gray. All influence is immoral - immoral from a scientific point of view."<sup>22</sup> Mit Recht spricht Hilfrud Gnüg in diesem Zusammenhang von den "amoralischen Bonmois der Konversation".<sup>23</sup> Komplementär zur Wertfreiheit als Verunsicherbarkeit der Werte verhält sich der Zynismus eines Lord Darlington in *Lady Windermere's Fan* (1893): "What is a cynic?" - fragt er und antwortet: "A man who knows the price of every-

20 Ibid.

21 O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Harmondsworth, Penguin, 1949, S. 55.

22 Ibid., S. 24.

23 H. Gnüg, *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart, Metzler, 1988, S. 295.

thing and the value of nothing."<sup>24</sup> Im Gegensatz zwischen "pride" und "value" kollidieren Tauschwert und Gebrauchswert (Kulturwert) im Soziolekt der "leisure class".

Die Konversation als kollektiver Sprachgebrauch ist nicht nur ein Kommunikationsmittel, mit dessen Hilfe Müßiggänger ihre Ansichten artikulieren, sondern auch eine diskursive Struktur, die die *Subjektivität* des mondänen Redners *konstituiert*. Wie sehr die Angehörigen der mondänen Gesellschaft als Dandies, Causeurs oder Snobs in der Konversation leben, in ihr aufgehen und von ihr zu Subjekten gemacht werden, zeigt Richard Ellmanns *Wilde-Biographie*, in der die Bekanntheit zwischen Wilde und Whistler als eine *Beziehung in der Konversation* erkannt wird. Die von Ellmann zitierten Telegramme, die Wilde und Whistler einander um 1883 zuschickten, lassen die für die mondäne Gesellschaft charakteristische Kombination von "witty talk" und Narzißmus erkennen: Wilde: "When you and I are together we never talk about anything except ourselves." Whistler: "No, no, Oscar, you forget. When you and I are together, we never talk about anything except me." Wilde: "It is true, Jimmy, we were talking about you, but I was thinking of myself."<sup>25</sup> "The narcissists outdid each other", kommentiert Ellmann diesen telegraphischen Schlagabtausch.<sup>26</sup>

Er deutet zugleich an, daß der Narzißmus als kollektives Phänomen von einer Kommunikationsstruktur begünstigt wird, die die Gesetze des Angebots und der Nachfrage beherrschen: Sowohl der Dandy als auch der Causeur bemühen sich, auf die Nachfrage – auf die *demande* im Sinne von Lacan – einzuwirken, um sich das *Begehren* der anderen zu sichern. "Der Dandy ist ein Narziß, er will sich in bewundernden Augen spiegeln", kommentiert Philippe Jullian diesen Sachverhalt.<sup>27</sup>

Weit davon entfernt, ein bloßes Stilmittel zu sein, ist die mondäne Konversation ein *modus vivendi* im linguistischen, soziologischen und psychologischen Sinn. Indem sie auf der

24 O. Wilde, *Lady Windermere's Fan*, in: ders., *Plays*, Harmondsworth, Penguin, 1954, S. 55.

25 R. Ellmann, *Oscar Wilde*, New York, Alfred A. Knopf, 1988, S. 271.

26 *Ibid.*

27 P. Jullian, *Robert de Montesquiou. Un Prince 1900-1930*, Paris, Perrin, 1965, S. 64.

Ebene der externen Intertextualität (s. Kap. II.4) in die Dramen Wildes und Hofmannsthal einget, bildet sie den vitalen Nexus zwischen Text, Psyche und Gesellschaft. Über sie dringen die sozialen und psychischen Probleme einer gesellschaftlichen Gruppe (der *leisure class*) in das Drama ein und schlagen sich dort in der Textstruktur nieder.

Die beiden wesentlichen Probleme, die sowohl in Wildes *The Importance of Being Earnest* als auch in Hofmannsthal's *Der Schwierige* in Erscheinung treten, sind: der Niedergang der Subjektivität, der sich teilweise im Zusammenhang mit der Passivität der Müßiggänger, der *rentiers* erklärt, und die Wertendifferenz des mondänen Soziolekts, die das für Wildes Dramen charakteristische Paradoxon zeitigt. Sie ist zugleich für die Ichschwäche der Akteure und den Zerfall der Subjektivität verantwortlich, da sie den für moralische und politische Ideologien lebenswichtigen wertenden Gegensatz (etwa Gut/Böse) sophistisch aufhebt.

Das Zusammenwirken dieser beiden Faktoren – sprachliche Indifferenz und Schwächung des Subjekts – erklärt den Zerfall der dramatischen Handlung. Auf ihn hat bereits Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* (1956) hingewiesen: "Die Verabsolutierung des Dialogs zur Konversation rächt sich nicht nur qualitativ, sondern auch dramaturgisch. Indem die Konversation zwischen den Menschen schwebt, statt sie zu verbinden, wird sie unverbundlich. (...) Sie hat keinen subjektiven Ursprung und kein objektives Ziel: sie führt nicht weiter, geht in keine Tat über."<sup>28</sup>

Diese Kurzcharakteristik des "Konversationsstücks" ist in jeder Hinsicht auf Wildes *The Importance of Being Earnest* anwendbar: ein Drama, in dem Handlung durch Konversation verdrängt, bisweilen ersetzt wird. Schon von seinem Roman *The Picture of Dorian Gray* behauptet Wilde, er sei "all conversation and no

28 P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, Suhrkamp, 1959, S. 88.

Siehe auch P. Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle* (Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 4), Frankfurt, Suhrkamp, 1975, S. 177 und S. 364-365. Szondis Definition des "Konversationsstücks" ist leider zu formalistisch: Er wendet diesen

Begriff sowohl auf Hofmannsthal's *Der Schwierige* als auch auf Becketts *En attendant Godot* an und scheint dabei die grundverschiedenen gesellschaftlichen und sprachlichen Situationen zu übersehen, aus denen diese Dramen hervorgegangen sind.

action (...). My people sit in chairs and chatter."<sup>29</sup> An anderer Stelle bemerkt er, er habe den ersten Akt von *A Woman of no Importance* mit Absicht aller Handlungsmuster entledigt, um die Kritiker zu brüskieren, die den schwachen Handlungsablauf von *Lady Windermere's Fan* bemängelt hatten.<sup>30</sup> Hier tritt nicht nur Wildes *penchant* für mondäne Provokation in den Vordergrund, sondern auch seine Neigung, die dramatische Handlung der Konversation unterzuordnen: dem Soziolekt seiner Gruppe, dem er als Causeur und Dandy seine Salonexistenz verdankt.

Eindeutiger als in den anderen Dramen, in denen Handlung und "witty talk" miteinander konkurrieren, setzt sich in Wildes letzter Komödie, in *The Importance of Being Earnest*, die Konvention durch. Ihr verdankt "Bunbury" sein (im Drama) fiktives Dasein, das ausschließlich dazu dient, Algernon Moncrieffs Reisen und andere Eskapaden in den Augen seiner Verwandten zu legitimieren. Algernon erläutert seinem Freund Jack, was es mit Bunbury auf sich hat, sobald er erfährt, daß Jack die Existenz eines jüngeren Bruders Ernest erfunden hat:

ALGERNON: You have invented a very useful young brother called Ernest, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented an invaluable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose. Bunbury is perfectly invaluable. If it wasn't for Bunbury's extraordinary bad health for instance, I wouldn't be able to dine at Willi's tonight, for I have been really engaged to Aunt Augusta for more than a week.<sup>31</sup>

Es ist wohl kein Zufall, daß der Titel der deutschen Übersetzung dieser Komödie *Bunbury* (1907) lautet; denn diese zweifach fiktive Gestalt steht im Mittelpunkt des Dramas: erstens, weil sie ein Produkt der Konversation ist und das Verb "to Bunbury", das Algernon erfindet, für die Unwirklichkeit des Ganzen symptomatisch ist; zweitens, weil "Bunbury" ironisch suggeriert, daß

auch Ernest eine Fiktion ist oder sein könnte. Denn Algernon und Jack, die beide behaupten, Ernest zu heißen, um die Mädchen Gwendolen und Cecily, die der *ernste* (*earnest*) Name Ernest fasziniert, für sich zu gewinnen, sind schließlich gezwungen, die Masken fallen zu lassen und ihre eigentlichen Namen bekanntzugeben. Dadurch kommt es am Ende des zweiten Aktes zur Verwechslung mit einem fiktiven Ernest, dem von Jack Worthing erfundenen jüngeren Bruder:

GWENDOLEN: An admirable ideal Mr. Worthing, there is just one question I would like to be permitted to put to you. Where is your brother Ernest? We are both engaged to be married to your brother Ernest, so it is a matter of some importance to us to know where your brother Ernest is at present.<sup>32</sup>

Jack Worthing muß zugeben, daß er den jüngeren Bruder namens Ernest erfunden hat, und Gwendolen stellt trocken fest, daß sie und Cecily anscheinend überhaupt nicht verlobt sind, da Ernest nicht gibt. Dieses Jonglieren mit fiktiven Gestalten heißt "Bunburying" ("to Bunbury"), und Jack bedeutet Algernon, daß er genügend genug hat von diesem schimärenhaften Spiel mit der Existenz. Algernon, der Erfinder von Bunbury, ist vorerst anderer Meinung:

JACK: This ghastly state of things is what you call Bunburying I suppose?

ALGERNON: Yes, and a perfectly wonderful Bunbury it is. The most wonderful Bunbury I have had in my life.

JACK: Well, you have no right whatsoever to Bunbury here.

ALGERNON: That is absurd. One has a right to Bunbury anywhere one chooses. Every serious Bunburyist knows that.

JACK: Serious Bunburyist? Good heavens!<sup>33</sup>

Erst im letzten Akt, wo im *dénouement* bekannt wird, daß Jack, der als Findelkind aufgewachsen war, in Wirklichkeit doch

29 O. Wilde, in: R. Shevan, *Oscar Wilde. Art and Egotism*, London, Macmillan, 1971, S. 154.

30 Siehe: O. Wilde, in: R. Shevan, op.cit., S. 154: "I wrote the first Act of *A Woman of No Importance* in answer to the critics who said that *Lady Windermere's Fan* lacked action. In the act in question there was no action at all. It was a perfect act."

31 O. Wilde, *The Importance of Being Earnest*, in: ders., *Plays*, op.cit., S. 259.

32 *Ibid.*, S. 295.

33 *Ibid.*, S. 296.

sitly incomprehensible to me", sagt Gwendolen zu Jack-Ernest und deutet an, daß womöglich gerade das Einfache völlig opak ist.

Die zentrale Ambivalenz der Komödie wird gleich zu Beginn des ersten Aktes von Algernon ausgedrückt, der die soziale Hierarchie auf den Kopf stellt und die moralischen Leitbilder vergeblich in den unteren Bevölkerungsschichten sucht:

ALGERNON: (...) Really, if the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them? They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility.<sup>37</sup>

Algernons Konversation ist, wie jede mondäne Konversation, "karnevalistisch" im Sinne von Bachtin (s. Kap. II), weil sie durch ihre Paradoxien eine Umwertung aller Werte bewirkt und dadurch bestehende Werthierarchien aushöhlt. Ihre Wertindifferenz macht sie jedoch als Kritik unverbundlich und für das gesellschaftliche Handeln untauglich. Dies ist auch der Grund, weshalb in Wildes Dramen der "witty talk" zumindest tendenziell die dramatische Handlung ersetzt.

Er ersetzt das Handeln auch in der Salongesellschaft, in der die Angehörigen der Mußeklasse vorwiegend verbal in Erscheinung treten. Ihre Worte führen nicht zu Taten, sondern werden zum Selbstzweck – wie in Wildes Komödie. In diesem Zusammenhang versteht man, weshalb der Dandy Wilde das gesprochene Wort für wesentlich hält. "Er nimmt Sprechunterricht, um die Wirkung seiner Stimme, die sein Erzählertalent begünstigt, zu optimieren."<sup>38</sup>

In *The Importance of Being Earnest*, wo keine der als Ernest auftretenden Personen wirklich "earnest" ist, hat Wilde auf besonders brillante Art den Soziolekt der "leisure class" in Szene gesetzt: Er hat es verstanden, die Konversation in ihrer reinsten Form darzustellen, ohne sie durch forcierte Handlung (wie in *Lady Windermere's Fan*) oder moralische Kommentare zu irreführen. In dieser Komödie bilden Dandytum und sprachlicher Ästhetizismus eine unverbrüchliche Einheit.

<sup>37</sup> Ibid., S. 254.

<sup>38</sup> P. Favardin, L. Bouëtzière, *Le Dandysme*, Lyon, La Manufacture, 1988, S. 157.

Ernest heißt, "stirbt" Bunbury: "In fact Bunbury is dead", sagt Algernon.<sup>34</sup> Wenig später fallen die Masken, Gwendolen heiratet Ernest (Jack), und Cecily heiratet Algernon. Zugleich stellt sich heraus, daß Ernest-Jack doch einen jüngeren Bruder hat: nämlich Algernon. Beide sind Söhne des längst verstorbenen Generals Ernest John Moncrieff...

Dieses Spiel mit Masken und Fiktionen ist charakteristisch für die Welt der Konversation, die eine Scheinwelt ist, in der es weder auf Wahrheit noch auf Handlung ankommt, sondern nur auf das Wortspiel, aus dem die fiktiven Gestalten "Bunbury" und "Ernest" (der "jüngere Bruder") sowie Neologismen wie "to Bunbury" hervorgehen. Es ist eine Welt, in der sich Subjektivität allmählich auflöst, weil es nicht primär darauf ankommt, sich – wie etwa in der Komödie des 17. oder 18. Jahrhunderts – auf affektiver und moralischer Ebene durchzusetzen, sondern als brillanter Causeur am "witty talk", an der Konversation teilzunehmen.

Diese Konversation ist, wie in der Wirklichkeit, so auch im Drama, ein von Paradoxien und Ambivalenzen durchsetzter Diskurs, der die Entstehung der Subjektivität im Keim erstickt: Nur das Komische wird ernst genommen (wie Algernons Paradoxon "serious Bunburyist" zeigt), nur das Triviale ist wichtig, nur der Schein ist wahr. Der Wahrheit, die sich zufällig Bahn bricht, muß verziehen werden:

JACK: Gwendolen, it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth: Can you forgive me?<sup>35</sup>

Weitere Paradoxa zeigen, daß sich Subjektivität in den Diskursen der Konversation nicht artikulieren kann, weil diese durch ihre Ambivalenzen unablässig die Grundlage des Diskurses zersetzen: den semantischen Gegensatz zwischen *wahr* und *falsch*, *Sein* und *Sein*, *gut* und *böse* etc. "It is awfully hard work doing nothing", sagt Algernon und macht die Arbeitsmoral der Puritaner lächerlich.<sup>36</sup> "The simplicity of your character makes you exqui-

<sup>34</sup> Ibid., S. 303.

<sup>35</sup> Ibid., S. 313.

<sup>36</sup> Ibid., S. 217.

Ähnliches läßt sich von Hofmannsthal's Lustspiel *Der Schwierige* nicht sagen. Denn in diesem Drama kommt nicht so sehr die Quintessenz mondäner Kommunikation zum Ausdruck als vielmehr deren Kritik durch die Hauptgestalt, durch den Grafen Hans Karl Bühl. Insofern hat Peter Szondi recht, wenn er im Zusammenhang mit diesem Schauspiel bemerkt: "Es entgeht der Leere und der zitierten Thematik nicht nur, weil die adelige Gesellschaft Wiens, die es schildert, wesentlich in der Konversation lebt. Sondern die Konversation erfährt eine Vertiefung und Verwandlung durch die Titelgestalt Graf Bühl, den einzigen Modernen in der Charaktergalerie großer Lustspieldichtung. Ihm wird die Konversation thematisch, und aus deren Problematik tritt die Fragwürdigkeit des miteinander Sprechens, ja der Sprache selbst hervor."<sup>39</sup>

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, etwas weiter auszuholen, und diese Besonderheit des *Schwierigen* (das Reflexiv- oder Thematischerwerden der Konversation) im Hinblick auf Hofmannsthal's sozio-linguistische Situation zu deuten. Denn nicht nur die Konversation stellt wie bei Wilde Subjektivität und Handlung in Frage, sondern auch die Umgangssprache der Jahrhundertwende, die durch ideologische Konflikte und durch Kommerzialisierung in Reklame und journalistischer Prosa allmählich ihre Substanz verliert. Zur Entwertung des Wortes durch den käuflichen Jargon der Presse bemerken Alan Janik und Stephen Toulmin in *Wittgensteins Wien* im Zusammenhang mit dem Philosophen und Journalisten Fritz Mauthner: "Nach 30 Jahren publizistischer Wirksamkeit zog er sich allerdings angeekelt vom lügenhaften 'Worthandel' des Journalismus in die Einsamkeit nach Freiburg und später, 1909, nach Meersburg zurück."<sup>40</sup>

Anders als im liberal-demokratischen Großbritannien ruft in der Donaumonarchie der Jahrhundertwende die Entwertung der Sprache durch den Kommerz sprachkritische Reaktionen sozialistischer und konservativer Ideologen auf den Plan. Zu ihnen gehören nicht nur die Polemiken Mauthners und Karl Kraus', sondern auch Hofmannsthal's berühmter Chandos-Brief, in dem es u.a.

39 P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, op.cit., S. 89.

40 A. Janik, S. Toulmin, *Wittgensteins Wien*, München, Piper, 1987, S. 165.

heißt: "(...) Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze."<sup>41</sup>

Vor diesem Hintergrund ist Hofmannsthal's *Der Schwierige* zu lesen: Einerseits ist es ein Lustspiel, in dem – ähnlich wie bei Wilde – die dramatische Handlung der Konversation weicht und die Subjektivität in Frage gestellt wird; andererseits ist es jedoch eine Kritik des mondänen Soziolekts durch den Hauptakteur Hans Karl Bühl. Hier wird klar, daß ein typologischer Vergleich sich nicht im mechanischen Aufzeigen von Analogien und Ähnlichkeiten erschöpfen kann: Diese sollten zusammen mit den Abweichungen und Kontrasten im gesellschaftlichen Kontext erklärt werden.

Schon in den ersten Szenen des ersten Aktes des *Schwierigen* tritt die Beziehung zwischen deprivierter Salonsprache, in der das "Geld" nicht genannt werden darf<sup>42</sup>, und Subjektivität zutage: Crescence, die Schwester Hans Karl Bühls, versucht, ihren Bruder zu überreden, an einer Soirée bei den Altenwyls teilzunehmen. Graf Bühl gibt sich unentschlossen und erbittet Bedenkzeit. Daraufhin bemerkt seine Schwester ganz zu Recht: "Eine Soirée wird nicht attraktiver, wenn man über sie nachdenkt, mein Lieber."<sup>43</sup> Diese Bemerkung ist deshalb wichtig und für das gesamte Stück charakteristisch, weil sie auf das Reflexivwerden des Konversationsdiskurses bei Bühl hinweist.

Anders als bei Wilde, wo Ambivalenz und Paradox zu den treibenden Kräften des "witty talk" gehören, erscheint in Graf Bühls Diskurs die Konversation als ein "Knäuel von Mißverständnissen" (S. 337); ihre Ambivalenzen wirken vorwiegend destruktiv:

41 H. von Hofmannsthal, "Ein Brief", in: ders., *Gesammelte Werke, Prosa II*, op.cit., S. 12.

42 Die Frage des "neuen Dieners" nach den Geldquellen Bühls wird als die indezente, indiskrete Frage schlechthin aufgefaßt und – nach den Regeln der Konversation – schlicht ignoriert.

43 H. von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, in: ders., *Gesammelte Werke, Dramen IV*, Frankfurt, Fischer (Taschenbuch-Verlag), 1979, S. 336.

HANS KARL: (...) Mir kommt bei der Konversation auf die Länge alles Gescheite dumm und noch eher das Dumme geschieht vor –<sup>44</sup>

Schon der Umstand, daß in Hofmannsthals Lustspiel das Wort "Konversation" immer wieder in euphorischen oder kritischen Zusammenhängen fällt, deutet auf Reflexion durch Autor und Akteure hin: So rühmt beispielsweise Graf Bühls Neffe Stani eine Dame, weil sie "Konversation hat":

STANI: Das ist ja ihr großer Charme, daß sie Konversation hat. Weißt du, das brauch ich absolut: eine Frau, die mich fixieren soll, die muß außer ihrer absoluten Hingebung auch eine Konversation haben.<sup>45</sup>

Was die Angehörigen der mondänen Gesellschaft, der Muße-klasse, von ihrem Sozioloekt erwarten, plaudert Edine, eine Freundin der Familie Altenwyl, aus:

EDINE: Ich sag: wenn ich Konversation mach, will ich doch woanders hingeführt werden. Ich will doch heraus aus der Banalität. Ich will doch wohintransportiert werden!<sup>46</sup>

Anders als bei Wilde, dessen Akteure in der Konversation aufgehen und durch sie definiert werden, wird die Konversation den Protagonisten Hofmannsthals zum Thema. Dem Grafen Bühls wird sie – wie sich gezeigt hat – zum Gegenstand der Kritik. Diese Kritik geht jedoch über die Konversation hinaus und richtet sich schließlich gegen den Causeur selbst: Bühls stellt sich als Causeur in Frage:

HANS KARL: *lächelnd* Ich bin kein großer Causeur, nicht war, Stani?<sup>47</sup>

Diese rhetorische Frage ist weitaus mehr als ein Kokettieren mit sich selbst: Sie zeigt, daß die reflexive und kritische Haltung Bühls vor der eigenen Subjektivität nicht Halt macht. Der Schwie-  
rige denkt – in der dramatischen Tradition Hamlets stehend –

immer wieder über sich selbst nach: über sein Zögern, seine Unentslossenheit, sein Verhältnis zur eigenen Sprache und zur Sprache der anderen. Dazu bemerkt Wilhelm Emrich: "Er repräsentiert seine Umwelt und stellt zugleich ihre schärfste Kritik dar, weil er sich selbst aufs schärfste kritisiert. Indem er sein eigenes Sprechen negiert, sich mit sich selbst nicht identifiziert, identifiziert er sich auch nicht mit der Allgemeinheit, die er repräsentiert."<sup>48</sup> Hier zeigt sich, wie Reflexivität, Sprachkritik und Krise des Subjekts ineinandergreifen: Der von Ambivalenzen und Paradoxien durchsetzte mondäne Sozioloekt und die von Hofmannsthals kritisierten Wortleichen der Umgangssprache (die "modrigen Pilze") geben keine tragfähige Grundlage mehr ab für die fragwürdig gewordene Subjektivität.

Wo das Subjekt zerfällt, wird auch sein Handeln problematisch. In *Der Schwierige* haben die wichtigsten Ereignisse bereits vor Beginn des ersten Aktes stattgefunden: Graf Bühls Kriegserfahrungen, seine Freundschaft mit Hechingen und der Abbruch seiner amoureuosen Beziehungen zu Antoinette Hechingen aus Rücksicht auf seinen Freund liegen vor dem Beginn der dramatischen Handlung. Diese schrumpft – wenn man von Nebenhandlungen wie dem mißlungenen Flirt zwischen Neuhoff und Antoinette Hechingen absieht – auf Bühls Entscheidung, an der Soirée bei den Altenwyls teilzunehmen, und auf seine Verlobung mit Helene Altenwyl im dritten Akt zusammen. Dieses Ereignis geht auf die Initiative Helene Altenwyls zurück, der einzigen authentischen Frauengestalt des Dramas. Indem sie im Verlauf eines Gesprächs (3. Akt, 8. Szene) zu verstehen gibt, daß sie die geheimen Sehnsüchte und Wünsche Hans Karl Bühls versteht ("Wie du mich kennst!" – "Wie du alles weißt!" sagt Bühls), überwindet sie seine Ambivalenz, seine mondäne Egozentrik und führt das Drama seinen letzten Szenen zu.

Doch auch die Verlobung als zentrales Ereignis der Komödie kommt nicht aufgrund anderer Ereignisse oder Handlungen zustande, sondern durch Konversation, die am Anfang der achten Szene wieder genannt wird (S. 427). Insofern faßt Hans Karl die

<sup>44</sup> W. Emrich, "Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige'", in: *Hugo von Hofmannsthals* (Hrsg. S. Bauer), Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1968, S. 437.

<sup>44</sup> *Ibid.*, S. 340.

<sup>45</sup> *Ibid.*, S. 354.

<sup>46</sup> *Ibid.*, S. 378.

<sup>47</sup> *Ibid.*, S. 360.

Essenz des mondänen Dramas zusammen, wenn er im zweiten Akt sagt: "Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande."<sup>49</sup> Durchs Reden und nicht durchs Handeln, könnte man nun hinzufügen: denn die sprachliche Substanz von Hofmannsthal und Wildes Drama ist die Konversation der "leisure class", die den handlungsorientierten Dialog traditioneller Dramen ersetzt.

Diese Tatsache und die sprachlich bedingte Krise der Subjektivität, die die Schwierigkeit entstehen läßt, "das Individuum als Sinnzusammenhang im Sozialen zu konstituieren", von der Friedbert Aspetsberger spricht<sup>50</sup>, verbinden typologisch Wildes und Hofmannsthal's Dramen. Was sie trennt, ist Hofmannsthal's Sprachkritik und seine kritisch-reflexive Einstellung zum mondänen Soziolekt, die in Bühls Gestalt ihren prägnantesten Ausdruck findet. Sie war bereits in Hofmannsthal's ethischer Kritik an Wildes Ästhetizismus vorgezeichnet.

### 3. Hašek und Kafka: Ambivalenz, Kritik und Krise

Nur scheinbar sind die beiden Hauptthemen dieses Kapitels einander fremd: denn die Beziehung zwischen der sprachlichen Ambivalenz und der Krise des individuellen Subjekts, die im Mittelpunkt dieses Abschnitts steht, ist – wie sich gezeigt hat – eines der Grundprobleme des mondänen Dramas, das in der Gestalt des Grafen Bühl besonders konkret zum Ausdruck kommt: "(...) O mein Gott, warum muß ein und derselbe Mensch so charmant sein und zugleich so monstros eitel und selbststüchtig und herzlos!"<sup>51</sup> – fragt Antoinette Hechingen Hans Karl Bühl. Ihre Einschätzung ist jedoch recht einseitig, denn im letzten Akt wird deutlich, daß der Graf nicht nur eitel, selbststüchtig und herzlos, sondern seit langem in Helene Altenwyl verliebt ist...

Bühls antinomischer Charakter ist für die gesamte gesellschaftliche und sprachliche Situation der österreichisch-ungarischen

Monarchie um die Jahrhundertwende kennzeichnend. In ihr vermischen sich Askese und Ausschweifung, Tragik und Komik, Heroismus und Dekadenz zu einem widersprüchlichen kulturellen Ganzen, das, wie Robert Pynsent in *Decadence and Innovation* zeigt, die Stabilität des Ichs in Frage stellt.<sup>52</sup> Sie wird auch in den Romanen Kafkas und Hašeks problematisch, in denen die Verknüpfung der Gegensätze ohne Synthese immer wieder die Einheit des Sprechenden und handelnden Subjekts sprengt. Die Texte der beiden Autoren ergänzen und erhellen einander in der Ambivalenz des Gesamtzusammenhangs: Denn während Kafka – vor allem in seinen Romanen *Der Prozeß* (1925) und *Das Schloß* (1926) – die tragischen Aspekte der altösterreichischen Welt hervortreten läßt, deckt der Satiriker Jaroslav Hašek (1883–1923) in seinem Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (1920–23), der von K. Vaněk vollendet (5. u. 6. Teil) und von Brecht als Komödie (*Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, 1944) weitergeschrieben wurde, ihre komischen und grotesken Seiten auf.

Kafka und Hašek reagieren auf eine soziale und sprachliche Situation, deren tragikomische Konstellation erst im Vergleich ihrer Schriften zum Ausdruck kommt. Es handelt sich um einen zugleich typologischen und kontrastiven Vergleich (also um eine besondere Variante der typologischen Analogie), wenn man von der Annahme ausgeht, daß der deutschsprachige Autor Kafka und der tschechische Satiriker Hašek, der an die politische Satire Karel Havlíček Borovskýs (1821–1856) anknüpfte, einander nicht lasen. Ihre Helden – Josef K. und Josef Schwejk – sind einander scheinbar fremd und würden einander, falls es auf der Straße einer fiktiven Stadt zu einer unverhofften Begegnung käme, mit Gleichgültigkeit betrachten. Dies behauptet zumindest Karel Kosík, der als erster im Jahre 1963 Kafkas Werk mit dem Hašeks verglich und in den einleitenden Bemerkungen eine Begegnung ihrer

49 H. von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, op.cit., S. 403.

50 F. Aspetsberger, "Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus" in: ders., *Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*, Frankfurt, Athenäum, 1987, S. 94.

51 H. von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, op.cit., S. 394.

52 Siehe: R. Pynsent (Hrsg.), *Decadence and Innovation. Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1989, S. 143: "Das Ich ist unrettbar". From Schmitzler and Hofmannsthal through to Kafka and Musil, this is indeed the central theme of Austrian literature (...)"