

Maximilian Bergengruen
Das fotografische Gedächtnis
Zur Psychologie und Poetik der Medien
in Hofmannsthals »Der Unbestechliche«

Sonderdruck aus

HOFMANNSTHAL · JAHRBUCH

zur europäischen Moderne Band 15/2007

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
herausgegeben von Gerhard Neumann, Ursula Renner,
Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg

ROMBACH  VERLAG

Das fotografische Gedächtnis
Zur Psychologie und Poetik der Medien in Hofmannsthals
»Der Unbestechliche«

Gegenstand meines Aufsatzes ist Hugo von Hofmannsthals Komödie »Der Unbestechliche«, 1923 in Wien aufgeführt, aber (vom ersten Akt einmal abgesehen) erst 1956 nach der Spielfassung publiziert;¹ ein Stück, das ein (z. B. im »Märchen der 672. Nacht«; ED 1895) bisher lediglich latent mitgeführtes Thema zum ersten Mal manifest macht und in den Vordergrund stellt: die Inversion des Herr/Diener-Verhältnisses.² Der eigentliche Herr im Unbestechlichen ist nicht Baron Jaromir, sondern sein (bzw. seiner Mutter) Diener Theodor. Diese Umkehrung der Machtpositionen wird nicht zuletzt deutlich an der Verwendung der im Stück häufig thematisierten neueren Medien wie Telegrafie, Telefon und vor allem – das wird im Zentrum dieses Aufsatzes stehen – Fotografie.

Ich werde in drei Schritten argumentieren: *Erstens* werde ich zeigen, daß die beiden männlichen Hauptpersonen des Lustspiels, Baron Jaromir und sein Diener Theodor, über ein vollkommen unterschiedliches Erinnerungsvermögen verfügen: Jaromir besitzt ein außerordentlich schwaches, kurzlebiges Gedächtnis,³ Theodor hingegen ein brillantes,

¹ Vgl. zur Textgenese: Norbert Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. Bad Homburg et al. 1967, S. 151ff.; Douglas S. Sturges, The Lineage of Theodor. Tradition and Revolution in Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: MAL 26.1 (1993) S. 19–31, sowie W. E. Yates, Hidden Depth in Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: MLR 90.2 (1995) S. 388–398.

² Zu Hofmannsthals Vorlagen in Bezug auf dieses Motiv (Beaumarchais' »Figaros Hochzeit«), vgl. Richard Alewyn, »Der Unbestechliche«. In: Ders., Über Hugo von Hofmannsthal. 4. Auflage. Göttingen 1967, S. 124–127; Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel (wie Anm. 1), S. 166ff.; Sturges, The Lineage (wie Anm. 1), S. 23. Zu Hofmannsthals Vorlagen allgemein vgl. Yates, Hidden Depths (wie Anm. 1), S. 394, sowie Jean-Marie Valentin, »Der Theodor ist kein Diensthote, – sondern eben der Theodor«. Types comiques et vision du monde dans »Der Unbestechliche« de Hugo von Hofmannsthal. In: ÉC 53 (1998) S. 435–453, hier S. 442f. Zur Kritik an der Durchführung des Motivs vgl. Gerhart Pickerodt, Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968, S. 240. Zu Hofmannsthals essayistischen Reflexionen zum Thema Herr/Diener vgl. Alexander Stillmark, The Servant as Master. Some Observations on Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: GLL 28 (1974) S. 148–155, hier S. 151.

³ Wiewohl Harald Weinrichs Unterscheidung von Gedächtnis und Erinnerung (Ma-

das analog zur Speicherung von Bildern auf einer Fotoplatte funktioniert. *Zweitens* möchte ich nachweisen, daß dieses unterschiedliche Erinnerungsvermögen einer vollkommen unterschiedlichen Medienbenutzung entspricht. Jaromir ist es darum zu tun, sein schwaches Gedächtnis in das Medium Buch auszulagern, bei Theodor arbeiten das psychische und das technische Speichervermögen, also fotografisches Gedächtnis und fotografisches Bild, Hand in Hand. *Drittens* und *letztens* möchte ich vorführen, wie sich aus dieser Figurenkonstellation eine Poetik der Intermedialität rekonstruieren läßt, also ein Konzept von Literatur, das nicht hinter die Spaltung von Gutenberg- und Postgutenbergmedien zurückgeht, sondern – umgekehrt – sich diese zu Nutze macht.

Ich werde mich bei der Verfolgung dieser Thesen nicht auf die späte Publikation der Spielfassung beschränken, sondern die gesamte Genealogie des »Unbestechlichen«, von den ersten Entwürfen an, berücksichtigen. Ich gehe davon aus, daß Hofmannsthal, wenn er Entwürfe oder ganze Szenen verwirft, weniger grundlegende Änderungen oder Richtungswechsel vornimmt, denn vielmehr, in diesem Punkte Theodor ganz ähnlich, ihren Inhalt zu »Diskretionssachen« (151)⁴ erklärt. Die Paralipomena stellen in meinen Augen also so etwas wie das Unbewußte des Textes dar, aus dem heraus er erst eigentlich zu verstehen ist.

I Zwei Arten des Gedächtnisses

Obwohl Herr und Diener sich bisweilen so ähneln,⁵ daß man den einen für einen »Halbbruder« (151) des anderen halten könnte,⁶ gibt es eine

gazin vs. Einschreiben) verpflichtet, verwende ich hier, Hofmannsthal's Sprachgebrauch nachgehend, die Begriffe weitgehend synonym. Vgl. hierzu Harald Weinrich, *Metaphora memoriae*. In: Ders., *Sprache in Texten*. Stuttgart 1976, S. 291–294.

⁴ Ich zitiere den »Unbestechlichen« (und die Entwurfsstufen) hier wie im Folgenden direkt im Haupttext lediglich mit Verweis auf die Seitenzahl nach SW XIII Dramen 11.

⁵ Dies gilt insbesondere für negative Eigenschaften. So werden z. B. beide des »Egoismus« geziehen (S. 155, S. 176).

⁶ Vgl. hierzu auch Ilse Graham, *Hofmannsthal's Komödie »Der Unbestechliche«*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes* (1991) S. 308–326, hier S. 324f. sowie Hans Geulen, *Komödien Hofmannsthal's. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«*. In: Helmut Arntzen (Hg.), *Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert*. Münster 1988, S. 99–110, hier S. 108f.

entscheidende Differenz zwischen Baron Jaromir und dem unbestechlichen Theodor, die in ihren mentalen Fähigkeiten, noch genauer: in ihrem Erinnerungsvermögen, liegt. Während Jaromir von einem weit reichenden Gedächtnisverlust betroffen ist, lagert Theodor die seinem Herren entfallenen Ereignisse lückenlos in seinem Gedächtnis ein: »Es könnte sein daß er vergessen hat, ich habe jedenfalls nicht vergessen« (167), gibt der Unbestechliche in einem Paralipomenon zu Protokoll.

Um Jaromirs schwaches Gedächtnis wissen aber auch die anderen Figuren des Dramas, z. B. Melanie Galattis, eine der beiden Geliebten Jaromirs, die dieser – obwohl frisch verheiratet und in Anwesenheit seiner Gattin Anna – auf sein Gut in Oberösterreich eingeladen hat: »Der Herr Baron hat mich«, berichtet die verheiratete, aber etwas cheunlustige Melanie in einem vertraulichen Gespräch mit Theodor, »bestimmt versichert – ich meine, ich habe ihn so verstanden, daß er niemals die Erinnerungen, die sich auf mich und unsere früheren Begegnungen beziehen zu einer Aufzeichnung benutzen wird« (88). Ihre eigene Erinnerungsschwäche⁷ – hat er sie »versichert« oder hat sie das nur heraushören wollen?⁸ – weist ironischerweise auf die Jaromirs hin: Dieser verfügt nämlich über ein ausgesprochen »schwaches« (87) bzw. »schlechte[s] Gedächtnis« (89) und demzufolge auch über »keine Vergangenheit« (52). Seine personale Erinnerung funktioniert so schlecht, daß er, und darauf bezieht sich die Bemerkung Melanies, alles Wissen um die Vergangenheit in das »Papier« bzw. die Schrift auslagern muß.⁹ Die Rede ist natürlich von seinem »Tagebuch«, dessen »Notizblätter[n]« sich »seine Romane« verdanken (69); alles in allem ein nicht zu übersehender Hinweis auf Platons »Phaidros« (274e ff.), in dem bekanntlich Schrift und Gedächtnisverlust aneinander gekoppelt werden.

Demgegenüber verfügt Theodor über ein phänomenales Gedächtnis.⁹ Das wird schon aus seiner im Vergleich zu Jaromir höheren, ja »krankhafte[n] Empfindlichkeit« (41) deutlich, die aus einer ausnahmslosen Speicherung jeder Kränkung resultiert. Aber seine gute Erinne-

⁷ Vgl. auch folgende Passage: »Sie hat gar kein Gedächtnis, u. weiß daß sie alles vergißt« (S. 169).

⁸ In gewissem Sinne gilt das auch für Melanie: »Ich kann meine Gedanken nur zusammenfassen, wenn ich mit ihr [gemeint ist eine Freundin, Tinka Neuwall] über das was ich erlebe, rede – oder ihr schreibe« (S. 197; Herv. M. B.).

⁹ Vgl. hierzu auch Graham, *Hofmannsthal's Komödie* (wie Anm. 6), S. 311.

rungsfähigkeit hat nicht nur hemmende psychopathologische, sondern durchaus auch produktive Seiten. Ja man kann sagen, daß Theodors großartiges Organisationstalent als Diener, das ihn auf dem Gut der Baronin so unverzichtbar macht, in erster Linie auf seinem guten Gedächtnis fußt. Er selbst ist sich dieser Fähigkeit (und der fundamentalen Differenz zu seinem gedächtnisschwachen Herren) vollständig bewußt, wie eine Äußerung über sich und Jaromir deutlich macht: »Ich *erinnere mich an alles*« (87; Herv. M. B.). Diese Beschreibung als Gedächtniskünstler ist mitnichten nur einer positiven Selbstwahrnehmung geschuldet. Selbst Jaromir schwärmt – zumindest in einer später gestrichenen Passage – von seines Dieners »fabelhafte[m] Gedächtnis für alle Details« (229); diese Aussage wird durch die Hervorhebung des »dämonischen Gedächtnisvorrat[es]« (170) Theodors noch einmal unterstrichen.

Die beiden Geliebten Jaromirs hingegen sind von Theodors brillantem Gedächtnis genauso wenig angetan wie von Jaromirs schlechtem, was insofern nicht verwunderlich ist, als der Unbestechliche seine außergewöhnlichen mentalen Fähigkeiten im Rahmen seiner Gegen-Intrige¹⁰ (an deren Ende die Abreise der beiden Frauen und die Rückwendung Jaromirs zu seiner Frau stehen wird) strategisch einsetzt: »Wieso *erinnern* Sie sich denn an das! Das ist doch gräßlich, daß Sie das noch wissen!« (86; Herv. M. B.), ruft z. B. Melanie Galattis aus, als sie von Theodor – der gerade erfolgreich die Angst vor ihrem eifersüchtigen Ehemann schürt – darauf hingewiesen wird, daß Herr Galattis schon einmal beinahe hinter das Verhältnis mit Jaromir gekommen wäre. Das Gleiche gilt für Marie am Rain, die zweite Geliebte: »Ich erlaube mir zu *erinnern*« (77; Herv. M. B.) – mit diesem Aufruf führt Theodor der jüngeren der beiden Frauen den anscheinend nicht mehr präsenten Anfang ihrer Beziehung mit Theodor vor Augen; und zwar so, daß Marie die jetzt eintretende Wiederholung deutlich wird.

Theodors Gedächtnis weist eine Besonderheit auf, es funktioniert nämlich – diametral entgegengesetzt zu Jaromirs künstlichem Gedächtnis in der *Schrift – bildlich*, genauer als Verlängerung seines Blicks. Warum weiß er z. B., wie viele Perlen die Halskette Melanies faßt? »Am Hals

¹⁰ Vgl. zu diesem Begriff auch Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel (wie Anm. 1), S. 99 ff.; Franz Norbert Mennemeier, Hugo von Hofmannsthal: »Der Unbestechliche«. In: Walter Hinck (Hg.), Die deutsche Komödie. Düsseldorf 1977, S. 233–245, hier S. 234, sowie Yates, Hidden Depths (wie Anm. 1), S. 391.

hab ich sie gezählt, ich habe sehr gute Augen, unsereins muß manchmal in unbeachteter Haltung warten und da sucht man sich eine Beschäftigung« (68). Theodors »sehr gute Augen« gehen mit seinem ebenso guten Gedächtnis Hand in Hand: Er erinnert genauso detailgetreu und differenziert, wie er wahrnimmt (daher weiß er auch immer, wo irgendetwas liegt, z. B. das »Lorgnon«, also das Hilfsgerät der seh- und damit auch erinnerungsbehinderten Baronin; 100).¹¹

Ähnliches gilt für die verfänglichen und kompromittierenden Situationen, denen Melanie während ihrer Affäre mit Jaromir ausgesetzt war: »Vergesse ich denn so etwas«, fragt Theodor rhetorisch,

bin ich denn ein solcher Hudriwudri ein oberflächlicher, daß ich solche Schreckenstage von meiner Seele abbeutel[n] könnte wie ein Hund die Flöhe? – Sehe ich denn Euer Gnaden nicht dastehen bereits wie eine verlorene Person – Wo? In meinem geistigen Auge! (86).

Auch hier wird die Erinnerung als eine Verlängerung und Fixierung des Blicks verstanden, diesmal auf den Begriff des inneren oder »geistigen Auge[s]« gebracht. Warum aber ist, wie Theodor deutlich macht, sein Erinnerungsträger, die »Seele«, durch nichts in der Welt von dem erinnerten Gegenstand zu trennen (die Unmöglichkeit des »Abbeutel[n]s«)? Man muß sich in diesem Zusammenhang ein Detail des Textes vor Augen führen, das, wie ich zeigen möchte, für das gesamte Stück von zentraler Bedeutung ist: Theodor hat vor einiger Zeit einem Zimmerkellner einige »Photographien« (86), genauer gesagt: die dazu gehörigen Foto-»Platten« (87), abgekauft, auf denen Melanie und Jaromir in verfänglicher Position zu sehen sind. Und auf diese Bilder bzw. ihre Negative spielt Theodor in dem Augenblick an, da er über sein Gedächtnis spricht.

Angesichts eines solchen Zusammenhangs liegt die Vermutung nahe, daß der Unbestechliche sein Gedächtnis analog zu einer Fotoplatte¹²

¹¹ Die Baronin hat auch sonst ein schlechtes Gedächtnis, wie aus den Gesprächen mit dem anscheinend weder bildlich noch schriftlich, sondern mathematisch erinnernden Ado hervorgeht: »Amelie, es sind mehr als dreißig Jahre her, am 11. Juni – daß Sie – ich – wissen Sie wirklich dieses Datum nicht mehr? Baronin: Ado, Sie sind ein Mathematiker mit ihren ewigen Ziffern! Mich interessieren Ziffern nicht« (48).

¹² Zur technischen Entwicklungsgeschichte der Fotoplatten im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert, vgl. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg, Wien 1984, S. 97 ff.; 123 ff.; 308 ff.; Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie. Übers. von Reinhard Kaiser. Zürich 1985, S. 58 ff.

versteht: Einmal durch einen Blick belichtet, kann das Gedächtnis nie wieder in seinen Originalzustand zurückversetzt werden, sondern ist von diesem Moment an mit den gespeicherten piktoralen Informationen untrennbar verbunden.

Die Analogie von Blick und Gedächtnis einerseits und der fotografischen Belichtung andererseits wird durch ein Gespräch zwischen Theodor und der Baronin vorbereitet, in dem Ersterer seine Erinnerungsgabe in Bezug auf Jaromirs Handlungen wie folgt beschreibt: »Wo in mir, in meiner nichts vergessenden Herzkammer alle diese seine Weibergeschichten und Schlechtigkeiten *abphotographiert* sind bis in die kleinsten und niederträchtigsten Zärtlichkeiten und Meineide« (53; Herv. M. B.).

Das Zitat ist außerordentlich aufschlußreich: Die Tatsache, daß Theodor seine Herzkammer als »nichts vergessend[]« beschreibt, hängt unmittelbar damit zusammen, daß diese wie eine Fotoplatte (»abphotographiert«) funktioniert, auf der alle piktoralen Informationen – und seien sie auch noch so unscheinbar (die »kleinsten [...] Zärtlichkeiten und Meineide«; Herv. M. B.) – unabänderlich abgelegt sind. Die *Unbestechlichkeit* des fotografischen Blickes findet also ihre Fortsetzung in der *Unbestechlichkeit* der Informationsverarbeitung.¹³

Damit sind in einem Satz zwei wesentliche Punkte der zeitgenössischen Fototheorie und einer der damaligen Memorialpsychologie genannt. *Erstens* die Fokussierung auf das »kleinste[e]« Detail: Schon Henry Fox Talbot hält fest, daß der entscheidende »Vorteil« der Fotografie in der Fähigkeit liege, »eine Vielzahl *kleinster Details* aufzunehmen«.¹⁴ Und noch Benjamins Theorie des »Optisch Unbewußten«¹⁵ basiert auf der Vorstellung, daß die Kamera Elemente einfangen könne, die wegen man-

¹³ Es ließe sich, darauf aufbauend, eine weitere Erklärung des Titels denken: Während der Zimmerkellner bestochen wird, damit er die Fotos an Theodor verkauft, läßt sich dieser selbst sein wie eine Fotoplatte funktionierendes Gedächtnis von niemandem nehmen und ist daher – unbestechlich. Vgl. zu anderen Ableitungen des Titels bzw. des Epithetons »unbestechlich« (Robespierre). Norbert Altenhofer, »Die Ironie der Dinge«. Zum späten Hofmannsthal. Frankfurt a. M. 1995, S. 32.

¹⁴ Henry Fox Talbot, *Der Stifft der Natur* (1844). In: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie*. 4 Bde., München 1979ff., Bd. I, S. 62; Herv. M. B.

¹⁵ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. 14 Bde., Frankfurt a. M. 1972ff., Bd. II.1, S. 371 (im Folgenden als »GS« abgekürzt).

gelnder Größe oder Relevanz dem Auge (und dem Bewußtsein) des Menschen entgingen.

Zweitens die Betonung der irreversiblen Speicherung von Informationen (die »nichts vergessende Herzkammer«): Im frühen 20. Jahrhundert wurde, und zwar in verschiedenen Diskussionskontexten, immer wieder hervorgehoben, daß in der Fotografie die Lichtinformationen so gespeichert sind, daß sie »unvergänglich« sind, also frei von nachträglicher Manipulation und Löschung »festgehalten« werden (ein Argument, das ein letztes Mal Roland Barthes mit Emphase vertreten wird).¹⁶

Die Übertragung dieser beiden fototheoretischen Argumente auf das Gedächtnis, oder allgemeiner formuliert: der Vergleich von Fotoplatte und Gedächtnis, stellt, *drittens*, ebenfalls keine Erfindung Hofmannsthals dar, sondern ist vielmehr als Rekurs auf eine – vor allem in der französischen Psychologie/Psychiatrie des ausgehenden 19. Jahrhunderts geführte – Debatte anzusehen. So diskutiert z. B. Théodule Ribot in seinen »*Maladies de la mémoire*« von 1885 eine kurz zuvor veröffentlichte These von Jules Luys, die besagt, daß es deutliche »analogues de la mémoire« mit der »action photographique« gäbe.¹⁷

Hofmannsthal denkt diese Analogien allerdings nicht, wie die genannten Psychiater, nur metaphorisch: Das Besondere an Theodor und seinen Intrigen ist vielmehr, daß Gedächtnis und Fotografie zwar in ein

¹⁶ Anonym. (d. i. Max Dauthendey), *Des Teufels Künste* (ED 1912, fälschlich auf 1841 datiert). In: Kemp, *Theorie* (wie Anm. 14), Bd. I, S. 69. Zur *opinio communis*, die Fotografie besäße die Fähigkeit, die aufgenommenen Informationen ausnahmslos und auf nicht-revidierbare Weise zu bewahren, während das menschliche Gedächtnis wandelbar sei, vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1989, S. 87 und 102. Ähnlich schon Siegfried Kracauer, *Die Photographie*. In: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M. 1963, S. 25 und 34. Vgl. zu dieser Debatte auch Bernd Stiegler, *Zeigen Fotografien Geschichte?*. In: *Fotogeschichte* 25, Heft 95 (2005) S. 3–14, hier S. 5f.

¹⁷ Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire*. Paris 1885, S. 3, in seiner kritischen Replik auf Jules Luys, *Le cerveau et ses fonctions*. Paris 1876, S. 105f. Vgl. zur Metaphorik Foto/Gedächtnis allgemein Douwe Draaisma, *Metaphors of memory. A history of ideas about the mind*. Übers. von Paul Vincent, Cambridge 1995, S. 103ff., sowie Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a. M. 2006, S. 102ff. (Eintrag »Gedächtnis«). Leider unterzieht Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, den »Unbestechlichen« keiner eigenen Analyse (obwohl sich das in mehr als einer Hinsicht angeboten hätte). Dafür dokumentiert dieses umfangreiche Werk Hofmannsthals intensive schriftliche und praktische Auseinandersetzung mit Telefon und Fotografie (S. 369ff.; 296ff.).

Verhältnis gesetzt werden, aber nicht so, daß eines das andere ersetzt, sondern daß beide Hand in Hand arbeiten. Erst die Kombination aus fotografischem und fotografiertem Gedächtnis versetzt Theodor in die Lage, Melanie im Rahmen seiner Gegen-Intrige erfolgreich zu erpressen: Bei einer Weigerung ihre Abreise betreffend könnte er die Fotoplatten bzw. die höchstwahrscheinlich schon existierenden Abzüge – »Photographien« haben bei ihm Kultstatus und sind zu einem »Altar« geformt, heißt es in einem Paralipomenon (184)¹⁸ – den ihr im Auftrag ihres Gatten hinterher spionierenden »Schwägerinnen« (87) zuzuspielen.

In dieses Muster einer metonymischen Zusammenarbeit von Gedächtnis und fotografischem Medium fügen sich zwei weitere Episoden: Die erste, die einer Streichung zum Opfer fiel, beschreibt ein Gespräch zwischen Marie und Theodor, in dessen Verlauf dieser jener ein äußeres Bild (d. h. ein Photo) Jaromirs wegnimmt (»zieht mit einem Griff das Porträt Jaromirs unter den anderen Blättern hervor«; 205) und das innere Bild, das sie von ihm besitzt, an dessen Stelle setzt: »Ja sogar um sich sein Bild da in Ihrem Herzen zu bewahren – dieses Einzige, was Ihnen bleibt – müssen Sie flüchten denn nirgends ist dieses Bild so bedroht von Zerstörung als in seiner leibhaftigen Nähe« (208).

Die zweite, freilich komplexere, Variante dieses Gedankens hat, von einem Detail abgesehen, ihren Weg bis in den Bühnenfassung gefunden: Auch bei Melanie stößt Theodor nämlich auf ein Bild Jaromirs, das er ebenfalls zerstört (»Er hat blitzschnell Jaromirs Photographie aus dem Rahmen gezogen, reißt sie mitten durch und schiebt sie zerrissen wieder hinein«; 96), während er, in einer Art Rochade, Anna das durch ihre (durchaus berechtigte) Eifersucht »in Fetzen gerissene[...] unheimliche[...]« innere »Bild« ihres Mannes (105) am Ende unversehr »wieder[...]geben« (224f.; 106) kann.

II Der Schock der neueren Medien

Weiß man einmal, daß Jaromir und Theodor vollkommen unterschiedliche Gedächtnisleistungen vollbringen und dabei auf ganz unterschiedliche Strategien zurückgreifen, daß weiterhin diese Strategien, zumindest

¹⁸ Vgl. auch ähnliche Erwähnungen im »Unbestechlichen« auf den S. 173; 175.

bei Theodor, sowohl analog als auch kausal mit dem Funktionieren neuerer Medien wie der Fotografie zusammenhängen, dann drängt sich eine ausführliche Begutachtung des Medienverständnisses und der Medienbenutzung beider Protagonisten geradezu auf. Jaromir, so die These, die ich im Folgenden entfalten will, verschließt sich auf eine beinahe pathologische Art und Weise den neueren Medien, allen voran der Fotografie. Theodor hingegen ist der Einzige, der das bloße Gemacht-Werden¹⁹ durch das Medium überwinden und es so in einer »magisch[en]« (166) Art und Weise (ein Begriff, den Benjamin, McLuhan und Barthes, wenn auch in Varianten, wiederholen werden)²⁰ bedienen kann.

Für die Rekonstruktion der unterschiedlichen Auseinandersetzung von Herr und Diener mit den neueren Medien muß ich noch einmal darauf zurückkommen, daß Jaromir und Theodor lange Zeit ein Herz und eine Seele waren und sich erst ab einem gewissen Zeitpunkt zerstritten haben – und zwar so sehr, daß Letzterer in die Dienste der Baronin wechseln mußte. Da Theodor und Jaromir sich, wie oben ausgeführt, eigentlich sehr ähnlich sind, nur im Laufe der Zeit eine andere Art der Erinnerung und der Medienbenutzung ausgebildet haben, liegt es nahe zu vermuten, daß diese medial-psychologische Differenz etwas mit dem Zerwürfnis der beiden zu tun hat.

Es ist nicht ganz einfach herauszufinden, wann die beiden Männer ihre Antipathie ausgebildet haben. Sicher ist nur: Das Zerwürfnis findet

¹⁹ Vgl. hierzu Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 29.

²⁰ Benjamin spricht davon, daß die technische Reproduzierbarkeit das »künstlerische« Moment des Kunstwerkes zugunsten einer Einübung in eine technische »Praxis« marginalisiere, ähnlich wie in der »Urzeit«, da die Kunst noch »im Dienst der *Magie*« stand, auch das eine Form von, freilich kultischer, also nicht (wie bei der Fotografie) ausstellungsorientierter, Praxis. Diese Verwandtschaft drückt sich z. B. im nach wie vor bestehenden magischen »Kultwert« der Porträtfotografie aus (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *GS* [wie Anm. 15], Bd. I.2, S. 444f.; Herv. M. B.). McLuhan denkt die »Magie« der »Medien« über ihren Status als Extension des Menschen (Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding media*. Übers. von Meinrad Amann. 2. Auflage, Dresden, Basel 1995, S. 40). Barthes schließlich behauptet, daß die Fotografie, verstanden als eine »Emanation des *vergangenen Wirklichen*«, »Magie und nicht [...] Kunst« sei (Barthes, *Die helle Kammer* [wie Anm. 16], S. 99). Vgl. zur *Magie* Theodors, Yates, *Hidden depths* (wie Anm. 1), S. 398, Benno Reich, *Hofmannsthals Komödie. Verwirklichte Konfigurationen*. Bonn 1971, S. 153f., und Karl Konrad Polheim, *Sinn und Symbol in Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«*. In: *Ders., Kleine Schriften zur Textkritik und Interpretation*, Bern et al. 1992, S. 369–388, hier S. 376ff.

Verhältnis gesetzt werden, aber nicht so, daß eines das andere ersetzt, sondern daß beide Hand in Hand arbeiten. Erst die Kombination aus fotografischem und fotografiertem Gedächtnis versetzt Theodor in die Lage, Melanie im Rahmen seiner Gegen-Intrige erfolgreich zu erpressen: Bei einer Weigerung ihre Abreise betreffend könnte er die Fotoplatten bzw. die höchstwahrscheinlich schon existierenden Abzüge – »Photographien« haben bei ihm Kultstatus und sind zu einem »Altar« geformt, heißt es in einem Paralipomenon (184)¹⁸ – den ihr im Auftrag ihres Gatten hinterher spionierenden »Schwägerinnen« (87) zuspülen.

In dieses Muster einer metonymischen Zusammenarbeit von Gedächtnis und fotografischem Medium fügen sich zwei weitere Episoden: Die erste, die einer Streichung zum Opfer fiel, beschreibt ein Gespräch zwischen Marie und Theodor, in dessen Verlauf dieser jener ein äußeres Bild (d. h. ein Photo) Jaromirs wegnimmt (*»zieht mit einem Griff das Porträt Jaromirs unter den anderen Blättern hervor«*; 205) und das innere Bild, das sie von ihm besitzt, an dessen Stelle setzt: »Ja sogar um sich sein Bild da in Ihrem Herzen zu bewahren – dieses Einzige, was Ihnen bleibt – müssen Sie flüchten denn nirgends ist dieses Bild so bedroht von Zerstörung als in seiner leibhaftigen Nähe« (208).

Die zweite, freilich komplexere, Variante dieses Gedankens hat, von einem Detail abgesehen, ihren Weg bis in den Bühnenausschnitt gefunden: Auch bei Melanie stößt Theodor nämlich auf ein Bild Jaromirs, das er ebenfalls zerstört (*»Er hat blitzschnell Jaromirs Photographie aus dem Rahmen gezogen, reißt sie mitten durch und schiebt sie zerrissen wieder hinein«*; 96), während er, in einer Art Rochade, Anna das durch ihre (durchaus berechnete) Eifersucht »in Fetzen gerissene[...] unheimliche[...]« innere »Bild« ihres Mannes (105) am Ende unverehrt »wieder[...]geben« (224f.; 106) kann.

II Der Schock der neueren Medien

Weiß man einmal, daß Jaromir und Theodor vollkommen unterschiedliche Gedächtnisleistungen vollbringen und dabei auf ganz unterschiedliche Strategien zurückgreifen, daß weiterhin diese Strategien, zumindest

¹⁸ Vgl. auch ähnliche Erwähnungen im »Unbestechlichen« auf den S. 173; 175.

bei Theodor, sowohl analog als auch kausal mit dem Funktionieren neuerer Medien wie der Fotografie zusammenhängen, dann drängt sich eine ausführliche Begutachtung des Medienverständnisses und der Medienbenutzung beider Protagonisten geradezu auf. Jaromir, so die These, die ich im Folgenden entfalten will, verschließt sich auf eine beinahe pathologische Art und Weise den neueren Medien, allen voran der Fotografie. Theodor hingegen ist der Einzige, der das bloße Gemacht-Werden¹⁹ durch das Medium überwinden und es so in einer »magisch[en]« (166) Art und Weise (ein Begriff, den Benjamin, McLuhan und Barthes, wenn auch in Varianten, wiederholen werden)²⁰ bedienen kann.

Für die Rekonstruktion der unterschiedlichen Auseinandersetzung von Herr und Diener mit den neueren Medien muß ich noch einmal darauf zurückkommen, daß Jaromir und Theodor lange Zeit ein Herz und eine Seele waren und sich erst ab einem gewissen Zeitpunkt zerstritten haben – und zwar so sehr, daß Letzterer in die Dienste der Baronin wechseln mußte. Da Theodor und Jaromir sich, wie oben ausgeführt, eigentlich sehr ähnlich sind, nur im Laufe der Zeit eine andere Art der Erinnerung und der Medienbenutzung ausgebildet haben, liegt es nahe zu vermuten, daß diese medial-psychologische Differenz etwas mit dem Zerwürfnis der beiden zu tun hat.

Es ist nicht ganz einfach herauszufinden, wann die beiden Männer ihre Antipathie ausgebildet haben. Sicher ist nur: Das Zerwürfnis findet

¹⁹ Vgl. hierzu Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 29.

²⁰ Benjamin spricht davon, daß die technische Reproduzierbarkeit das »künstlerische« Moment des Kunstwerkes zugunsten einer Einübung in eine technische »Praxis« marginalisiere, ähnlich wie in der »Urzeit«, da die Kunst noch »im Dienst der Magie« stand, auch das eine Form von, freilich kultischer, also nicht (wie bei der Fotografie) ausstellungsorientierter, Praxis. Diese Verwandtschaft drückt sich z. B. im nach wie vor bestehenden magischen »Kultwert« der Porträtfotografie aus (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: GS [wie Anm. 15], Bd. I.2, S. 444f.; Herv. M. B.). McLuhan denkt die »Magie« der »Medien« über ihren Status als Extension des Menschen (Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding media*. Übers. von Meinrad Amann. 2. Auflage, Dresden, Basel 1995, S. 40). Barthes schließlich behauptet, daß die Fotografie, verstanden als eine »Emanation des vergangenen Wirklichen«, »Magie und nicht [...] Kunst« sei (Barthes, *Die helle Kammer* [wie Anm. 16], S. 99). Vgl. zur Magie Theodors, Yates, *Hidden depths* (wie Anm. 1), S. 398, Benno Reich, *Hofmannsthals Komödie. Verwirklichte Konfigurationen*. Bonn 1971, S. 153f., und Karl Konrad Polheim, *Sinn und Symbol in Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«*. In: Ders., *Kleine Schriften zur Textkritik und Interpretation*, Bern et al. 1992, S. 369–388, hier S. 376ff.

nicht erst, wie man denken könnte, in dem Augenblick statt, da Jaromir »seine Maitressen paarweise herbestellt ins Haus«, sondern liegt viel länger zurück. Das deutet zumindest Theodor mit der Formulierung vom »Tropfen«, der den »Becher [...] zum Überflusse« bringt, an (52).

Die Baronin scheint – ihrer sonstigen Erinnerungsschwäche zum Trotz – als einzige der beteiligten Figuren den Beginn des Machtkampfes, wenn auch nur schemenhaft, gewärtigen zu können. Neben Gemeinplätzen – »Sie kennen einander zu gut u. zu lange. Man hält so lange Beziehungen nicht aus. Kein Mensch verträgt dass man ihn so lange kennt« – erwägt sie in einem Paralipomenon noch eine zweite Ursache für die halbbrüderliche Krise: »Vielleicht ärgert Th dass Jaromir schreibt«. Dieser Gedanke wird wenig später durch ein Heureka-Erlebnis aufgewertet: »Ich habs heraus. Seitdem Jaromir schreibt – Er findet es grotesk. Das ist ganz meine Ansicht. [...] Ich verstehe ihn ausgezeichnet. – Dieses Schreiben von Jaromir hat dem Faß den Boden ausgeschlagen« (176).

Auch die Baronin ärgert Jaromirs Schreibexperimente: Sie kritisiert, daß Jaromir nur »notiert« (65), was er fühlt bzw. erlebt, zu »erfinden« jedoch unfähig ist (44). Mit der letzten Annahme hat sie durchaus Recht: Jaromir unterscheidet nicht einmal – was selbst Theodor nicht für möglich zu halten behauptet (tatsächlich weiß er es natürlich doch)²¹ – zwischen dem »Manuskript« seines »neuen Roman[s]« (103) und seinem »Tagebuch«. Dessen »Notizblätter« (69) stellen, wie er seiner Frau mitteilt, bereits – und zwar, wie man vermuten muß, in ihrer ursprünglichen (von Theodor im Verlauf des Geschehens freilich durcheinander gebrachten) Reihenfolge – eine »erste provisorische Niederschrift« des geplanten Prosawerkes dar (103).²²

Auch wenn die Baronin mit ihrer Bemerkung, daß Theodor sich über Jaromirs literarische Experimente »ärgert«, einen Punkt getroffen zu haben scheint, so sind doch ihre und seine Gründe für diese Ablehnung durchaus verschieden. Der Unbestechliche bemüht zwar auch ästhetische und kunstkritische Argumente, z. B. wenn er die Romane Jaromirs »eine schlechte *dilettantische* erbärmliche Sache« heißt (210), aber dieses

²¹ Theodor behauptet, daß Jaromir »seine Romane« immerhin noch aus den »Notizen« des »Tagebuch[s] [...] zusammensetzt« (69; Herv. M. B.).

²² Vgl. hierzu auch Ewald Rösch, Komödien Hofmannsthals. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen. 2. Auflage, Marburg 1968, S. 177f.

Urteil verdankt er, wie die Paralipomena verraten, lediglich einer Rezension »in der Zeitung« (210; Herv. M. B.).

Wenn es keine kunstkritischen Maßstäbe sind, was stört Theodor dann am Schreiben Jaromirs? Ein Punkt wurde oben schon anhand der psychologischen Betrachtung erwähnt: Diener und Herr zelebrieren die Konkurrenz der Speichermedien,²³ innerhalb deren sich zwei »Kontrahenten« gegenüberstehen: das Ablegen von Erfahrung im fotografischen Gedächtnis und in der Fotografie (Theodor) und die Speicherung des Erlebten ausschließlich im Kurzzeitgedächtnis und, als Kompensation dieses Defizits, in der Schrift (Jaromir).

Daß eine solche Medienkonkurrenz besteht, ist z. B. aus Theodors »geringschätzig[en]« Bemerkungen über seines Herren schlechtes Gedächtnis und den daraus entstehenden »Roman« ersichtlich: Der Unbestechliche deutet Melanie gegenüber an, daß Jaromirs Auslagerung seines Gedächtnisses in die Schrift alles andere als fehlerfrei funktioniere. Bei der Niederschrift vergesse Jaromir, dem es bekanntlich um das (freilich »indiskrete[...]«) »Detail« (44) zu tun sei, eben dieses, nämlich »die einzelne Sache auf die gerade alles ankommt«. Und das bringe Jaromir, wie Theodor schadenfroh feststellt, in eine kontinuierliche Abhängigkeit von seinem eigenen fotografischen Gedächtnis (87).

Aber kann eine solche mediale Differenz ein Zerwürfnis evozieren bzw. aus diesem Zerwürfnis hervorgehen? Es gibt zumindest Hinweise auf einen solchen Zusammenhang; denn hinter der differenten Benutzung der hier genannten Medien steht eine vollkommen verschiedene Art, sich überhaupt irgendwelcher Medien zu bedienen – und damit auch eine unterschiedliche Art, mit den Herausforderungen der Moderne umzugehen, für die nicht zuletzt die Fotografie steht.

Meine Argumentation setzt, ihrem historischen Gegenstand entsprechend, bei zwei Autoren aus der Geschichte der Medientheorie ein: Marshall McLuhan diagnostiziert in »Understanding Media«, zu deutsch: »Die magischen Kanäle« (ED 1964), bei seinen Zeitgenossen einen tief greifenden »Schock«,²⁴ der, so seine These, daher rühre, daß sich die Menschen in der beschleunigten Medialisierung der Welt nicht zurecht, genauer:

²³ Vgl. zur Medienkonkurrenz vom 18.–20. Jahrhundert aus Sicht der Literatur Natalie Binczek, Nicolas Pethes. Mediengeschichte der Literatur. In: Helmut Schanze (Hg.), Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001, S. 248–315, hier S. 305ff.

²⁴ McLuhan, Die magischen Kanäle (wie Anm. 20), S. 75.

nicht wieder fänden. Dieser Gedanke ließe sich mit guten Gründen auf das frühe 20. Jahrhundert – sozusagen als das Original dieser Erfahrung – rückverlängern. Man denke in diesem Zusammenhang an den von Walter Benjamin konstatierten »Shock«²⁵ beim Betrachten einer Fotografie. Dieser rührt seiner Meinung nach von der tiefgreifenden technischen und medialen Umwälzung des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts her und reiht sich in eine ganze Kette von ähnlichen Erlebnissen ein, in denen, wie Benjamin schreibt, das »Shockereignis zur Norm« wird.²⁶

Für McLuhan besteht die »Schockwirkung« angesichts einer durch-medialisierten Welt nun darin, daß der Mensch, ähnlich wie Narziss, nicht in der Lage ist, in den neuen Medien sein eigenes Spiegelbild zu erkennen. Man könnte von einer Fremdheitserfahrung sprechen, von der frappierenden Erkenntnis, daß die Welt einem nicht mehr zugehörig ist. Dabei, so McLuhan, seien die Medien eigentlich nichts anderes als eine, wie der Untertitel seines Buches »Understanding Media« verrät, »Extension of man« – eine technische Erweiterung des Menschen.

Was ist die Folge der fehlenden Erkenntnis, daß die Welt eine mediale Selbstverlängerung darstellt? Wie bei jeder anderen »Überreizung« reagiert der Mensch, so McLuhan weiter, auf den Schock der neuen Medien mit »Betäubung«; und zwar im Hinblick auf seine Selbsterkenntnis: Er ist also nicht nur unfähig, die neueren Medien als seine eigene Ausweitung, sondern auch, umgekehrt, sich selbst als Urbild dieser Ausweitung anzusehen.²⁷ Damit ist es ihm unmöglich, die bereits vorhandenen psychischen Ressourcen für die Bedienung der neueren Medien zu nutzen. Kurzum: Er kapituliert.

Es scheint mir, um zu Hofmannsthal zurückzukehren, wichtig zu betonen, daß im »Unbestechlichen« nicht nur die Fotografie, sondern auch neuere Medien mit stärkerer Verbreitungs- und Kommunikationsfunktion prominent thematisiert werden: Vor dem Eintreffen der beiden Geliebten Jaromirs ereignen sich nämlich deswegen unauflösbare »Confusionen« (159), weil niemand das neu eingerichtete »Haustelephon«, das nicht nur eine Leitung nach draußen besitzt, sondern

²⁵ Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In: GS (wie Anm. 15), Bd. II.1, S. 385.

²⁶ Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire. In: GS (wie Anm. 15), Bd. I.2, S. 614.

²⁷ McLuhan, Die magischen Kanäle (wie Anm. 20), S. 74f.

auch mit Nebenstellen²⁸ wie z. B. dem »Stall« verbunden ist, bedienen kann (234; 180). Verwirrungen ergeben sich weiterhin aus der Tatsache, daß sich die »telefoniert[en]« mit den »telegraphiert[en]« Meldungen²⁹ kreuzen (166) und niemand im Haus in der Lage ist, der Geschwindigkeit einer telegraphierten Information Rechnung zu tragen: Wenn Melanie in einem Telegramm schreibt, daß sie »heute« ankäme, weiß niemand auf dem Gut, ob das »heute oder morgen« heißen soll (38). Und wie bei der Fotografie ist es allein Theodor, der diese neuen Medien beherrscht, während die adlige Familie und das restliche Personal mit ihrer Bedienung vollkommen überfordert sind und in ein heilloses Chaos schlittern.

Es liegt also nahe zu vermuten, daß die in Hofmannsthal später Komödie so massiv thematisierten neueren Medien (allen voran die Fotografie) – und vor allem: das Ihnen-Ausgeliefert sein – bei Jaromir eine Krise,³⁰ ja einen solchen Schock ausgelöst haben könnten, wie ich ihn oben beschrieben habe. Denn im Gegensatz zu den übrigen Figuren (vom Medien-Zauberer Theodor natürlich abgesehen), die sich tapfer, aber erfolglos den medialen Konfusionen aussetzen, flieht Jaromir nicht nur vor den Menschen, sondern auch vor deren medialen Extensionen in die »Einsamkeit« der Natur (45), innerhalb derer er sich nicht der beschämenden Tatsache stellen muß, daß die durchmedialisierte Welt ihm auf unheimliche Weise fremd geworden ist. Mit dem Ergebnis, daß er seine diesen Medien entsprechenden psychophysischen Fähigkeiten in die »narkosis« bzw. Amnesie verbannt.³¹

Folgt man dieser Erklärung (und das werde ich im Weiteren tun), wird deutlich, warum Jaromir weder über die im »Unbestechlichen« thematisierten Medien, insbesondere die Fotografie, noch über die dafür notwendigen psychologischen Entsprechungen, also insbesondere die (fotografische) Erinnerung, verfügen kann. Darüber hinaus bietet die

²⁸ Zur Geschichte der Nebenstelle vgl. Christel Jörges, Helmut Gold (Hg.), Telefone 1863 bis heute. Frankfurt a. M. 2001, S. 94.

²⁹ Zur Technik des Telegrafie im frühen 20. Jahrhundert vgl. Jan-Peter Domschke, Ströme verbinden die Welt. Telegraphie – Telefonie – Telekommunikation. Leipzig 1997, S. 40ff.

³⁰ Auch in der Forschung wird eine Krise Jaromirs angenommen, die jedoch eher psychologisch verstanden wird, vgl. hierzu z. B. Paul Requadt, Hofmannsthal's Lustspiel »Der Unbestechliche«. In: WW 13 (1963) S. 222–229, hier S. 227.

³¹ McLuhan, Die magischen Kanäle (wie Anm. 20), S. 73.

von mir vorgeschlagene These eine Erklärung für Jaromirs weiteres Verhalten an: Was macht er, der Postgutenberg-Narziss,³² nach seinem medialen Schock und der Narkotisierung seiner medialen Fähigkeiten? Er wendet sich dem einzigen Medium zu, in dem er sich jetzt noch wiedererkennen kann, nämlich einem gedruckten Buch bzw. sogar dessen Vorgänger: Er schreibt – höchstwahrscheinlich mit der Hand – »Tagebuch« (s. o.) und läßt dieses »durch die Druckpresse verbreite[n]« (43).

Jaromir gegenüber steht mit Theodor eine Figur, welche die Medien – und zwar insbesondere die Medien nach dem Buchdruck – auf eine überaus klare Art und Weise als eine Ausweitung des eigenen Selbst erkennen kann. Für die Fotografie habe ich das oben bereits rekonstruiert: Theodor kann Fotoplatten bzw. Abzüge – man denke an die Erpressung von Melanie Galattis – deswegen als eine Verlängerung seiner eigenen psychischen Fähigkeiten verstehen, weil sein Gedächtnis selbst fotografisch angelegt ist oder genauer: weil er sich seines Gedächtnisses auf fotografische Weise bedient.

Daraus erhellt: Theodor speichert bereits in seinem Geist alle Wahrnehmungen detailgetreu und irreversibel ab – genauso wie es von der Fotografie der Zeit behauptet wird. Daher kann er das Medium der Fotografie, das diese Techniken außerhalb von ihm, nur mit größerer Speicherkraft und höherer technischer Genauigkeit ausübt, leicht als eine Verlängerung seines Geistes und seiner Wahrnehmung ansehen und es daher auch perfekt bedienen. Er muß lediglich seine innerpsychischen Prozesse und Fähigkeiten nach außen wenden.

III Poetik der Intermedialität: Die zweite – fotografische – Lesart

Angesichts der Tatsache, daß im »Unbestechlichen« die Literatur – und zwar in einem defizienten oder ungesättigten, also nach Korrektur schreienden Modus, – thematisiert wird, stellt sich natürlich die Frage, ob die von mir rekonstruierte mediale Konstellation der beiden Hauptfiguren auch allegorisch gelesen werden kann, sozusagen als Selbstreflexion der

³² Diesen Begriff wählt auch John R. P. McKenzie, *Social comedy in Austria and Germany 1890–1933*. Bern et al. 1992, S. 56.

Literatur im Zeitalter jenseits des Buches. Und zwar als Selbstreflexion, welche sich paradoxerweise die Auflösung des bisher bestehenden gutenbergischen Speichermonopols³³ durch Telefon, Telegramm und Fotografie zunutze zu machen sucht.³⁴

Man könnte – mit Blick auf die Figur Jaromir – von einer Poetik ex negativo sprechen: In ihm konfiguriert sich ein Konzept von Literatur, das den Schock oder die traumatische Erfahrung der neueren Medien – inklusive ihrer mnemonischen und eikonischen Herausforderungen – mit einer Regression beantwortet, d. h. mit einer trotzigigen Rückkehr zum eigenen Medium und seinen eingeschränkten Möglichkeiten. Dies hat zur Folge, daß das Schreiben auf eine unbildliche und damit auch phantasielose Weise eingeschränkt ist und die Literaturproduktion – wie am Ende des Stücks tatsächlich der Fall – aufgegeben werden muß: »Wenn ich«, so sagt Jaromir, das verlorene Manuskript »finde, so wird es verbrannt, ich brauche es nicht« (107).

Es ließe sich nun als Konsequenz dieser Absage an ein Literaturkonzept, das sich nur an den buch-stäblichen Möglichkeiten seines eigenen Mediums orientiert, vermuten, daß Theodor, obwohl er selbst kein Literat ist und darauf auch keinen Anspruch erhebt, mit seiner Medienkompetenz so etwas wie die verlorene zweite Hälfte der im Stück bisher anhand der Figur Jaromirs beschriebenen defizienten Poetik darstellt. Schließlich wurde an seinem Umgang mit der Fotografie deutlich, daß er über die mediale Kompetenz verfügt, die dem Gutenberg-Literaten Jaromir augenscheinlich fehlt.

³³ Vgl. zu diesem Begriff Kittler, *Grammophon* (wie Anm. 19), S. 29.

³⁴ Eine andere Möglichkeit, die Poetik des »Unbestechlichen« zu konstruieren, bestünde darin, die Fotografie als Chiffre für naturalistische Darstellungsweisen anzusehen und deren Konkurrenz mit den Verfahrenswisen der Wiener Moderne herauszuarbeiten. Hier soll es jedoch mehr um die konkrete Herausforderung medialer Alterität für die Literatur als um eine innerliterarische Auseinandersetzung gehen (wiewohl diese Auseinandersetzung natürlich auch vom fremden Medium her gedacht werden könnte). Zum Zusammenhang von Fotografie und Naturalismus im 19. Jahrhundert aus der kritischen Sicht des Realismus vgl. Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990, S. 174 ff.; aus der affirmativen Sicht des Naturalismus vgl. Hubertus von Amelunxen, *Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie*. In: Peter V. Zima (Hg.), *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, S. 209–234, hier S. 225 ff. Ähnlich Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart 1987, S. 67 ff.

Wie oben ausgeführt, waren sich Herr und Diener vor ihrem Zerwürfnis in vielen Punkten sehr einig. Und trotz ihrer seit dem Schreiben Jaromirs einsetzenden Differenzen und Streitereien arbeitet Theodor, wenn er den Baron wieder mit seiner Frau zusammenbringt, dessen eigenen Zielen in gewissem Sinne immer noch zu – nur daß Jaromir selbst sie »vergessen« hat: Theodor führt, heißt es in einem Fragment, das aus, was sein Herr »zwar wünscht aber zu wollen nicht die Kraft hat« (151).³⁵

Wenn man diese Konstellation – eine Basis von Gemeinsamkeiten plus eine Differenz, die ihre Ursache in einem diametral verschiedenen Medienverständnis besitzt – poetologisch gegenliest, dann muß man zu dem Ergebnis kommen, daß im »Unbestechlichen« anhand der beiden Protagonisten einerseits eine Medienkonkurrenz thematisiert wird, andererseits aber auch qua Lehrstelle eine Vision aufscheint, wie diese Differenzen zugleich der Literatur auf höherer Ebene wieder zugute kommen könnten: Wenn die Literatur nämlich, so meine Rekonstruktion, die Fähigkeiten, welche die neueren Medien, insbesondere die Fotografie, in ihrer Emanzipation von der Gutenberg-Galaxis ausgebildet haben, sich künstlich wieder aneignen könnte.

Wenn ich in diesem Zusammenhang von einer immanenten Poetik der Intermedialität spreche, dann ziele ich insbesondere auf eine Allegorie des Lesens ab, also eine Selbstbeschreibung des Textes, die impliziert, wie er aus seiner virtuellen medialen Verfaßtheit heraus gelesen werden möchte. Genauer gesagt, handelt es sich um eine Leseanweisung, wie der Text *auch* gelesen werden könnte. Denn natürlich läßt sich der »Unbestechliche« einerseits im Sinne Jaromirs lesen (respektive spielen), d. h. an die Regeln des Mediums Buch gebunden: sukzessiv und weniger detail-, denn handlungsorientiert. Rechnet man jedoch andererseits Theodors Medienkompetenz in die skizzierte Allegorie des Lesens hinein, so ergibt sich die Forderung nach einer *zweiten Lesart*, innerhalb deren der Text weniger wie ein Buch, denn wie eine Fotografie gelesen oder besser: angesehen wird.

Für diese zweite, fotografische Lesart scheinen mir drei Punkte von besonderer Wichtigkeit, von denen zwei auf inhaltlicher Ebene bereits

³⁵ Vgl. hierzu schon Walter Hinck, Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur. In: Ders., Reinhold Grimm, Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie. Frankfurt a. M. 1982, S. 126–183, hier S. 168.

intensiv diskutiert wurden: *Erstens* das Detail, das die Fotografie genauer als andere Medien und die natürliche Wahrnehmung aufnehmen kann, *zweitens* die unbestechliche Speicherung und Konservierung dieses Details. Und *drittens*: die Nicht-Linearität bei der Betrachtung des fotografischen Bildes.

Zum ersten Punkt: Ich habe oben über den Fokus auf das Detail gesprochen, den die Zeitgenossen im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert setzen, um die Fotografie zu charakterisieren. Und diese Fähigkeit, kleinste, mit dem bloßen Auge nicht mehr wahrnehmbare Elemente zu visualisieren, betrifft nicht nur, wenn man dieses Diktum übertragen verstehen will, das fotografische Gedächtnis des Menschen, sondern auch die immanente Poetik des »Unbestechlichen« samt seiner fotografischen Leseanweisung.

Ein Beispiel: Für den bloßen Verlauf der Geschichte, die im »Unbestechlichen« erzählt wird, ist die lediglich angedeutete Erwähnung Theodors, daß er im Besitz eines fotografischen Bildes ist, das seinen Herren Jaromir und seine Geliebte Melanie Galattis in einer verfänglichen Pose zeigt, von höchstens mittlerer Relevanz. Die erwähnte Information steht in einer Reihe mit vielen anderen, in gewissem Sinne: austauschbaren, Strategien, deren sich Theodor bedient, um die beiden Geliebten seines ehemaligen Herren noch im Laufe dieses Tages aus dem Haus der Baronin zu entfernen.

Für die zweite – fotografische – Lektüre des Textes, ist es aber gerade dieses unwichtig scheinende, beinahe nebenbei platzierte Detail, das den Gesamtzusammenhang der Geschichte erschließt. Denn gerade an ihm wird Theodors magische Verwendung der Medien deutlich, die darin besteht, daß er das Medium nicht als extern und ihm gegenüber abgeschlossen, sondern als Extension seiner geistigen Fähigkeiten ansieht. Und diese Fähigkeit wiederum ist nicht auf die Fotografie beschränkt, sondern betrifft alle im Stück thematisierten Medien – und mit ihnen den gesamten Handlungsverlauf (der ja, wie gesagt, auf Theodors magischer Benutzung dieser Medien basiert).

Das Detail, das im Text so oft erwähnt wird, ist also auch für diesen selbst zentral: Der »Unbestechliche« möchte, so die von mir rekonstruierte Allegorie des Lesens, sich nicht nur aus dem Großen und Ganzen der Handlungsfolge, sondern auch aus seinen kleinsten narrativen Einheiten heraus verstanden wissen.

Zweitens zur Speicherung. Ich habe oben anhand Theodors memorialer Unbestechlichkeit ausgeführt, daß das zweite entscheidende Merkmal der Fotografie (und des fotografischen Gedächtnisses) in den Augen der Zeitgenossen in der unbestechlichen Speicherung der einmal aufgenommenen Lichtinformationen besteht. Und das gilt, wenn man es poetologisch gegenliest, nicht nur für den Zeitraum vom Schießen eines Fotos bis zu seiner Betrachtung, sondern auch für den Zeitraum, den die Lektüre eines Textes eröffnet – und damit für die von mir stark gemachte zweite, fotografische Lesart.

Für das Verständnis des Gesamtzusammenhangs eines literarischen Textes ist es demzufolge für den Leser oder Zuschauer von geradezu entscheidender Wichtigkeit, daß er (wie der Text auch) die ihm präsentierten Details nicht vergißt, sondern im Verlauf der Lektüre weiter transportiert. Der Leser darf also das oben erwähnte fotografische Detail nicht lediglich im Kurzzeitgedächtnis ablegen oder zugunsten der narrativen Sukzession zurückstellen, sondern muß es für die zweite fotografische Lesart das ganze Stück über präsent halten.

Denn nur mit einer unbestechlichen Erinnerung an bestimmte Details – man denke an die erwähnten kompromittierenden Fotografien von Melanie und Jaromir – werden andere überhaupt erst verständlich: also z. B. die ebenfalls bereits angesprochene Behauptung Theodors, daß er die Anzahl der Perlen von Melanies Kette im Kopf hat, daß er ein fotografisches Gedächtnis besitzt etc. Damit lassen sich wiederum weitere Details des Textes erschließen, die ihrerseits unbestechlich gespeichert werden müssen, also z. B. die eklatant schlechte Gedächtnisleistung Jaromirs usw.

Drittens: Nichtlinearität der Erzählung. Hinzu kommt, daß die erwähnte Beziehung der fotografisch festgehaltenen Details nicht der linearen Abfolge der Handlung verpflichtet ist. Wenn man, wie ich hier vorgeschlagen habe, die Fotografie-Szene als *ein* zentrales Detail des Textes versteht, dann ist der Bezug auf andere Details der Handlung – also (um das Beispiel ein letztes Mal anzuführen) Theodors Rede von der Perlenkette oder von seinem fotografischen Gedächtnis – gerade nicht mehr über die Sukzession der Handlungsfolge gegeben. Man könnte vielleicht eher von einem Netzwerk an Bezügen sprechen, das sich um so mehr verdichtet, je mehr Details hinzugefügt und aufeinander bezogen werden.

Aus dieser Perspektive liest (oder spielt) sich der Text nicht mehr von

vorne nach hinten, sondern hyperlinear, d. h. von jedem seiner Details auf alle anderen; so wie man eben eine Fotografie »liest«, wenn man sie intensiv in all ihren Details und internen Bezüglichen betrachtet oder auch mehrere Fotografien miteinander vergleicht. Zur detailgenauen und unbestechlichen Speicherung der Textmomente tritt also, sozusagen als dritte fotografische Leseanweisung, der verschlüsselte Hinweis, den Text nicht sukzessiv, sondern, wie McLuhan sagen würde, »mosaikartig«³⁶ zu verstehen.

Eine solche poetologische Position wie die eben rekonstruierte ist, wie ich am Ende hinzufügen möchte, nicht mit einer blinden Verehrung der neueren Medien zu verwechseln: Bei aller Hochachtung gegenüber der Fotografie und den anderen zeitgleich reüssierenden Medien hat Hofmannsthal, ähnlich wie Lessing im »Laokoon« (in der Lesart Todorovs) eine mediale Entwicklungsstufe tiefer,³⁷ mit der impliziten Poetik des »Unbestechlichen« ein Argument formuliert, das die Literatur in ihrer Verbindung mit dem Medium Buch, als dem technisch hergestelltem Bild überlegen ausweist. Denn dieses kann *nur* fotografisch gelesen werden, jene hingegen ist in der Lage, ihr eigenes Medium, obwohl oder vielleicht sogar gerade weil es veraltet ist, zu übersteigen, d. h. eine virtuelle fotografische Dimension zu erstellen, die einen hochreflexiven Dialog mit der, für sich allein genommen beschränkten, sukzessiven Dimension eines buchgebundenen Textes eingeht.

Wollte man das Gesagte, mit Rückgriff auf das Thema des Stückes, auf einen Begriff bringen, so könnte man behaupten, daß die Literatur, obwohl sie medial mittlerweile eher in eine Domestikenposition abgerutscht zu sein scheint, im »Unbestechlichen« das alte, ihr ursprünglich zugehörige Adelsdiplom auf höherer Ebene unversehr zurückerstattet bekommt. Ein frommer, aber vielleicht auch ein visionärer Wunsch.

³⁶ Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn, Paris 1995, S. 269.

³⁷ Vgl. hierzu Tzvetan Todorov, *Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert*. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*. Übers. von Katharina Suárez Gallardo. In: Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart 1984, S. 9–22. Zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Bildenden Kunst vgl. Ursula Renner-Henke, »Die Zauberschrift der Bilder«. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg 2000, bes. S. 503 ff. (zur Poetologie der Intertextualität/Interpikturalität).