

»Der Turm« als Tragödie auf dem Theater*

Ich äußere mich hier nicht als Hofmannsthal-Experte und bin auch seit langem nicht mehr hauptberuflich Philologe. Dennoch habe ich gern den Vorschlag angenommen, hier etwas beizutragen, weil »Der Turm« auch von großem theatertheoretischen Interesse ist. Zudem hatte ich mich immer wieder mit dem Dichter Hofmannsthal zu beschäftigen, zumal mit den frühen lyrischen Dramen, die in die Genealogie des postdramatischen Theaters der Gegenwart gehören. Das letztere ist keineswegs, wie oft gegewöhnt wird, per se textfeindlich, nur weil es eine Fülle überraschender neuer Theatermöglichkeiten jenseits des klassischen Modells einer Dramen-Aufführung entdeckt hat. Im Gegenteil kennt es von Peter Handke bis Heiner Müller, von Elfriede Jelinek bis Sarah Kane großartige zeitgenössische Theatersprachen, die allerdings nicht mehr dem Modell der dramatischen Repräsentation entsprechen. Sie entfernen sich mehr oder weniger weit von der tradierten Spannungslogik des dramatischen Theaters, ohne es doch gänzlich zu verlassen, während umgekehrt Künstler wie Robert Wilson, Jan Lauwers, Jan Fabre, Claude Régy und andere Bühnenidiome von komplexer ›poetischer‹ Art schaffen.

Von der heutigen Position jenseits der normativen Geltung des Dramatischen wird es auch möglich, einen neuen Blick auf bestimmte, vorzüglich lyrisch-poetische Theatertraditionen zu werfen, zu denen neben etwa Maurice Maeterlinck oder William Butler Yeats auch eine Reihe von Stücken Hofmannsthals gehört. Sie schaffen teils primär lyrisch, teils narrativ angelegte ›Situationen‹ mehr als Handlungsverläufe und werten, unbeschadet ihres hohen literarischen Niveaus die Theatralität der Bühne als eigenständige Bedeutungsträger entschlossen auf. »Der Turm«, Hofmannsthals Vermächtnis, nimmt dabei theaterästhetisch eine

* Es sei mir in dieser kleinen *captatio benevolentiae* eine anekdotische Abschweifung erlaubt. »Der Turm« war Gegenstand meines beinahe ersten, nach meiner Erinnerung nicht sonderlich gelungenen, Referats in meinem Germanistikstudium in Berlin, das war etwa 1966, bei dem anlässlich meines Vortrages in Basel am 5. September 2014 anwesenden Karl Pestalozzi. – Und nicht lange vor Heiner Müllers Tod habe ich mit ihm ein Gespräch über den »Turm« geführt und entsinne mich seiner sehr interessierten und positiven Einstellung zu diesem Stück.

besondere Stellung ein. Der Text gehört – dies sei vorweg angemerkt – in die Reihe von teils konservativen, teils direkt reaktionären Theaterutopien zwischen den Weltkriegen, die, wie es schon 1908 Thomas Mann gefordert hatte, ein »Theater der Dichtung« anstrebten. Das Theater sollte hier vom konventionell gewordenen Primat der Handlung befreit und wieder als Zeremonie, bisweilen als quasi-kultisches Fest erneuert werden.¹ Diese ideologisch höchst zweifelhaften konservativ-revolutionären Ansichten haben in den 1920er Jahren einer Theateridee den Weg bereitet, die den Mimus im Grunde verachtete und das Spielerische des Theaters ganz und gar zugunsten des frostig-erhabenen Dichterworts und des rituellen Ernstes zurückdrängen wollte. Sie mündeten teils direkt in faschistische Vorstellungen – man denke an den sogenannten ›Reichskanzleistik‹ – teils gerieten sie in fatale Nähe dazu. Jedenfalls hat diese Tendenz einer ausgesprochen reaktionären Theateridee Vorschub geleistet, unter der bis heute eine vorurteilsfreie Diskussion der neueren Idiome des Theaters leidet. (Ich erspare es mir, in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal Stichworte wie ›Willkür der Regie‹, ›Verflachung‹ zum Bildertheater oder das immer wieder einmal in schullehrerhafter Weise eingeklagte Phantasma der ›Texttreue‹ und dergleichen Keulen der Theaterkritik zu erörtern.)

Doch es ist nicht mein Thema, inwiefern das Theaterstück »Der Turm« von den genannten konservativ-revolutionären Tendenzen tingiert ist, von denen es sich denn doch schon durch die Züge des Humors und der theaterästhetischen Selbstreflexion markant unterscheidet. Vielmehr soll an dem groß gedachten Projekt Hofmannsthals der fruchtbare Kern einer fundamentalen Gesellschafts- und Zivilisationskritik freigelegt werden, den das Stück unter der Umhüllung durch seine bewahrend-konservativen und austriophilen Motive einschließt. Dann findet man in der Konstellation Basilius-Sigismund die radikale Kritik einer souveränen Macht, die, ähnlich wie es nach Foucault Giorgio Agamben in die Diskussion der Biopolitik gebracht hat, schrankenlos über das ›nackte Leben‹ des Individuums verfügt. Man findet die scharfsinnige Analyse einer verderblichen gesellschaftlichen und kulturellen Krise aller Ordnungen und Maßstäbe, die uns heute dringend angeht. Und man findet

¹ Vgl. Gaetano Biccari, »Zuflucht des Geistes«? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944. Tübingen 2001, S. 40f.

eine eigentümlich selbstreflexive Theatralität, die Traditionen des Mysterienspiels und der Allegorie und eine weithin a-dramatische zeremonielle Form zu einer modernen Tragödie verbindet, in der die aufgezeigten Widersprüche nicht nur durch die Figurenrede, sondern auch durch die Form einer betonten Theaterhaftigkeit bestimmter Vorgänge exponiert werden. Ich konzentriere mich dabei auf die erste Fassung des »Turms«, nicht auf die zunächst in ihrem Pessimismus »realistischer« wirkende Theaterfassung, auf deren Konzeption eine wahrhaft unwahrscheinliche Gesellschaft von direkten und indirekten Beratern – Walter Benjamin, Carl Schmitt, Martin Buber, Max Reinhardt – einigen Einfluss hatte. Obwohl in politicis einverstanden mit Heiner Müllers Pointe, Optimismus sei einfach Mangel an Information, habe ich eine Rehabilitierung der ersten Fassung vorzuschlagen, die man gemeinhin als durch die einschneidenden Veränderungen der zweiten für verbessert hält.

»Der Turm« schließt die Geschichte von Hofmannsthals Versuchen ab, ein Theater für die ganze Gesellschaft wieder zum Leben zu erwecken, wie es in der Antike einmal im Mittelpunkt der Polis gestanden hatte: als Reflexion von Grundfragen des Gemeinwesens mit den Mitteln der Theaterkunst.

Freilich muss man sich ohne Illusionen vor Augen halten, was aus der Utopie dieses theatralen Gemeinschaftserlebnisses geworden ist: die repräsentative Salzburger »Jedermann«-Aufführung vor einem Publikum, das zu seiner Besucherklientel vor allem die Reichen und die Vornehmsein-Wollenden zählt. Es ist, so darf man sagen, dieser Theatervision nicht viel anders ergangen als etwa derjenigen Wagners, der ebenfalls mit einer revolutionären und fast performanceartigen Utopie des Festspiels begann, mit welcher, ganz abgesehen von der Nazi-Affinität, der spätere staatsähnlich repräsentative Bayreuther Aufmarsch der Betuchten und Gesuchten kaum noch etwas zu schaffen hat. Das Hofmannsthal über Jahrzehnte begleitende Projekt galt der Suche nach einer Lösung für die große Gesellschaftskrise – die freilich ohne die christliche Auflösung, wie sie in Calderons »Das Leben ein Traum« das letzte Wort behielt, und ebenso ohne angeklebten politischen Optimismus artikuliert werden sollte. Eher so wie Wagners »Ring«, in dem der wild-naive Siegfried die herrschende Wotan-Ordnung am Ende so wenig retten kann wie Hofmannsthals Sigismund die Ordnung des fiktiven »Ostreichs« (nicht

Österreichs) namens Polen im 16. oder 17. Jahrhundert. Oder so, wie die »Orestie« des Aischylos. Dort bleibt ja die Beendigung der Gewalt der Rache-Norm – durch eine mühsame Überredung der Erynnyen, ihre widerwillige Umwandlung in Mächte, die von der neuen Gerichtsnorm in Dienst genommen werden – eine sehr fragile Hoffnung, welche, bei Lichte besehen, auch im von Krisen geschüttelten Athen kaum viel ›realistischer‹ gewirkt haben dürfte, als, sagen wir, die Apparition des Kinderkönigs bei Hofmannsthal. Gewiss: Im »Turm« spielt Hofmannsthals Hoffnung weniger auf eine Lösung *der*, sondern eine Erlösung *von* der Krise mit. Wie manche andere Konservative ist der Dichter nicht frei von der Wunschvorstellung, es käme eines schöneren Tages doch noch der rettende ›gute‹ Herrscher, fähig, mit königlichem Sinn den Staat human ordnend zu regieren statt ihn grundstürzend zu erneuern. Der rechte, der gerechte Souverän vermag es in dieser Vision, statt eines Kollektivs oder der gemeinschaftlich regierenden Bürger, ordnend zu wirken durch Autorität; vermag mit Erfolg zu befehlen, weil er das Richtige befiehlt. Eine Notiz Hofmannsthals aus François Poncet, »Réflexions d'un républicain moderne« lautet: »Zum ›Turm‹. Les grandes crises humaines sont des crises de commandement«.²

Aber es gilt der Satz: Ein literarischer Text ist kein Wunschzettel seines Autors. Die Objektivität des geschaffenen Werks sagt mehr und anderes als die Intentionen, die bei seiner Entstehung Pate gestanden haben mögen. »Der Turm« ist zu lesen einzig und allein als eine *Entgegnung* auf Calderons Erlösungsspiel im nüchternen Licht der modernen Staats- und Gesellschaftskrise. Die Abdankung bzw. der Sturz der souveränen Königsmacht führt in der Sicht des modernen Autors nicht zu einer versöhnenden Einkehr und Umkehr, sondern es bleibt bei einer am Ende ratlos konstatierten Apokalypse aller symbolischen Ordnung, einem Zusammenbruch, der – dazu gleich mehr – durch die Märchengestalt des Kinderkönigs eher bestätigt als relativiert wird. Calderons Schauspiel überwölbt die Dialektik des Tragischen in Szondis Sinne³ durch Selbsterkenntnis und Selbstüberwindung.⁴ Die Tragödie wird vom barocken katholischen Dichter

² GW RA III, S. 588.

³ Vgl. Peter Szondi, Versuch über das Tragische. Frankfurt a.M. 1961.

⁴ Erblickt man aber das tragische Grundmotiv Calderons nicht mit Szondi in der Dialektik, sondern in einer maßlosen Überschreitung der Grenzen – Basilius will die Zukunft beherrschen wie Macbeth; Sigismund lässt den ungefilterten wilden Trieben Raum – so löst sich das Tragische ebenfalls in einer letzten Selbstüberschreitung des Wollens zugunsten

gleichsam nur vor den Richtstuhl der christlichen Lehre des Erbarmens zitiert, um explizit verneint und überwunden zu werden. Hofmannsthal dagegen rekonstruiert beides: die Tragödie der Gesellschaft wie die des Prinzen. Die Gesellschaft scheitert ebenso wie die Protagonisten am *Exzess der Macht*: ihrer Sicherung, ihrer Bewahrung, ihrer Eroberung, ihrer manipulatorischen Erschleichung, oder ihrer panischen Vermeidung. Die Rettergestalten aber sind entweder nicht von dieser Welt – wie der Kinderkönig – oder unwillig ihr Spiel zu spielen, wie Sigismund, der nur in der »Unzeit« des Aufstands existieren kann und sich nicht nur der Gewalt Oliviers, sondern auch der kalkulierenden Politik versagt. »Ich habe mit deinen Anstalten nichts zu schaffen«,⁵ ist seine Antwort auf Julians Ansinnen, sich an die Spitze des Aufstands zu setzen.

»Der Turm« steht in der Tradition des barocken Theaters. Hofmannsthal selbst konstatierte, »mit Hinblick auf Benjamins Ausführungen«, sein »Turm« sei in der Tat ein Märtyrerstück – »ja in der neue Fassung, die ich fürs Theater mache, sogar noch entschiedener.«⁶ Diese Bemerkung ist mehrfach erhellend: einerseits durch die Eindeutigkeit, mit der die veränderte Fassung mit szenisch-theatralen Bedürfnissen begründet wird, nicht mit einer weitreichenden konzeptionellen Veränderung. Andererseits durch die nur gradweise Steigerung, die besagt: auch die erste Fassung ist als Märtyrerstück zu betrachten; und nicht zuletzt durch das Fehlen des geringsten Hinweises darauf, dass die zweite Fassung etwa einen politischen Optimismus zu korrigieren gehabt hätte. Überhaupt hat Hofmannsthal die erste Fassung nie explizit verworfen, sondern ihr Recht betont, neben der zweiten zu existieren. Interessant für den an die barocke Märtyrertragödie anknüpfenden Gestaltungswillen ist die Notiz über (Rudolf Alexander) »Schroeders Bemerkung, die Figuren im ›Turm‹ reden wie durch ein Megaphon.« Dazu fällt dem Autor sogleich der Barockdichter Harsdörfer ein, der den Vorteil der Verssprache auf der Bühne darin erblickte, dass das »Reimgebäud«, »weil die Gemüter eifrigst sollen bewegt werden [...] gleich einer Trompeten die Wort und Stimmen einzwänget, daß sie soviel größeren Nachdruck haben.«⁷

christlicher Demut und christlichen Verzichts auf weltliche Erfüllung auf. Vgl. dazu Verf., *Tragödie und Dramatisches Theater*. Berlin 2013, S. 60ff.: »Versuche über das Tragische«.

⁵ GW D III, S. 340.

⁶ GW RA III, S. 586.

⁷ Ebd., S. 579.

Das Stück ist allegorisches Spiel. So wie im Barock die Rechts- und Staatsordnung in ihrer Erschütterung allegorisch präsentiert wurde, so bezieht der Dichter der Moderne seine Figuren allegorisch auf etwas, das man die wiederkehrenden Basisenergien des gesellschaftlich-politischen Prozesses, zumal in Krisen- und Umbruchzeiten, nennen könnte. Für Hofmannsthal war »die Welt um uns, die wir die Wirklichkeit zu nennen gewohnt sind, [...] ein Kampf (und ein Ausgleich) von Mächten, die Fiktionen sind.«⁸ Von Fiktionen also, durchaus nicht in erster Linie von dramatischen Personen. Von hier aus bereits verbietet sich ersichtlich eine Auffassung des Stücks nach Maßgabe eines Dramas realer individuierter Protagonisten. Vielmehr agieren die unter sich verfeindeten, verschränkten und aneinander Verrat übenden *Energien* der Macht, die in einer umfassenden Krisensituation auftreten und nur metonymisch an die *dramatis personae* geknüpft sind. (Basilus, Julian, Olivier – die Namen klingen als Indiz ihrer Verschränkung untereinander zusammen, haben alle die Silbe »LI« gemeinsam.) Basilus, »basileus«, schon bei Calderon allegorisch benannt, ist der problematische Souverän, Träger absoluter Gewalt: nicht geradezu ein Unmensch, aber schwach, seiner Verantwortung nicht gewachsen, unentschlossen, rachsüchtig, an der Macht klebend. Er denkt auch in der tödlichen Krise seines Reichs vor allem an den Genuss, den ihm die früher ungestörte Herrschaftsgewalt bereitet hat, an Hirschjagd und willige Jungfrauen. Dann sind da die Kräfte der nicht minder zweideutigen intellektuellen und politischen Machination, verkörpert in Julian, dem Künstler und Intriganten des Verrats und des Abfalls – Julian Apostat, Lehrer des Prinzen, Allegorie der Intention auf das politische Kalkül, das mit bewusstem moralischen Nihilismus die Erneuerung des Staats durchzusetzen bestrebt ist. Julian will nur die Verjüngung des Staatswesens, also am Ende seine Fortsetzung, über die der momentane Bruch mit der Vergangenheit – »Ich habe das Unterste nach oben gemacht, aber es hat nichts gefruchtet!«⁹ – nicht hinwegtäuscht. Er scheitert an dem, was sich nicht manipulieren lässt: an der unkalkulierbaren Eigenheit der Person, an Sigismund, und am Eigenwillen der nur scheinbar von ihm beherrschbaren gesteuerten Helfer aus dem unteren Bezirk der Gesellschaft. Er stirbt mit dem einen Wort »Nichts!« auf den

⁸ Ebd., S. 79.

⁹ GW D III, S. 351 (in SW XVI.1 Dramen 14.1: »gebracht« statt »gemacht«).

Lippen, bestätigendes Echo der Beschwörung des »Nichts«¹⁰ durch den greisen geistlichen Berater des Königs. Drittens erscheint der prä-faschistisch und kollektivistisch gezeichnete Soldat mit seinen Trupps der Ohnenamen (»sans nom, sans culottes«). Sein Name Olivier gemahnt unwiderstehlich an den Regizid Oliver Cromwells am Stuartkönig Karl I. 1649 und seine »Roundheads«. Er vertritt die ochlokratischen Energien, die die Macht für eine neue, eine anonym und gesichtslos bleibende bürokratische Gewaltherrschaft erobern wollen, indem sie sich an die Spitze des Aufruhrs der verzweifelten Volksmassen setzen, aber nur sich selbst an die das Volk nur zum Schein repräsentierende Macht bringen wollen. Wie Julian den diplomatisch verbrämten Machthunger als Spiel, so verkörpert Olivier den brutalen Spaß am Gewalthaben und Befehlen. Das aufbegehrende Volk selbst ist geteilt zwischen Aufruhr, Gewalttat, naiver Erlösungshoffnung und idealistischem Wunschdenken.

Sigismund, die personifizierte Jugend und Zukunft, – beides aus der Perspektive des Souveräns prinzipiell immer eine Gefahr – ist der, der wie Ödipus nicht gezeugt werden, der gar nicht sein sollte. Er gelangt auch nur in der »Nicht-Zeit«, der »Un-Zeit« des Umsturzes zu einem passageren Existieren. Er allegorisiert zum einen, dass die Rettung aus der Krise im Eigenfleisch der Souveränität vergeblich gesucht wird. Die Verbannung hat ihn umgeformt, sodass das Experiment, dem er unterworfen wird, misslingen muss. Seine Position wie seine Wildheit machen ihn zur Allegorie des, mit Giorgio Agamben gesprochen, »nackten Lebens«. Die souveräne Macht will sich durch das begangene Unrecht am Königssohn die Realität ihrer Schrankenlosigkeit bezeugen lassen. »Der Turm« aber zeigt, wie die Souveränität an sich selbst scheitert und ihrerseits zum Opfer des Ausnahmezustands wird. Sie verfügt zwar über die von niemand begrenzte Macht, diesen Ausnahmezustand (Carl Schmitt)¹¹ über jeden zu verhängen – über das königlichste Individu-

¹⁰ Ebd.

¹¹ Es scheint, dass Hofmannsthal Carl Schmitts »Politische Theologie« erst 1926 gelesen hat, also ein direkter Einfluss von dessen Theorie der Souveränität nur für die zweite Fassung des »Turms« in Frage kommt (GW RA III, S. 586f.). Doch benötigte er Schmitts Theoretisierung jenes Problems, das wie kaum ein anderes die barocke Staatsrechtslehre beschäftigt hat: das der unantastbaren Position des Souveräns, von der man annahm, sie allein könne den Bestand der weltlichen Ordnung gewährleisten? Im Licht dieser geschichtlichen Erinnerung stellt sich das Grundproblem der modernen Politik für Hofmannsthal schon vorher so dar, dass sie der Gestalt des Souveräns verlustig gegangen ist. Das demokratisch verfasste nationale Gemeinwesen der Moderne verfügt nicht mehr über die fassbare menschliche Instanz,

um (Sigismund), in dem der Arzt die »gemordete Majestät«¹² erkennt, ganz ebenso wie über das als Verräter entlarvte (Julian). »Biopolitisch«, wie man heute sagen würde, werden sie in eine Grenzexistenz verbannt: zwischen Mensch und Tier, innerhalb *und* außerhalb des Gesetzes, ein Sein in der »banlieu«.¹³ So erscheint Sigismund dem Leser von heute unwiderstehlich wie ein Asylant oder Flüchtling in seiner Unterkunft, im Grenzland zwischen Rechtsgeltung und nackter Gewalt, der ebenso wie Sigismund nur mit »Nichtstun« den Tag verbringt: »Wie ein Herr oder wie ein Hund«,¹⁴ heißt es im Text.

In der ersten Fassung treten nacheinander Julian und Olivier an Sigismund heran, um ihn sich dienstbar zu machen – und scheitern. Ohne ein Programm zu verkünden, geht Sigismund, statt Olivier zu gehorchen, mit dem Volk als ihr »Armeleute-König«.¹⁵ Biblisch utopisch klingen dabei die Worte: »Dort wo wir hingehen wird gehorsamt ehe befohlen war und gemäht ohne Hoffnung aufs Nachtmahl.«¹⁶ Aber die Gewalt wird nicht direkt verneint, wenn Sigismund zu Indrik dem Schmied gewandt, hinzufügt: »Aber du bist rüstig und sollst Vormäher sein.«¹⁷ Die Zweideutigkeit einer rein spirituellen Herrschaft, die sich aber doch zugleich auf die Gewalt stützt wie Zeus auf Kratos und Bia, ist hier (am Ende des vierten Akts) mehr als deutlich.

Das Spiel endet – anders als die tradierte Allegorie – offen, kaum weniger offen als der »Ring«, wenn das auf Recht und Betrug gebaute Wotanreich im Brand von Walhalla endet, ohne einen Blick in die Zukunft zuzulassen. Sigismund als König des Umsturzes (und König *allein* in der »Unzeit« des Umsturzes, in einem Zwischen des geschichtlichen Zeitlaufs) ist tödlich vergiftet und stirbt – wiederum allegorisch – am Gift der terroristischen Pöbelherrschaft. Das herbeigezauberte Double der Zigeunerin bringt es ihm in der ausgedehnten Theater-Phantasmagorie

die über den Ausnahmezustand entscheiden könnte. Carl Schmitt zog aus diesem Sachverhalt bekanntlich die furchtbare Konsequenz, sich für die Wiederbelebung eines starken Staats einzusetzen – und heute lesen wir den »Turm« in einer Zeit, wo allerorten die Schrecken des Totalitarismus in Vergessenheit zu geraten drohen und immer wieder einmal der Wunsch nach starken Führern auftaucht.

¹² Vgl. GW D III, S. 269.

¹³ Vgl. dazu Eric L. Santner, *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago 2011, eine in vielfacher Hinsicht hilfreiche Studie.

¹⁴ GW D III, S. 263.

¹⁵ Ebd., S. 354.

¹⁶ Ebd., S. 357.

¹⁷ Ebd.

des fünften Akts durch einen winzigen Dolch bei. In diesem letzten Akt der ersten Fassung erscheint aber, von dieser Einsicht hängt alles ab, der gesellschaftliche Komplex von Konflikten als gänzlich ungelöst, ja unauflösbar. Die führenden Kräfte der bisherigen Gesellschaft und das Volk demonstrieren radikal unvereinbare Auffassungen von dem, was in der neuen Zeit gelten soll. Die einen, die Bannerherren, wollen den neuen König Sigismund zu ihrem Repräsentanten machen. Ihnen hält er entgegen: »Was ihr Friede nennt, das ist eure Gewalt über die Bauern und die Erde [...] ich will nicht dies oder das ändern, sondern das Ganze mit einem Mal, und dann wollen wir alle zusammen die Bürger des Neuen sein.«¹⁸ (Wenig später schreibt übrigens ein gewisser Bertolt Brecht über die Revolution: »Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes. Und das Ganze muss verändert werden.«¹⁹)

Was aber das aufständische Volk betrifft, so sollte, ginge es nach Sigismund, ebenso wie die Kontinuität mit dem Alten gebrochen wird, auch das »Banner der zerrissenen Ketten«, »das Zeichen der Empörung«²⁰ in die Erde vergraben werden. Indrik jedoch lehnt jeden Bund mit den älteren Mächten ab. Die – eben noch von Sigismund benutzte – Hilfsgewalt der brandschatzenden Tartaren soll jetzt, so verlangt er, aufhören. (Man mag sich dabei an die Fehlschläge heutiger Terror- und Gegenterrorkriege mit ihren unheiligen Allianzen und unübersichtlichen Fronten erinnern fühlen.) Hier ist die Auseinandersetzung des Autors mit der sozialistischen Revolution mit Händen zu greifen. Die kommunistische Arbeiterbewegung hat Hofmannsthal wegen der ihr innewohnenden Energie, die ihm unheimlich erschien, beschäftigt. Er suchte er sich den Einfluss der marxischen Ideen dadurch zu erklären,

daß bestimmte Inhalte sowie der ganze Geist des Marxismus der seelischen Struktur des Proletariats, insbesondere des deutschen, am meisten entsprachen. Der nüchterne herbe und rücksichtslose Geist der Marxschen Lehre mit seinem düsteren idealistischen Pathos paßte zu der durch Technik und

¹⁸ Ebd., S. 374f.

¹⁹ Bertolt Brecht, Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. In: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Hg. von Werner Hecht u.a. Frankfurt a.M. 1988–2000, Bd. 3 (1988): Stücke 3, S. 30.

²⁰ GW D III, S. 375.

kapitalistische Rücksichtslosigkeit ernüchterten, verbittert und finster gewordenen Seele der Besitzlosen.²¹

Von solchen Gedanken ist vielleicht Oliviers schnöde Replik in der zweiten Fassung des Stücks ein Echo: »Die Pfaffen- und Komödiantensprache ist abgeschafft. Es ist ein nüchterner Tag über der Welt angebrochen.«²² Auch das »Kommunistische Manifest« ist hier mitzuhören. Gleich darauf ist die anti-humanistische Pointe gegen das Individuum unverkennbar: gerade *weil* Sigismund der »gewaltige[] Mensch« ist, wie der Arzt erklärt, in dem ein »Geist« lebt, muss er, so Olivier, »kassiert, annulliert, ausgelöscht werden«.²³ Die neue Herrschaft ist anonym, sie behauptet, für das Volk zu wirken, bleibt ebenso »geheim« wie Julians politische Planungen, es handelt sich um eine Politik der bürokratischen Gewalt. Nur diese war es, die Hofmannsthal in den kollektivistischen Antworten seiner Zeit auf die Krise zu erblicken vermochte – nicht ohne einigen Realitätssinn, wie man nach der Verwandlung so vieler revolutionärer Bewegungen in bürokratisch-terroristische Staatsapparate konstatieren muss. Hofmannsthal zeichnet aber zugleich ein durchaus scharf gesehenes Bild der in und am Kollektiv und am Körper der Gesellschaft wirksamen Kräfte. In der ersten Fassung behält Olivier dramaturgisch nicht, wie in der späteren, das letzte Wort, steigert sich aber in eine faschistoide, mythologisierende, ebenso groteske wie apokalyptische Rache- und Vernichtungsvision hinein: »Herren! Herren! Daß dich der Schwarze schänd und dir das Wort in der Kehle abwürg! Die Herren sollen kopfunter in den Abtritt fahren!« Die Grundherrn »sollen in die Erde, von der sie Zins erhoben haben, eingegraben werden.« »Und die Herren über Flüsse und Teiche?« »Ersäuft sollen sie werden in ihren Gewässern!« »Und die Jagdherrn?« »In Wolfshäute vernähen und ihre Bluthunde auf sie hetzen!«²⁴

Es sind diese vernichtenden untersten Energien, an denen Sigismund sterben wird.

Im Augenblick des vollständigen politischen »Impasse« im fünften Akt der ersten Fassung gibt Hofmannsthal nun mehrere sehr deutliche Zeichen, dass die Dichtung hier nicht weiter helfen, nicht etwa eine Lösung

²¹ GW RA III, S. 589f.

²² GW D III, S. 467.

²³ Ebd., S. 467f.

²⁴ Ebd., S. 353.

bieten will. Sie bestehen zum einen im deutlichen Zitatcharakter der Sprache der »Revolution«.

Sigismund ruft den alten Führungskräften zu: »Halt! Ich will nicht Herr sein in den Formen, die euch gewohn und genehm sind, sondern in denen, die euch erstaunen. Es ist noch die Zeit nicht, daß ihr mein sanftes Gesicht sehet, sondern das kommt später.«²⁵ Kaum ist es möglich, hier nicht an Hölderlins »Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr«²⁶ zu denken. Und es ist biblisch, Mt 10,34–35: »Wähnet nicht, daß ich gekommen sei, Frieden auf die Erde zu bringen. Ich bin nicht gekommen Frieden zu bringen, sondern das Schwert«. Zugleich will er, so erklärt Sigismund, kein Attila, kein Pyrrhus sein, sondern, der Begriff fällt mehrmals bedeutsam, nicht besitzen, sondern »begründen«.²⁷ Ohne dass aber in mehr als allgemeinsten Weise ein Weg aus dem gezeigten »Ab-Grund« in einen neuen Grund gewiesen würde: die kleinen Völker neu zu mischen, Europa und Asien zu versöhnen, Religion und Heidentum nicht mehr als Gegensatz behandeln – das alles bleibt, sicher vom Europäismus Hofmannsthal inspirierte, Wachträumerei, die Rede eines weltlos metaphysisch gedachten Retters, nicht eines dramaturgisch schlüssig Handelnden. Vieles weitere in ähnlicher Weise Zitathafte wäre anzuführen: etwa die Szene mit der Zigeunerin, die Macbeth herbeizitiert²⁸ oder der Schluss des Stücks mit dem Anklang an Fortinbras' Schlussworte im »Hamlet«, auf den der Text immer wieder mehr oder weniger deutlich angespielt hat. Wir sind, immer wieder, im Theater.²⁹

Theatral entscheidend ist aber das andere Zeichen: die Erscheinung des Kinderkönigs. Eine Märchenfigur des Friedens, ein geheimnisvoller »Bruder« Sigismunds, begleitet von Knaben, die wie er in weiß gekleidet sind: ein *coup de théâtre*, eine *apparition*, deren bewusst gesetzte

²⁵ Ebd., S. 376.

²⁶ Friedrich Hölderlin, Der Tod des Empedokles II, 4.

²⁷ Vgl. Mt 5,17: »ich bin nicht gekommen, aufzulösen, sondern zu erfüllen«.

²⁸ Und überhaupt das Gespensterwesen Shakespeares, das ja bei diesem die Funktion hat, zu erweisen, dass die Toten in der Geschichte niemals wirklich tot sind.

²⁹ Hofmannsthal kommt einmal Goethes Vergleich Calderons mit Shakespeare in den Sinn – »dieser gleiche der Traube ... jener gekelertem Wein. Denkt man diesem Wort nach, so läßt sich alles Entscheidende über die dramatische Form daraus ableiten.« (GW RA III, S. 73) Das Vornehmere, das Kultiviertere ist Calderon. Es ist ironischerweise wohl genau dieser Zug, der dem »Turm« seinen letzten Schwung und damit den Zugang zur Gesellschaft der ganz großen Welt dramen geraubt hat. Der Text hat so viel Verfeinerung und darin eingeflossene Bildung in sich, dass darüber das eigentlich theatral Mimische ins Stolpern gerät. Umso genauer hat die Philologie dessen Spuren zu sichern, wo immer dies möglich ist.

Irrealität und tendenziell opernhafte Theatralität nicht zu übersehen ist. Seine Bedeutung ist nichts anderes als ein biblischer Ruf um Erlösung, der verhallen wird. »Wir haben Hütten gebaut und halten Feuer auf der Esse und schmieden die Schwerter zu Pflugscharen um. Wir haben neue Gesetze gegeben, denn die Gesetze müssen immer von den Jungen kommen.«³⁰ In solchen Formulierungen ist gewiss der Konservative Hofmannsthal gleichsam über den eigenen Schatten gesprungen. Aber wieder macht das Bibelzitat (Jes 2,4: »Und er wird richten zwischen den Nationen und Rechtsprechen vielen Völkern. Und sie werden ihre Schwerter zu Pflugmessern schmieden und ihre Speere zu Winzermessern.«) deutlich, dass dieses christliche Friedensreich der Waisenkinder dramaturgisch gesehen, keine politische Realität hat. Es soll keine haben. Darum ging Martin Bubers Kritik ins Leere, der monierte, die Gestalt des Kinderkönigs sei, »so schön er ist, nicht wahr genug«, er sei ein »sozusagen nur lyrisch, nicht dramatisch Erschienenener«.³¹ Die Intention Hofmannsthals – und allemal die gestaltete objektive Werkintention – war es offensichtlich gerade, das Spiel der Tragik und das Mysterienspiel engzuführen – und dies geschieht durch die Emphase der Künstlichkeit, durch die Theatralität, das Märchen- und Zitathafte. Es ist, mit anderen Worten, in der ersten Fassung das Hervortreten des Mediums Theater selbst, das den kritischen Gehalt des Stücks sichert. Dergestalt, dass die Selbstreferentialität das Hoffnungsbild nicht löscht, es aber gerade daran hindert, ideologische Affirmation zu werden. Die tragische Erfahrung wird nicht (wie bei Calderon) im Ernst herbeizitiert, um in ein allegorisches Hoffnungsbild aufgelöst zu werden (was Buber vermutet hat und für missglückt hielt), sondern die Tragödie zitiert das christliche Hoffnungsbild als Theater herbei, ohne es zu bestätigen.

Die, pragmatisch gesehen, in sich stimmige Logik der Handlung, die die zweite Fassung zuungunsten der ausmalenden Theatralität privilegiert, leidet, aber das Theater und die Allegorie kommen zu ihrem Recht. In der zweiten Fassung rücken sie zugunsten der spannenden, aber irgendwie »normalen« Hofintrige in den Schatten. Die Haupt- und Staatsaktion wird so zwar glaubhafter in Szene gesetzt, verliert aber gerade das entscheidend wichtige Moment der exponierten Theaterhaf-

³⁰ GW D III, S. 380.

³¹ Martin Buber, Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten. Hg. und eingel. von G. Schaefer. Bd. 2: 1918–1938. Heidelberg 1973, S. 255.

tigkeit. Demgegenüber ist es ein nur schwaches Moment des kritischen ›Realismus‹, dass Olivier, der Vertreter der Macht und Gewalt, in der Theaterfassung anscheinend obsiegt. Dass er im Rahmen einer Palastrevolte und eines organisierten Tumults Sigismund erschießen lässt, ist ein vordergründiger ›dramatischer‹ Effekt, im Grunde jedoch eine nicht unerwartete Wendung der Dinge, die eher den ästhetischen Konsens des Publikums befriedigt als das Verlangen nach einer anderen Wirklichkeit stimuliert. Hofmannsthal war im Grunde viel mehr interessiert an der Ableitung des Tragischen »aus dem Zuständlichen«³² als aus der Dialektik des Handelns der Individuen. So wie er es bei Claudel und Hebbel erkennt, will er »den Geschichtsprozeß in seinen unauflöslischen Elementen darstellen«.³³ Dieser Intention ist mit dem allegorischen Theater-Tableau, den Effekten des Irrrealen und der offenen Rechnung zwischen Mysterienspiel und Tragödie besser gedient als mit dem Einmünden in eine eher auf Schillers Dramaturgie zurückweisende Staatsintrige. Es geht – und erst diese Erkenntnis schließt die Theaterdimension des Textes auf – gar nicht so sehr um den dramatisch-tragischen Handlungsverlauf, sondern um die Exponierung des Theatertraums, der durch seine immanente ästhetische Dialektik den kritischen Zweifel über den Realitätscharakter des politischen Pragmatismus ebenso wie des politischen Utopismus nährt. So tritt hervor, wie eng die Theaterästhetik mit dem virulenten politischen Gehalt des Werks verbunden ist: »Der Turm« sollte analogisch »das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit«³⁴ darstellen, in der der Trieb zur Gewalt und das nihilistische Kalkulieren auf allen Ebenen triumphieren. Ihre Form kann eine solche Darstellung in der Moderne kaum mehr in einer dramatischen Intrige finden, sondern eher durch das In-Erscheinung-Treten des Felds jener halb fiktiven, halb anonymen, halb mentalen, halb affektiven Kräfte, die die Gesellschaft längst schon in die Krise gestürzt haben, bevor diese Krise unübersehbar wurde. Dagegen entsteht in der zweiten Fassung eine andere, auch immanent schief werdende Optik dadurch, dass statt des vermeintlich undramatischen Akzents auf diesen allegorisierbaren fiktiven Energien nunmehr die *individuellen* Akteure als für das Desaster *verantwortlich* scheinen. Das ist aber der verborgene fragwürdige Opti-

³² GW RA III, S. 575.

³³ Ebd., S. 555.

³⁴ Ebd., S. 625.

mismus der oberflächlich betrachtet düsterer ausgehenden Staatsaktion: dass die letztere, wären nur die Akteure andere, besser ausgehen würde.

Sehen wir noch etwas näher zu, wie der Text die alles umfassende Krise einer in ihrer Verfassung durch und durch kranken Gesellschaft darstellt, so erkennen wir rasch, dass schon das neutrale Wort Krise das hier Gemeinte nur sehr unzulänglich trifft. Kaum ein anderes Motiv des Dichters liegt mit vergleichbarer Deutlichkeit zutage: »die furchtbare Dumpfheit, ja Gelähmtheit der Epoche 1900–1914 [...], deren geistige Finsternis«³⁵ war ihm ein Grunderlebnis. Und erneut 1920 schrieb Hofmannsthal an den befreundeten Carl Jacob Burckhardt, er liege nun seit sechs Jahren

wie ein Hund an der Kette, zuerst in grausiger Angst (nicht um meine Person) dann in dumpfem Stupor, [...] Hangen und Bangen, Verzweiflung, Resignation, Grausen, Ekel, Abscheu – in einer langsam zusammenstürzenden, dann verwesenden Welt.³⁶

Desillusioniert hält er fest:

Ohne Scheu betete diese Welt die drei Götzen Gesundheit, Sicherheit und langes Leben an [...] Abhängigkeit jedes vom Gelde. [...] Jedes Machtverhältnis in Geld umsetzbar. [...] Man sah jedermann in Geldsachen gegen seine eigene Überzeugung handeln.³⁷

Im Text ist der erste konkrete Hinweis die Menge von »invalide[n] alte[n] Soldaten«³⁸ und der Waffenschmuggel. Dann ist die Rede von »verlaufene[n] Soldaten, wie es jetzt überall gibt«, die ein kostbares »schwarze[s] Bild« aus dem Kloster stehlen wollten. Gewalt, verstehen wir, hat jeden Respekt vor dem Heiligen verloren. Ein Bettler, der die Mönche warnte, wurde fast totgeschlagen. Es heißt, die Hellebarden seien »aus der Hand des Wächters genommen und in die Hand des Räubers gegeben.«³⁹ Die Gewalt ist, so verstehen wir, überall, sie wütet chaotisch, nicht mehr dort, wo sie konzentriert war und bleiben sollte - bei (Platons?) Wächtern.

³⁵ Ebd., S. 82.

³⁶ BW Burckhardt (1991), S. 36f.

³⁷ GW RA II, S. 49.

³⁸ GW D III, S. 257.

³⁹ Ebd., S. 286.

Es ist, sagt der König, »seit Jahr und Tag die Hölle los gegen Uns«. Die »Verschwörung« kommt von »unter Unseren Füßen und über Unseren Haaren.«⁴⁰ Er nennt nicht die Horizontale, die für das Unglück hauptsächlich verantwortlichen Rivalitäten um die Macht innerhalb der Staatsführung, sondern nur die Senkrechte: die untere Basis (das Volk) und ein unbestimmt bleibendes Darüber, ein »Schicksal«, manifest in Astrologie und Wahrsagerei. Sogleich nennt der Text auch die bekannten raschen Antworten, die stets zur Stelle sind und die Lage nur verschlimmern: schuld sind die Reichen, die Juden, die Staatsschulden, die Staat und Oberschicht bei ihnen haben. Dreinschlagen heißt der Rat: die Königstreuen sollen gegen Juden, Spießbürger, Aufrührer, entlaufene (und vermutlich wie Savonarola politisierende) Mönche, Schullehrer, Intellektuelle also, die mit den »Feinden« gehen, gegen sie alle mit Mord und Gewalt vorgehen. Aber Basilius sieht seine Lage genauer: die Aufrührer sind in Wahrheit nicht zu greifen – er kann das »Geschmeiß« nicht fassen, trifft immer nur auf Bettler, auf die Ärmsten der Armen. Da die Krise systemisch ist, nicht individuell verursacht, kann man keine »Rädelsführer« fassen.⁴¹ Die Gewalt ist entgrenzt, überall und ungreifbar zugleich: »Alle gehen gegen alle. Es bleibt kein Haus. Die Kirchen werden sie mit dem Kehrichtbesen zusammenkehren.«⁴² Der Krisensphäre der ziellosen unheiligen Gewalt wird die Sphäre der Ökonomie hinzugefügt. Es fehlt überall an Geld, ergo gibt es kein Vertrauen mehr in die Person des Königs, keine »Ehrfurcht«⁴³ mehr und daher keinen Gehorsam. Man könnte dieses entfesselte Chaos sehr gut mit René Girards Theorie der »mimetischen Gewalt« analytisch beschreiben. Wenn keine Hierarchie oder Autorität mehr glaubwürdig ist, kein »degree«, wie er in Shakespeares »Troilus und Cressida« gefeiert wird, zählt, versinkt die Gesellschaft in blutigem Chaos der Rivalität aller gegen alle.

So wie Shakespeare Geschichte immer wieder im Naturzusammenhang zeigt (Heiner Müller), so erscheint auch hier eine

Finsternis, erleuchtet von brennenden Dörfern [...], der Bauer, der [...] seine Sense umnagelt zur blutigen Pike, die Kometen, die Erde, die sich spaltet,

⁴⁰ Ebd., S. 287.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 259.

⁴³ Ebd., S. 288.

die Haufen herrenloser Hunde, die Raben, kreisend Tag und Nacht überm
blachen Feld[.]⁴⁴

Wie ein Woyzeck redend, stößt in Szene 1 der Rekrut »geheim, ängstlich« hervor: »Ein dreibeiniger Has hat sich sehen lassen, ein hageres Schwein ist dahergekommen, ein glühäugiges Kalb rennt durch die Gassen.«⁴⁵ Die Sonne wird ausgehen am hellichten Tag, es wird die Rebellion mit dem Siegel der zerrissenen Ketten geben, der eigen leibliche Sohn wird den Vater unterwerfen. Einerseits ist die Zeit dieses Aufruhrs gleichbedeutend mit dem Widernatürlichen, andererseits Inbegriff des radikal Neuen.⁴⁶

Abschließend sei noch angedeutet, inwiefern ich eine Modifizierung von Benjamins Verständnis des Werks als ›Trauerspiel‹ in seinem Sinne vorschlage und dazu in der gebotenen knappen Form nur die große Linie der Ausführungen Benjamins zur Theaterform des »Turms« rekapituliere. Ich gehe also nicht auf die zahlreichen Details ein, die hier eigentlich erörtert sein wollen – etwa die diskutabile These von der zentral bedeutsamen und gewandelten Funktion des Traummotivs; die, wie mir scheint, zu einsinnige Lesart Sigismunds als »nicht die blinde Kreatur«, sondern als die »leidende«, die »über ihren Peiniger Gericht«⁴⁷ hält; oder auch die großartig bündige Deutung Julians: »Der Mann, dem nichts als ein winziges Aussetzen des Willens, ein einziger Moment der Hingabe fehlt, um des Höchsten teilhaft zu werden«.⁴⁸ Es geht hier allein um die auf die erste Fassung des »Turms« bezogene These Benjamins, der Text weise in die Zukunft nicht nur des Schreibens für das Theater, sondern ebenso »der neueren Szene«. Der Bezirk dieser Zukunft des Theaters erhält in Benjamins enthusiastischer Anzeige des Stücks von 1925, wenn auch mit Vorsicht, einen Namen: »Das ›Vortragische‹ mag man ihn nennen.« Gemeint ist etwas wie die Wiederkehr des Ritualhaften im Trauerspiel des zeitgenössischen Dichters, worin man Benjamin unstreitig

⁴⁴ Ebd., S. 289.

⁴⁵ Ebd., S. 259.

⁴⁶ In der ersten wie auch in der zweiten Fassung hat der Repräsentant des geistlosen Machthungers und der Gewalt Olivier das erste Wort, er, den man, wie er sagt, nicht »vereidigen« (ebd., S. 260) kann. »Die Zeitläufte sind nicht danach, daß sie eine Person wie mich schurigeln könnten«, weiß er (ebd., S. 258).

⁴⁷ Walter Benjamin, Hugo von Hofmannsthal, »Der Turm«. In: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. III. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972, S. 29–33, hier S. 31.

⁴⁸ Ebd., S. 32.

folgen kann. Im Theater, das Benjamin immer nur als gleichbedeutend mit dem Dramatischen fasst, ist es weder, wie es der »läßliche« (Benjamin) Begriff des Dramatischen will, um eine dialogische Debatte zu tun, noch auch um einen sprachlosen Agon. Vielmehr geht es um das, was Benjamin den »innerlichsten Zirkel des Dramatischen« nennt. Das ist für ihn eben das Ritual mit seiner Spannung zwischen »Wort und Aktion«, zwischen »Tun und Rede«. ⁴⁹ Was Benjamin scharf und genau ins Auge fasst, ist das Nichtdramatische im üblichen Sinn des Wortes am »Turm«. Es fehlt hier gerade am dialogischen Agon, an der dramatischen Intrige, wie sie die dramatische Tragödie der Neuzeit etabliert und wie Hofmannsthal sie in der zweiten Fassung seines Stücks wieder verstärkt hat. Mit dieser Einsicht Benjamins ist ein gangbarer Weg gewiesen, die eigentümliche Form des Stücks zu erfassen. Benjamin projiziert jedoch zugleich seine geschichts- und religionsphilosophisch motivierte Einschränkung des Tragödienbegriffs auf die Antike und sein Verständnis aller neueren Tragödie als Trauerspiel (also als Spiel in christlicher Beleuchtung) in seine Deutung des Stücks. Darum kann er dessen spezifische Verbindung einer neuzeitlichen *Tragödie* mit einem *selbstreflexiven* theatralen Erlösungsbild, wie sie die erste Fassung des Stücks bietet, nicht bei diesem Namen nennen. »Der Turm« steht an der Grenze der dramatischen Tragödie. Er artikuliert eine tragische Erfahrung, deren Artikulation formtheoretisch auf der Schwelle steht, von der Tradition der dramatischen Tragödie zu einer Ästhetik überzugehen, die sich in Benjamins Terminologie aus dem »innersten Zirkel des Dramatischen« speist, die ich aber, den Begriff des Dramatischen anders bestimmend, vorziehe, als postdramatisch organisierte Ästhetik zu denken. Das ist, wie ich hoffe, plausibel gemacht zu haben, die theatertheoretisch ebenso prekäre wie auf lange Sicht produktive Stellung des »Turms«. In der zweiten Fassung ist dieser Schritt aus Besorgnis um die Theaterwirkung zurückgenommen. Die erste Fassung, kaum gespielt, harrt noch immer des Theaters, das ihr gerecht wird.

⁴⁹ Ebd.