

VI. Transpositionen: Der heroische Attentismus in Epochendiagnosen

Wie ausführlich dargelegt wurde, stellt der Erste Weltkrieg als ein totalisierter Krieg mit Blick auf Heldennarrative eine Zäsur in den europäischen Ländern dar. Ein – in der Dramatik durchaus umstrittener – an die neuartige Kriegsrealität angepasster, gendeterter, heroischer Attentismus trat an die Stelle von soldatisch-männlich geprägten, tat- und bewegungsorientierten Heroismen, die nur noch peripher fortbestanden. Fraglos zog der Konflikt auch andere weitreichende Brüche auf geo-, national- und soziopolitischer Ebene nach sich, sodass der Erste Weltkrieg, zumindest was Europa betrifft, zu Recht als Epochenschwelle bezeichnet werden kann.¹ Die kontinentaleuropäischen Empires – die Habsburgermonarchie, das russische Zarenreich, das Osmanische Reich – zerbrachen und neue Staaten wie Jugoslawien, die Tschechoslowakei und Polen entstanden; republikanisch-demokratische Systeme lösten monarchistische Staatsformen ab; die traditionellen Pentarchie-Mächte Frankreich, Großbritannien, Preußen, Österreich und Russland verloren ihre Vormachtstellung zugunsten der Vereinigten Staaten; die wilsonianische Vorstellung nationaler Selbstbestimmung setzte sich in Osteuropa und den Kolonien allmählich durch. Zuletzt schlugen sich ideologische Extreme wie Bolschewismus und Faschismus Bahn. Die von den britischen Historikern Iván T. Berend und Eric Hobsbawm geprägte Formulierung des ›kurzen 20. Jahrhunderts‹ verdichtet den in der Wissenschaft vorherrschenden Eindruck von einer Zeitenwende auf eine eingängige Wendung. In seinem Buch *Age of Extremes* (1994) begreift Hobsbawm den Ausbruch des Kriegs 1914 als ein einschneidendes Ereignis, das der Epoche des ›langen 19. Jahrhunderts‹, das in Hobsbawms Perspektivierung bereits mit der Französischen Revolution beginnt und sich durch den Aufstieg des Bürgertums, Demokratisierungs- und Säkularisierungsprozesse sowie einen optimistischen Fortschrittsglauben auszeichnet, ein Ende setzte und ein ›Zeitalter der

1 So ähnlich im Titel des Sammelbands von Stefan Karner/Gerhard Botz/Helmut Konrad (Hrsg.): *Epochenbrüche im 20. Jahrhundert. Beiträge*. Wien u.a. 2017. Wie der Herausgeber in der Einleitung erläutert, sind historische Umbrüche nicht punktuell zu erfassen, sondern erstrecken sich auf mehrere Jahre (vgl. Stefan Karner: *Epochenbrüche im 20. Jahrhundert* – Einleitung, S. 7–14, hier S. 8f.). Zur Zäsur des Ersten Weltkriegs vgl. außerdem Gunther Mai: *Europa 1918–1939. Mentalitäten, Lebensweisen, Politik zwischen den Weltkriegen*. Stuttgart u.a. 2001, S. 246f.

Extreme« mit zwei großen Kriegen und mehreren totalitären Regimes einleitete. Für Hobsbawm markieren die Jahre 1914–1918 den »breakdown of the (western) civilization of the nineteenth century«.² Auch zeitgenössische Schriftstellerinnen und Schriftsteller reflektierten den Ersten Weltkrieg als Epochenumbruch – man denke an Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924), an Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32), an Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913–1927; bes. *Le temps retrouvé*, 1927) oder an Virginia Woolfs *The Years* (1937). Doch was auf die historische Zäsur folgt, darüber lassen die Romane ihre Leserschaft im Unklaren: *Der Zauberberg* und *Der Mann ohne Eigenschaften* enden mit dem Ausbruch des Kriegs; die zweite Hälfte von *Le temps retrouvé* spielt zwar nach dem Krieg, wird zeitlich gleichwohl nicht genau situiert und sie adressiert kaum mehr gesellschaftliche oder historische Vorgänge, der letzte Band von *A la recherche du temps perdu* stellt vielmehr eine Reflexion auf das Erinnern und das Altern, auf die Funktion von Literatur und das eigene Schreibprojekt dar und ist somit von der erzählten Gegenwart tendenziell abgewandt; *The Years* reicht zwar bis in die 1930er-Jahre hinein, auf die Nachkriegszeit entfällt jedoch nur eines der elf Kapitel.

In der Tat wurde die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg von Intellektuellen und Schriftstellern insbesondere aus kulturkonservativen Kreisen als eine Zeit des Dazwischen erfahren, in der eine alte Welt bereits untergegangen war, ohne dass ein neues Zeitalter begonnen hätte.³ Apokalyptische Untergangsszenarien sowie messianische Denkfiguren, welche Erlösungshoffnungen in die Zukunft projizierten, gewannen in der Folge nicht nur in den am Krieg beteiligten Staaten an Popularität. Oswald Spengler prophezeit in seinem kulturpessimistischen Hauptwerk den *Untergang des Abendlandes* (1918/1922), Evelyn Waugh bescheinigt, an Spenglers Theorie anknüpfend, dem britischen Empire in seiner Satire *Decline and Fall* (1928) dasselbe Schicksal wie dem Römischen Reich, Paul Valéry zeigt sich in seinem zeitdiagnostischen Essay *La crise de l'esprit* (1919) fassungslos über die Verkümmerng humanistischer Werte in ganz Europa,

2 Eric Hobsbawm: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914–1991*. London 1994, S. 6.

3 Allgemein zur Zwischenkriegszeit als Zwischenzeit vgl. in historiographischer Betrachtung das letzte, mit dieser Formulierung überschriebene Kapitel in Mai: *Europa 1918–1939*, S. 245–256 sowie die Einleitung, S. 7–17. Mai interpretiert die Zwischenkriegszeit allerdings vom Fluchtpunkt des Zweiten Weltkriegs her – eine Perspektive, welche die Zeitgenossen freilich noch nicht hatten. Deren Übergangsgefühl speiste sich gerade aus dem Fehlen einer vorherbestimmbaren Zukunft.

José Ortega y Gasset blickt in *España invertebrada* (1921) in eine ungewisse spanische wie europäische Zukunft und sieht der Zersetzung seines Landes entgegen, Rudolf Borchardt antizipiert in *Konservatismus und Monarchismus* (1930) die erhoffte Wiederkehr des Kaiserreichs. Insgesamt war das Narrativ von der Zwischenzeit im deutschsprachigen Raum ungleich verbreiteter als etwa in Großbritannien oder Frankreich. Denn während dort die politische Staatsform erhalten blieb, was den Eindruck von Kontinuität entstehen ließ,⁴ hatten Deutschland und Österreich das Verschwinden des Kaisertums und den Kollaps der gesellschaftlichen Strukturen zu bewältigen und sich in eine neuartige, demokratisch-republikanische Ordnung einzufinden. Die Endzeitstimmung in Spanien, Frankreich oder Großbritannien war weniger gesellschaftspolitischer als geistiger, moralischer oder kultureller Natur und war zuvorderst dem Entsetzen über die Zerstörungswut des vergangenen Kriegs geschuldet.⁵ Altbewährte politische Systeme, gesellschaftliche Konfigurationen, religiöse wie ethische Orientierungen und kulturelle Formationen schienen sich in Europa erschöpft zu haben.

In den im fünften Kapitel untersuchten Heimkehrerdramen ist nichts von der akuten Untergangs- oder der prospektiven Aufbruchsstimmung zu spüren. Der Erste Weltkrieg als Zäsur macht sich dort lediglich in den zerbrochenen Biographien der Protagonisten bemerkbar, wohingegen die porträtierte Gesellschaft nahezu unverändert fortbesteht. Ausschließlich die Texte, in denen die Gesellschaft als eine degenerierte gezeichnet ist, wie Tollers *Hinkemann* oder O'Caseys *Silver Tassie*, diagnostizieren einen Sittenverfall und verweisen zugleich auf die Vergeblichkeit aller Erlösungshoffnungen. Nur ein einziges Heimkehrerstück des Korpus, *The Unknown Warrior* von May Creagh-Henry und Dorothy Marten

4 So stellte sich in Frankreich bereits 1871, also mit dem endgültigen Untergang der Monarchie, ein Umbruchsgefühl ein; vgl. dazu Stephan Leopold/Dietrich Scholler (Hrsg.): Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy. München 2010; Lars Schneider/Xuan Jing (Hrsg.): Anfänge vom Ende. Schreibweisen des Naturalismus in der Romania. Paderborn 2014.

5 Inwieweit eben Länder wie Großbritannien, Frankreich, Portugal und Spanien von der Atmosphäre des Niedergangs und der Unsicherheit erfasst wurden, führt Pascal Dethurens: *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit* (1918–1939). Genf 2002, S. 9–44, aus. Schon die Übertragung von Spenglers *Untergang des Abendlandes* in viele europäische Sprachen zeigt das Interesse an Endzeitszenarien über Deutschland hinaus an (vgl. ebd., S. 14).

(1923),⁶ reflektiert die aus der Sicht der Autorinnen bedenklichen Zustände in der Gesellschaft im Hinblick auf ihre Überwindung. Im ersten Teil des als ›Mystical Play‹ untertitelten Dramas wird eine von Egoismus, Habgier und Brutalität dominierte Nachkriegsgesellschaft porträtiert, die den ehemaligen Kombattanten keinerlei Achtung entgegenbringt und sie an ihre Ränder drängt, weil sie in ihrer Sichtweise keine sozial relevante Funktion mehr erfüllen. Die beiden Kriegsheimkehrer, der einfache Soldat Harry Smith sowie der Hauptmann Manning, haben mit Kriegsende ihre militärische Stellung verloren und gehen inzwischen weiblich konnotierten Berufen nach: Harry, der infolge einer Kriegsverletzung hinkt, arbeitet in einer Spielzeugfabrik, Manning, den seine Frau für einen anderen Mann verlassen hat, vertreibt selbst hergestelltes Seidengewebe. Ähnlich wie in O'Caseys *The Silver Tassie* werden sie den geschlechtsspezifischen Anforderungen an Männlichkeit nicht mehr gerecht: »It's not a work for a man – but we're not men now, with half our insides and half our limbs gone; [...] it's hard for us young chaps to be broken and useless, with no hope left in life.«⁷ Erwartet hatten die ehemaligen Kombattanten »[a] country for heroes [...] – to build a new world«,⁸ doch der erhoffte Umbruch bleibt aus. Betrachtet man nur diesen ersten Teil, dann ließe sich *The Unknown Warrior* ohne Weiteres neben Texte wie *The Silver Tassie* oder *The Conquering Hero* stellen. Im zweiten Teil jedoch, der am *Armistice Day* spielt, also am Gedenktag des 11. November, leitet die Erinnerung an die Gefallenen des Kriegs die (Re-)Heroisierung auch der Kriegsheimkehrer ein. Durch die arglosen Worte des achtjährigen Jimmy wird sie manifest und für Harry wie Manning greifbar:

Daddy was a hero. I'm going to be a hero, too. You needn't be a soldier necessarily – I want to be a motor-driver. Mother says it doesn't matter. People are sometimes heroes, and no one knows they are, 'cos some have to die when they want to live, but others have to live when they want to die, and she says that's a harder thing.⁹

6 May Creagh-Henry/Dorothy Marten: *The Unknown Warrior. A Mystical Play*. London 1923. *The Unknown Warrior* wird selbst in der Forschung zur Heimkehrerdramatik nur am Rande beachtet.

7 Ebd., S. 5.

8 Ebd., S. 9. Die Formulierung »a country for heroes« spielt möglicherweise an auf das Versprechen britischer Politiker im Jahre 1918, ein ›Land für Helden‹, »a land fit for heroes«, zu schaffen.

9 Ebd., S. 29.

Jimmy entgrenzt das Heroische auf die zivile Sphäre und heroisiert das Erdulden einer grausamen und hoffnungslos scheinenden Gegenwart. Manning wiederum reichert diese an Nietzsche und Schopenhauer gemahnen- de Heroik des Aushaltens und Ertragens mit militärischen Attributen an:

JIMMY (to Harry): You're a hero, you know, 'cos you're so badly hurt. We must pretend you're the battalion home from the front.

MANNING: No, Jimmy – let's pretend we're marching into battle with the enemy in sight.

[...]

JIMMY (to Harry): Then you must forget you're lame, and pretend you're an A1 man.¹⁰

Die Konfrontation mit der unzureichenden Gegenwart, der aussichtslose Kampf um Anerkennung, schließlich die Akzeptanz der sozialen Marginalisierung und die Erwartung einer besseren Zeit werden in dem Gespräch zwischen Jimmy, Harry und Manning einem soldatisch-heroischen Ideal angenähert, das im furchtlosen, entschlossenen Marsch in die womöglich tödliche Schlacht versinnbildlicht ist. Die für den Ersten Weltkrieg typische Warterfahrung wird mit keinem Wort erwähnt, stattdessen wird der Kriegseinsatz in der Figurenrede als Kampf Mann gegen Mann idealisiert und das in der Weltkriegspropaganda geforderte Aus- und Durchhalten hält als heroischer Habitus Einzug in die Zeit danach. Mithilfe zweier mystischer Szenen am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Teils von *The Unknown Warrior* wird die Nachkriegserfahrung zudem in ein christliches Auferstehungsnarrativ eingebettet und somit wird eine segensreiche Zukunft vorausgesagt. Der Text zeigt zunächst die über die desolaten Zustände der Gesellschaft verzweifelte Protagonistin Mrs. Thompson, bezeichnenderweise an Ostern, beim Lesen der Bibelstelle über die Passion Christi, während derer sie *qua* Wortwahl die Soldaten Jesus Christus annähert. Anschließend erscheint ihr der *Unknown Warrior*, d.i. der Geist der gefallenen und verschollenen Soldaten, zu deren Ehren am 11. November 1920 ein Grabmal in Westminster Abbey eingerichtet wurde.¹¹ Er fordert seine Zuhörerin unter Verweis auf den Leidensweg Christi auf, nicht die Hoffnung zu verlieren und fest an die Wiederkunft eines besse-

10 Ebd., S. 30.

11 Vgl. dazu die Ausführungen zum *Soldat inconnu* in Kap. V.2.2 sowie Oberle/Schubert: Unbekannter Soldat.

ren Zeitalters zu glauben.¹² Diese beiden Szenen stilisieren die Leidenserfahrung der Ex-Kombattanten in der Christus-Nachfolge und reichern die Heroisierung der Heimkehrer mit märtyrerhaften Elementen an. Das Aushalten dieser ›Zwischenzeit‹ nach Kriegsende in *The Unknown Warrior* wird so schließlich legitimiert durch die Aussicht auf die Wiederauferstehung der Nation und die Rettung der Gesellschaft. Was die Autorinnen Creagh-Henry und Marten letztlich von den meisten anderen Verfassern der untersuchten Heimkehrerstücke unterscheidet, ist ihr Konservatismus, der seinen Ausdruck zuallererst in dem Vertrauen auf eine christliche Erlösung findet, nach der eine neue Welt entstehen wird, die alte Werte etwa mit Bezug auf Krieg, Religion und Heldentum retabliert.¹³

Die Denkfigur der »heroische[n] Zeitüberbrückung«¹⁴ ist zwar kein wesentlicher Bestandteil der Heimkehrerdramatik, findet aber Eingang in Theatertexte von anderen konservativen Autoren, die das Weltkriegsgeschehen sowie damit verbunden die Zeit-, genauer Warteerfahrung des Nachkriegs entkonkretisieren, in eine mythische oder historische Vergangenheit transponieren¹⁵ und auf diese Weise den Attentismus – das Aushalten und Erwarten – als adäquate Form der Gegenwartsbewältigung installieren. Im Folgenden sollen zwei Beispiele solcher ›Transpositions-dramen‹ zur Illustration herangezogen werden: zum einen Hugo von Hofmannsthal's *Der Turm* als Beispiel eines Geschichtsdramas, das sich vor dem Hintergrund eines (gegenwärtigen) Machtvakuumms mit Fragen der (zukünftigen) Herrschaft auseinandersetzt (Kap. VI.1), zum anderen Paul Claudel's *Le soulier de satin* als Beispiel eines mythischen Dramas, welches das Warten und Ausharren als heilsgeschichtliches Versprechen behandelt (Kap. VI.2). Beide Autoren wählen die Epoche des Barock als zeitgeschichtlichen Hintergrund, wobei Hofmannsthal stärker auf den Dreißigjährigen Krieg abzielt und Claudel das Eroberungs- und Missionie-

12 Vgl. Creagh-Henry/Marten: *The Unknown Warrior*, S. 26f.

13 Zum Verhältnis von *passion play* und Konservatismus bei Creagh-Henry vgl. auch die knappen Hinweise bei Katherine Brown Downey: *Perverse Midrash*. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama. New York/London 2004, S. 146, sowie John R. Elliott: *Playing God: Medieval Mysteries on the Modern Stage*. Toronto u.a. 1989, S. 54.

14 Detering: *Heroischer Fatalismus*, S. 330.

15 Den Weltkrieg in ein mythisches Gewand zu kleiden, war durchaus nicht unüblich. Prominentester Vertreter dieser Tendenz ist wohl Jean Giraudoux, der den Krieg in die antiken und biblischen Mythen um den Trojanischen Krieg (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) und die Belagerung Betulias (*Judith*, 1931) transponierte.

rungsprojekt Spaniens im *Siglo de Oro* adressiert.¹⁶ Im Anschluss wird der heroische Attentismus als Strategie der Gegenwartsbewältigung in den zeithistorischen Kontext eingebettet und die beiden Werke von Hofmannsthal und Claudel werden mit weiteren Dramen, die alternative Programme aufzeigen, abgeglichen (Kap. VI.3).

VI.1. Ethischer Attentismus: Hugo von Hofmannsthals *Turm*-Projekt (1925/27)*

VI.1.1. *Der Turm* als politisches Drama

Befasst man sich mit Hugo von Hofmannsthals *Der Turm*, stellt sich zuallererst die Frage, welche Version der Analyse zugrunde zu legen ist. Nahezu drei Jahrzehnte arbeitete Hofmannsthal an seinem *Turm*-Projekt und hinterließ mehrere publizierte Fassungen, dazu zahllose Varianten.¹⁷ Selbst wenn man seine von 1901 bis 1910 dauernde Auseinandersetzung mit dem Prätext, dem spanischen Barockdrama *La vida es sueño* von Pedro Calderón de la Barca (1635),¹⁸ außer Acht lässt und nur die Versionen berücksichtigt, die nach langjähriger Unterbrechung im Zuge des Ersten Weltkriegs entstanden, so sind immer noch zwei konzeptuell durchaus unterschiedliche Fassungen einzubeziehen: zum einen die Buchausgabe

16 Mit der Verortung des Geschehens im 17. Jahrhundert treffen die Autoren den Zeitgeist, standen literarische Auseinandersetzungen mit dieser historischen Epoche seit 1918 hoch im Kurs (vgl. dazu den Sammelband von Fabian Lampart/Dieter Martin/Christoph Schmitt-Maaß [Hrsg.]: *Der Zweite Dreißigjährige Krieg*. Baden-Baden 2019).

* Das Kapitel erscheint in einer veränderten Fassung als Aufsatz unter demselben Titel in: Stefan Neuhaus/Nicole Mattern (Hrsg.): *Warten. Konstruktionen von langer und kurzer Dauer in der Literatur*. Würzburg 2022, S. 107–123.

17 Die Textgenese ist durch die jeweiligen Herausgeber sorgfältig dokumentiert im Kommentar der Kritischen Ausgaben (Sämtliche Werke XV: Dramen 13. Hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller. Frankfurt a.M. 1989, S. 157–168; XVI.1: Dramen 14.1. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 1990, S. 231–258; XVI.2: Dramen 14.2. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 2000, S. 143–177).

18 Hofmannsthal arbeitete mit dem spanischen Original sowie mit der Übertragung von Johann Diederich Gries (1815), die in Akteinteilung, Versmaß (vierfüßig gereimte Trochäen) und Gehalt weitestgehend der spanischen Vorlage entspricht. Nachdem Hofmannsthal seine Umgestaltung von *La vida es sueño* bis 1910 nicht zu einem Abschluss bringen konnte, ließ er die Arbeit vorerst ruhen. Seine Bearbeitung wurde nur fragmentarisch veröffentlicht: ab 1907 auszugsweise unter dem Titel *Der Gefangene / Fragment* in der Berliner Zeitung *Der Tag*, im Frühjahr 1910 anlässlich der Wiederaufnahme der calderónschen Tragödie am Burgtheater unter dem Titel *Das Leben ein Traum / Fragmente einer freien Bearbeitung* in der Pfingstbeilage des Wiener Blatts *Die Zeit*.

von 1925, die von der Forschung üblicherweise als ›Kinderkönigfassung‹ bezeichnet wird und die eine Straffung zweier 1923 und 1925 erschie-
nener Teildrucke darstellt;¹⁹ zum anderen die 1927 veröffentlichte und
ein Jahr später in München, Würzburg und Hamburg uraufgeführte ›Büh-
nenfassung‹.²⁰ Dabei darf die Bühnenfassung nicht als Verbesserung der
Kinderkönigfassung missverstanden werden. Vielmehr müssen beide Fas-
sungen als gleichberechtigte Alternativen anerkannt und differenziert ana-
lysiert werden, wie der Dichter in einem Brief an Max Rychner im März
1927 erklärt: »Die neue für die Bühne bestimmte Fassung des ›Turms‹
ist nun abgeschlossen – ohne dass ich die frühere darum verwerfe.«²¹
Zugleich konzidiert Hofmannsthal an anderer Stelle: »In der zweiten tritt
vielleicht der aktuell politische Gehalt stärker hervor.«²²

Während sich die frühe Bearbeitung in Trochäen formal und inhaltlich
noch stark am spanischen Original orientiert und das barocke Motiv vom
Leben als Traum, von der Scheinhaftigkeit alles irdischen Seins unter
Zuhilfenahme von Josef Breuers und Sigmund Freuds *Hysterie-Studien*
(1895) sowie Théodule Ribots *Les maladies de la personnalité* (1885) mit
einer psychologischen Lesart verbindet, emanzipieren sich die beiden

-
- 19 Hugo von Hofmannsthal: Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. *Zweite Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.2: Dramen 14.2. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 2000, S. 7–123. Im Folgenden als Turm I zitiert. 1923 publizierte Hofmannsthal die ersten beiden Aufzüge in den *Neuen Deutschen Beiträgen*, 1925 folgten an gleicher Stelle die letzten drei. In der kritischen Ausgabe werden die Teildrucke als erste Fassung geführt: ders.: Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. *Erste Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.1: Dramen 14.1. Hrsg. von Werner Bellmann. Frankfurt a.M. 1990, S. 5–139. Da die Änderungen nur dramaturgischer Art sind und den konzeptuellen Kern nicht berühren (vgl. Klaus von Schilling: Abschied vom Trauerspiel. Kunsttheoretische Überlegungen zu Hofmannsthal. Würzburg 2018, S. 235), werden hier beide Versionen als zwei Varianten derselben Fassung betrachtet; zugrunde gelegt wird der Buchdruck, da er von Hofmannsthal als Verbesserung gegenüber den Teildrucken gewertet wurde (vgl. Katharina Meiser: Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014, S. 325).
 - 20 Hugo von Hofmannsthal: Der Turm. Ein Trauerspiel. *Dritte Fassung*. In: Sämtliche Werke XVI.2, S. 125–220. Im Folgenden als Turm II zitiert. Nach der Publikation arbeitete Hofmannsthal abermals Änderungen in sein Drama ein. Da auch diese Ergänzungen dramaturgischer Art sind (vgl. Schilling: Abschied vom Trauerspiel, S. 235), werden sie ebenfalls nicht als eigenständige Fassung behandelt.
 - 21 Brief von Hugo von Hofmannsthal an Max Rychner vom 22. März 1927. In: Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Max Rychner, mit Samuel und Hedwig Fischer, Oscar Bie und Moritz Heimann. Frankfurt a.M. 1973, S. 23.
 - 22 Brief von Hugo von Hofmannsthal an Josef Redlich vom 8. November 1926. In: Hugo von Hofmannsthal/Josef Redlich: Briefwechsel. Hrsg. von Helga Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971, S. 76f., hier S. 76.

Nachkriegsfassungen zunehmend vom Prätext. Die trochäischen Verse überführt Hofmannsthal in Prosa, den Stoff verengt er und reichert ihn mit zeitgeschichtlichen Bezügen auf die Niederlage im Weltkrieg, den Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie und die politischen und sozialen Umwälzungen an. *Das Leben ein Traum* war unter dem Titel *Der Turm* letzten Endes ein Drama über politische Legitimität geworden. So verwundert es nicht, dass die Frage nach der Legitimation von Macht und Herrschaft im Mittelpunkt der jüngeren *Turm*-Forschung steht.²³ Insbesondere die intertextuellen Bezugnahmen auf Max Webers Herrschaftssoziologie und Carl Schmitts Souveränitäts- und Rechtsphilosophie wurden akribisch aufgearbeitet.²⁴ Unzureichend gewürdigt wurde, dass *Der Turm* nicht nur verschiedene Formen der Herrschaft dekliniert, sondern auch ein ganz spezifisches Zeitgefühl artikuliert. Im Folgenden wird dieses Zeitgefühl, das in beiden Fassungen von 1925 und 1927 identisch ist, umrissen (VI.1.2) und die Haltung der Figuren wird mit Blick auf den Attentismus konturiert (VI.1.3). Anschließend wird Sigismunds Rolle im dargestellten historischen Geschehen, das sich in beiden Fassungen unterscheidet, beleuchtet (VI.1.4), um so Rückschlüsse auf die Bewertung des Attentismus zu ziehen (VI.1.5). Abschließend wird der *Turm* in die zeit-

-
- 23 Susanne Götz: Bettler des Wortes. Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth. Frankfurt a.M. u.a. 1998; Uwe Hebekus: Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne. München 2009; Roland Innerhofer: »Der Turm« im Kontext der zeitgenössischen österreichischen Dramatik. In: Hofmannsthal 24 (2016), S. 269–288; Meiser: Fliehendes Begreifen; Ute Nicolaus: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg 2004.
- 24 Zu Max Weber: Stefan Breuer: Peripetien der Herrschaft. Hugo von Hofmannsthals »Der Turm« und Max Weber. In: Hofmannsthal 24 (2016), S. 289–307; Alexander Mionskowski: Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel *Der Turm* (1924/25/26). Wien u.a. 2015. – Zu Carl Schmitt: Mionskowski: Souveränität als Mythos; Marcus Twellmann: Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004. – Die Hofmannsthal-Forschung sieht ihre Aufgabe insbesondere darin, das nahezu undurchdringliche Netz an intertextuellen Bezügen im *Turm* zu entschlüsseln, u.a. zu literarischen Quellen wie Friedrich Hölderlins *Empedokles* (Schilling: Abschied vom Trauerspiel, S. 389–415) oder Dramen Paul Claudels gerade im Hinblick auf Fragen des Zusammenbruchs einer alten und der Begründung einer neuen Ordnung (Marie Wokalek: Hofmannsthals *Turm* und Paul Claudel. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92 [2018] 1, S. 63–87), zu kunsttheoretischen Arbeiten, allen voran Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Mionskowski: Souveränität als Mythos; Yoriko Sakurai: Mythos und Gewalt. Über Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm«. Frankfurt a.M. u.a. 1988), oder zur Psychoanalyse (Bergengruen: Mystik der Nerven).

geschichtlichen Bezüge des Ersten Weltkriegs sowie der Ersten Republik Österreich eingebettet (VI.1.6).

VI.1.2. Zeit des Dazwischen

Ausgangspunkt und Handlungsmotor beider *Turm*-Fassungen, die Hofmannsthal von Calderóns *La vida es sueño* übernahm, ist eine Prophezeiung, der zufolge der Königssohn Sigismund seinen Vater Basilius vom Thron stürzen werde. Aus Angst vor dem Machtverlust hatte der König seinen Sohn nach dessen Geburt zunächst in die Obhut von Pflegeeltern gegeben und später, mit vierzehn Jahren, unter der Aufsicht des Kerkermeisters Julian in einen entlegenen Turm gesperrt, die vergangenen vier Jahre unter verschärften Bedingungen. Bei Beginn der Dramenhandlung ist Sigismund etwa zwanzig Jahre alt und lebt zeit seines Lebens in Gefangenschaft.²⁵ Da sich das zunehmend verelendete Königreich in offenem Aufruhr befindet und revoltierende Massen die Monarchie bedrohen, die dynastische Nachfolge zudem nicht gesichert ist, lässt sich Basilius von Julian zu einer Probe überreden: Man solle Sigismund in den Palast überführen und ihm seine wahre Herkunft enthüllen, um den Wahrheitsgehalt der Prophezeiung zu prüfen. Basilius hofft, Sigismund möge sich seiner königlichen wie väterlichen Gewalt unterwerfen und sich mit ihm versöhnen, sodass sie beide gemeinsam das Herrscherhaus bewahren könnten. Die Probe im dritten Akt scheitert, weil Sigismund mit dem zudringlichen Vater nicht umzugehen weiß und gewalttätig gegen ihn wird. Dieser hatte von ihm gefordert, Julian, den er für den Verantwortlichen des Aufruhrs hält, als Verräter zu bestrafen.

Insgesamt zeichnen die ersten drei der fünf Aufzüge, die – von einigen wenigen Änderungen dramaturgischer Art abgesehen – in beiden *Turm*-Fassungen gleich verlaufen, das Bild eines aus den Fugen geratenen Königreichs, in welchem verschiedene Parteien um die Herrschaft ringen: König Basilius auf der einen Seite, der seine Macht um jeden Preis zurückzuerlangen versucht, der Kerkermeister Julian wie auch der Gefreite und Rebell Olivier auf der anderen, die den königlichen Ansehensverlust für sich nutzen und selbst die Herrschaft übernehmen wollen. Der König

25 Der Text widerspricht sich mit Bezug auf Sigismunds Alter und schwankt zwischen neunzehn und 22 Jahren (vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 17, 34, 48, 50 und 61 bzw. ders.: *Turm* II, S. 134, 148, 159 und 168).

scheint seinen Anspruch auf Herrschaft verspielt und seine Souveränität verloren zu haben, weil er das Land durch einen ›aus Eitelkeit geführten Krieg‹²⁶ ins Elend gestürzt hat. Armut, Hunger, Seuchen und Inflation, aber auch Kriminalität, Fahnenflucht innerhalb des königlichen Heeres und Aufstände zeigen den Verfall des zerrütteten Reichs wie auch den Vertrauensverlust in die Monarchie an. Aus dem Bankrott der alten, monarchischen Ordnung erwächst im *Turm* jedoch nicht umstandslos ein neues Herrschaftssystem. Vielmehr markiert die Auflösung der Dynastie eine Phase des Übergangs, eine Zeit des Dazwischen, wie auch die Handlungszeit andeutet. So spielen Dramenanfang und Dramenende in der Abenddämmerung bzw. bei Morgengrauen, also an der Schwelle zwischen Tag und Nacht.²⁷ Der hobbesche Ausspruch »bellum omnium contra omnes«, im Text umformuliert zu »Alle gehen gegen alle«,²⁸ bekundet das Fehlen jeglicher rechtlicher, politischer oder sozialer Ordnung. In diesem Sinne beschwören die ersten beiden Aufzüge eine erwartungsvolle, prophetische Stimmung. Unheilschwangere Zeichen aus dem Volksglauben wie ein »dreibeiniger Has«, ein »hageres Schwein« oder ein »glühäugiges Kalb«,²⁹ alt- wie neutestamentarische Endzeitszenarien wie der Mythos von der Vernichtung Babylons³⁰ und Oliviers Anspielungen auf eine bevorstehende Revolte in I,1 schaffen eine bedrohliche Atmosphäre und kündigen den Umsturz aller Verhältnisse an. Zugleich antizipiert der Text die Ankunft eines Erlösers, der vom Volk der ›Armeleut-König‹ genannt wird. Schon in der ersten Szene des ersten Akts spricht ein Stelzbeiniger folgende Worte, die der Offenbarung des Johannes (Joh 19,11–16) entlehnt sind: »Sie werden ihn hervorziehen, und das Unterste wird zuoberst kommen, und dieser wird der Armeleut-König sein und auf einem weissen Pferd reiten und vor ihm wird Schwert und Wage getragen werden.«³¹

26 Vgl. ders.: *Turm* I, S. 43 bzw. ders.: *Turm* II, S. 155.

27 Vgl. dazu auch Götz: *Bettler des Wortes*, S. 97.

28 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 11, ähnlich S. 90 (›Es geht jeder gegen jeden‹) bzw. ders.: *Turm* II, S. 130.

29 Ders.: *Turm* I, S. 11 bzw. ders.: *Turm* II, S. 130.

30 Vgl. die lateinischen Bibelstellen aus dem Buch Jeremia im Gesang der Mönche (ders.: *Turm* I, S. 39f. und 47 bzw. ders.: *Turm* II, S. 153 und 158); außerdem die Anzeichen einer bevorstehenden Apokalypse in Basilius' Paraphrase der Prophezeiung, die auf Matth. 24,6ff. und Luk. 21,10ff. alludiert (vgl. ders.: *Turm* I, S. 38f. bzw. ders.: *Turm* II, S. 152); vgl. dazu auch den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 502f.).

31 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 12; leicht variiert in der späteren Fassung: »Sie werden ihn hervorziehen, und das Unterste wird zu oberst kommen, und dieser wird der Armeleut-König sein und auf einem weissen Pferde reiten. [...] In den feuchten Bergen wird von

Das Volk im *Turm* ist von messianischer Hoffnung beseelt und harrt in prophetischer Erwartung auf seinen Retter, dem es obliegt, ein neues Zeitalter zu begründen.³²

VI.1.3. Attentistische Konfigurationen

Ganz augenscheinlich drückt sich in dem auf Erfüllung harrenden Volk eine spezifische Variante des Wartens aus. Doch auch darüber hinaus werden im *Turm* verschiedene Spielarten des Wartens durchdekliniert und auf einzelne Figuren projiziert. König Basilius erwartet angstvoll die Erfüllung der Prophezeiung, auch wenn er sich ihr durch die Inhaftierung seines Sohns zu entziehen sucht. In seinem unbeirrten Glaube an die Weissagung erklärt er alle Geschehnisse im Reich als schicksalhaft, ohne die Schuld am Verfall der Dynastie bei sich zu suchen. Er versteht sich als unschuldiges Werkzeug des Schicksals,³³ was ihm jede Entschluss- und Handlungsfähigkeit raubt.³⁴ So macht er sich abhängig von seinen Ratge-

ihm ein Reich gegründet werden« (ders.: *Turm* II, S. 131); vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 497). Eine vergleichbare Stelle, die Hofmannsthal als Vorlage gedient haben könnte, findet sich in Franz Grillparzers Tragödie *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1848/1872), welche Hofmannsthal als die »bedeutendste historisch-politische Tragödie der Deutschen« einstufte (Hugo von Hofmannsthal: *Zur Krisis des Burgtheaters*. In: *Sämtliche Werke XXXIV: Reden und Aufsätze 3: 1910–1919*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a.M. 2011, S. 214–221, hier S. 217). Am Ende des letzten Akts tauschen Ferdinand und Wallenstein folgende Worte im Hinblick auf den Aufstand der böhmischen Stände aus: »WALLENSTEIN. [...] Allein im Land bedarf es unsre Sorge, / Da is das Unterste zuoberst, Herr. FERDINAND. Vielleicht das Oberste zuunterst bald.« (Franz Grillparzer: *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte II: Dramen 2 – Jugenddramen – Dramatische Fragmente und Pläne*. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1961, S. 345–448, hier S. 441)

32 Vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 82f.: »Sie liegen zu Tausenden vor den Kirchen und beten für einen Bettlerkönig, einen namenlosen Knaben, der ihr Führer sein und in Ketten ein neues Reich heranbringen soll.« bzw. ders.: *Turm* II, S. 182: »Sie liegen, höre ich, in den Kirchen und beten um einen neuen König, einen unschuldigen Knaben, der in Ketten ein neues Reich heranbringen wird.«

33 Vgl. ders.: *Turm* I, S. 71 bzw. ders.: *Turm* II, S. 176. Ausführlicher Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 330–334.

34 Das unterstreicht etwa die Parallele zu Rudolf II. – Basilius nennt Kaiser Karl V. seinen Großonkel (vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 67 bzw. ders.: *Turm* II, S. 173); vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 510f.) –, der zu entschiedenem Handeln unfähig war, die Krise des Reichs nicht abwenden konnte und sich der Astrologie ergab. Auch hier könnte von einem Einfluss Grillparzers ausgegangen werden, der Rudolf II. in *Ein Bruderzwist in Habsburg* als willensschwachen, passiven Herrscher zeich-

bern, denen er die Entscheidungen und damit die Verantwortung überträgt. Der Großalmosenier wiederum, Bruder Ignatius, hat sich ins Kloster geflüchtet, noch bevor die Dynastie untergeht und er seinen Einfluss als säkularer Berater einbüßt. Er übt sich dort in weltabgewandter Askese und erachtet das Diesseits wegen der seiner Ansicht nach »gottlosen« Orientierung der Menschen an materiellen Gütern für nichtig und scheinhaft. Sein angeblicher Weltekel erweist sich jedoch als Herrschaftsstrategie vor dem Hintergrund des drohenden Machtverlusts.³⁵ Während Basilius in Angst vor der Weissagung lebt und der Großalmosenier sich aus dem weltlichen Geschäft zurückzieht, lauert Julian auf den richtigen Moment zur Ausführung seines Plans. Er will aus seinem Zögling Sigismund eine neue Führerpersönlichkeit schaffen – er imaginiert sich gar als »zweite[n] Schöpfergott«³⁶ –, die den von ihm angezettelten Aufruhr beruhigen soll, um sich so das Vertrauen des Volks zu erobern und eine neue Ordnung zu begründen. Heimlich konspiriert er im Hintergrund, bis er im ersten Akt vom Tod des königlichen Neffen erfährt, seine Chance wittert und die Probe vorschlägt. Im Gegensatz zu dem regierungsunfähigen Basilius wird Julian von Beginn an als ein Mann der Tat charakterisiert, wie etwa in seiner Aussage »[d]urch Taten ist die Welt bedingt« oder in der *figura etymologica* »Taten tun« anklingt.³⁷ Sein Warten ist nicht wie bei Basilius die Folge von Entschlusslosigkeit, sondern das Ergebnis vorausschauender

net. Seine Handlungsunfähigkeit ist dort jedoch auf seine »Einsicht in die moralische Fragwürdigkeit politischer Aktivität« zurückzuführen (Helmut Bachmeier: Grillparzer, Franz – Ein Bruderzwist im Hause Habsburg. In: Munzinger Online/Kindlers Literatur Lexikon in 18 Bänden. 3., völlig neu bearb. Aufl., 2009, http://www.munzinger.de/ezproxy-unifr-1.redi-bw.de/document/22000252400_120).

35 Vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 338–340. Wie sie herausstellt, gibt ihm seine »Selbstinszenierung als Untergangsprophet und Almosenverteiler, dem die Mönchsbrüder ergeben sind, [...] eine letzte Möglichkeit, die Welt noch zu beherrschen.« (Ebd., S. 340)

36 Ebd., S. 351. Das geht aus folgenden Textstellen hervor: »Ich habe durchgegriffen bis ans Ende, die Erde selber habe ich wachgekitzelt und was in ihr wohnt, was aus ihr geboren ist, den Bauer, den Kloß aus Erde, den fürchterlich starken – ich habe ihm Atem eingeblasen« (Hofmannsthal: *Turm* I, S. 85) bzw. »Ich habe durchgegriffen bis ans Ende, die Erde selber habe ich wachgekitzelt und was in ihr wohnt, dem Bauer, dem Kloß aus Erde, dem fürchterlich starken – ich habe ihm Atem eingeblasen« (ders.: *Turm* II, S. 202). Die beiden Belege verweisen auf 1 Mose 2,7: »Und Gott der HERR machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele«; vgl. den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 514).

37 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 57 und 87 bzw. ders.: *Turm* II, S. 165 und 202; vgl. dazu ausführlicher Götz: *Bettler des Wortes*, S. 113f.

Planung. Im Dramenverlauf geben beide Figuren ihre Wartehaltung indes auf und nehmen ihr Schicksal selbst in die Hand – Julian, indem er Sigismund als möglichen Herrscher ins Spiel bringt, Basilius, indem er die Versöhnung mit seinem Sohn sucht. Beide Vorhaben enden allerdings fatal: In der Kinderkönigfassung fällt Basilius im Bürgerkrieg, in der Bühnenfassung wird er von den Schergen Oliviers gemordet; Julian wird in beiden Fassungen im Chaos des Aufruhrs von den Rebellen, die inzwischen Olivier gehorchen, getötet.

Während Basilius und Julian versuchen, die Herrschaftsgeschichte zu ihren Gunsten zu beeinflussen, und sich – wie Alexander Honold treffend formuliert – die »Kräfte sozialen Aufruhrs bündeln«, sich ein Gewitter zusammenbraut, »verharrt Sigismund«, der im Zentrum beider Herrschaftsambitionen steht wie auch das Objekt der messianischen Erwartung des Volks ist, noch »in Stillstand«, »[w]ie das Auge eines Wirbelsturms«.³⁸ Eingesperrt im Turm fristet er ein tatenloses Leben und ist von allen weltlich-politischen Angelegenheiten des Königreichs getrennt.³⁹ Selbst in der Konfrontation mit seinen drei Gegenspielern Basilius, Julian und Olivier verschließt sich Sigismund hartnäckig ihren Plänen, widersteht ihren Verlockungen zu Macht und Tat und verweigert sich. Im zweiten Akt will er den Schlaftrunk von Julian nicht annehmen, weil er fürchtet, es sei Gift, im dritten Akt will er sich von der Wortgewalt seines Vaters nicht zur Rache an Julian verführen lassen und nach der Probe will er sich weder von Julian noch von Olivier als Führerfigur instrumentalisieren lassen. Während sich Sigismund bis zur Probe nur verzweifelt wehren kann – bei Basilius kann er seiner Verweigerung nur mit physischer Gewalt Ausdruck verschaffen – und nicht erfolgreich ist – den Schlaftrunk trinkt er nach Julians Drohungen doch –, gewinnt er nach der Probe an Souveränität wie auch an Willens- und Durchsetzungsstärke. Trotzig erklärt er gegenüber Julian: »Ich verstehe was du willst, aber ich will nicht«, in der Kinderkönigfassung noch ergänzt durch: »Ich stehe fest und du bringst mich nicht von der Stelle. Ich habe mit deinen Anstalten nichts zu schaf-

38 Alexander Honold: »Der Turm« und der Krieg. In: Hofmannsthal 24 (2016), S. 229–251, hier S. 246. Die Idee zur Wirbelsturm-Metapher gibt der Arzt, der Sigismunds Zukunft vorausahnt: »An der Stelle, wo dieses Leben aus den Wurzeln gerissen wird, entsteht ein Wirbel, der uns alle mit sich reißt.« (Hofmannsthal: Turm I, S. 22 bzw. ders.: Turm II, S. 138)

39 Wegen seiner Abgeschlossenheit von der Welt wird Sigismunds Dasein in der Forschung gelegentlich als »Präexistenz« gedeutet (vgl. z.B. Meiser: Fliehendes Begreifen, S. 355f.; Nicolaus: Souverän und Märtyrer, S. 171–175).

fen«;⁴⁰ zu Olivier sagt er: »Du hast mich nicht. Denn ich bin für mich.«⁴¹ Sigismunds Entwicklung von dem unsicheren, scheuen Gefangenen hin zu einem autarken Individuum lässt sich erklären durch die gescheiterte Probe, die in ihm eine Distanz geschaffen hat zur äußeren Welt und ihn auf seine Innerlichkeit als die wahre Wirklichkeit zurückwirft. Sigismund scheint nun gefestigt und gefeit gegen die Bedrohungen des Außen. Weder Julian noch Olivier reichen an ihn heran und müssen vor seiner Standhaftigkeit kapitulieren.⁴² Ihre Versuche, eine neue Herrschaft zu etablieren, scheitern daran, dass sich Sigismund als der Auserwählte dem politischen Geschäft wiederholt entzieht und stattdessen selbstbestimmt auf seine Stunde wartet, die er in seiner Aussage »Wenn ich aber sagen werde: ich will! dann sollst du sehen, wie herrlich ich aus diesem Turm hinausgehe«⁴³ vorwegnimmt.

VI.1.4. Sigismund, Agens der Geschichte? Oder: Die Unentrinnbarkeit der Historie

Im vierten Akt der Kinderkönigfassung bzw. im fünften Akt der Bühnenfassung gibt Sigismund diese als attentistisch zu klassifizierende Haltung auf – jedoch mit divergierenden Folgen. Während er sich in der Kinderkönigfassung als König verpflichten lässt, zehn Jahre lang, die den Aktwechsel zwischen viertem und fünftem markieren, an der Spitze eines Heeres steht, einen siegreichen Krieg gegen die königlichen Truppen und gegen die Rebellen unter Olivier führt und nach seinem Tod von einem utopisch entrückten Kinderkönig abgelöst wird, der eine gewaltfreie Herrschaft verspricht,⁴⁴ wird er in der Bühnenfassung, als er eine Ansprache an das Volk richten will, hinterhältig erschossen und durch einen Doppelgänger ersetzt, dessen sich Olivier wie einer Marionette bedienen kann. Die Aufgabe des Attentismus leitet in der Kinderkönigfassung somit ein

40 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 87 bzw. ders.: *Turm* II, S. 203.

41 Ders.: *Turm* I, S. 96 bzw. ders.: *Turm* II, S. 216.

42 In diesem Sinne bezeichnet Götz: Bettler des Wortes, S. 114, Sigismund als »insistierendes Prinzip«.

43 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 91 bzw. leicht abgewandelt in der Bühnenfassung: »Sondern ich will nicht. Wenn ich aber sagen werde: ich will, dann sollst du sehen, wie herrlich ich aus diesem Haus hinausgehe.« (Ders.: *Turm* II, S. 216)

44 Zum Kinderkönig als »Garant[] eines neuen Friedensreiches« vgl. Nicolaus: Souverän und Märtyrer, S. 205. Meiser: Fliehendes Begreifen, S. 368, sieht in der Figur des Kinderkönigs ein Symptom »chiliastischer Prophetien im Intellektuellendiskurs der zwanziger Jahre« (s. Kap. VI.3.1).

chiliastisches Ende ein, wohingegen in der Bühnenfassung lediglich die Gewaltherrschaft Oliviers in Aussicht gestellt wird.⁴⁵

Aufschlussreich für die Bewertung des Attentismus ist die Rolle, die Sigismund im dargestellten historischen Geschehen letztlich zukommt. In beiden Fassungen überhöht ihn das Volk zur messianischen Christusfigur, etwa wenn es ihn in biblischem Tenor anfleht: »Bleibe bei uns! harre aus bei uns!«⁴⁶ Durch die Pfingst- und Ostersymbolik, welche die Übergabe der Herrschaftsinsignien von Sigismund zum Kinderkönig begleitet,⁴⁷ bettet die Kinderkönigfassung das Dramenende zudem in ein christliches Auferstehungsnarrativ ein. Sigismund wird dabei die Funktion eines »Zwischenkönigs«⁴⁸ zugesprochen, dem es aufgetragen war, das Volk in der Übergangszeit zwischen dem Zusammenbruch der alten Herrschaft und der Begründung einer neuen Ordnung zu leiten und zu begleiten. In beiden Fassungen wird Sigismunds Stilisierung zum Erlöser allerdings in Zweifel gezogen, wie an seiner angedeuteten, letztlich aber unterminierten Verwandlung in einen Märtyrer, der sein Leben aus Überzeugung gibt und dadurch das Friedensreich garantiert, demonstriert werden kann. So geht ihm selbst in der Kinderkönigfassung ein religiöses oder auch anders geartetes Sendungsbewusstsein ab. Seine Funktion als »Zwischenkönig« erkennt er erst, als der Kinderkönig ihm diese offenbart. Außerdem geht die Initiative weniger von ihm selbst als vielmehr vom Volk aus, das ihn regelrecht herbeizwingt. Sigismund wird, so Hofmannsthal in einer Notiz, zum »Führer [...] ohne es zu wollen«.⁴⁹ Er geht *ergo* nicht als Stifter einer neuen Ordnung vorweg, sondern bedient die Erwartungen des Volks,⁵⁰ die sein Handeln vordergründig legitimieren. Sigismunds Er-

45 Diese »Abkehr von der Eschatologie« (Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften I.1. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 203–430, hier S. 260) ist der Lektüre von Walter Benjamins Studie über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* geschuldet (vgl. Sakurai: Mythos und Gewalt, S. 113). Benjamins Text lag Hofmannsthal als Schreibmaschinenskizze vor der Erstveröffentlichung 1928 vor.

46 Hofmannsthal: Turm I, S. 99f. bzw. ders.: Turm II, S. 211f. Die Anrufungen erinnern an die Bitte der Emmaus-Jünger an den auferstandenen Christus (Luk 24,29); vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 518). Zu weiteren Christus-Parallelen vgl. Jakob Laubach: Hugo von Hofmannsthals Turm-Dichtungen. Kempten 1954, S. 91f.

47 Vgl. Hofmannsthal: Turm I, S. 120–122.

48 Ebd., S. 122.

49 N 272. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XVI.1, S. 465.

50 Vgl. Breuer: Peripetien der Herrschaft, S. 300.

klärungen an das Volk, die überhaupt erst im Zuge seiner Inthronisierung entstehen, bleiben vage und weisen lediglich auf die Begründung eines Neuen hin, ohne dieses zu konkretisieren.⁵¹ Sigismund ist weiterhin nicht in der Lage, seine Versprechen einzulösen, und er reicht die Mission an den Kinderkönig weiter.⁵² Diesem bereitet er mithin nur unabsichtlich den Weg, mehr noch: Er gefährdet dessen Kommen beinahe, bedenkt man seine feindselige Reaktion gegenüber den »Grünen«, wie die Kinder unter dessen Herrschaft genannt werden, im fünften Aufzug.⁵³ Darüber hinaus nimmt Sigismund den eigenen Tod nicht bewusst in Kauf. Zuge-spitzt könnte man sagen, er hat ihn nicht vor Augen und hält sich für unverwundbar. Als er die Zigeunerin empfängt, glaubt er sein Leben nicht in Gefahr. Er opfert sich demnach nicht bewusst, sondern wird zum passiven, getäuschten Opfer einer ins Phantasmagorische gesteigerten Intrige. Noch im Moment des Todes wehrt sich Sigismund gegen das Sterben und sehnt sich in die Position des Führers und Begründers einer neuen Ordnung zurück, für die er sein Leben nicht lassen will.⁵⁴ Während so bereits die Kinderkönigfassung Sigismunds Rolle in der Vorbereitung des Friedensreichs schmälert, ist dessen Agency in der Bühnenfassung, wo Hofmannsthal auf die chiliastische Utopie verzichtet, noch enger beschränkt.⁵⁵ Seinen Führungsansprüchen wird er nicht gerecht, weil Olivier ihn umgehend töten lässt. Sein Hintreten ans Fenster, wo er eine Ansprache an das Volk richten will, ist nicht motiviert, sein Sendungsbewusstsein auch hier fraglich. Insgesamt zeitigt sein Tun keine Folgen, da Olivier die Macht an sich reißt. Somit kann Sigismunds Tod, den er ebenso wenig wie in der früheren Fassung erwartet, nicht mit Sinn überschrieben werden.⁵⁶ Deutlicher noch als in der Kinderkönigfassung ist er ein blindes Opfer der gewaltsamen Umstände.⁵⁷ Entgegen Hofmannsthals

51 Vgl. z.B. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 99f. und 116f.

52 Vgl. Meiser: *Flichendes Begreifen*, S. 359; Schilling: *Abschied vom Trauerspiel*, S. 355.

53 Vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 105f.

54 Vgl. ebd., S. 119. Aus demselben Grund lässt sich seine Bereitschaft im zweiten Akt, den Trank von Julian zu empfangen, nicht als martyrerhaft werten, wie dies Nicolaus: *Souverän und Märtyrer*, S. 196, tut. Er willigt nur aus Angst vor Gewalt ein und hat keine Kenntnis davon, wofür er sterben würde.

55 Vgl. auch Götz: *Bettler des Wortes*, S. 112; Innerhofer: »Der Turm« im Kontext, S. 278f.

56 Vgl. ebd., S. 285.

57 Vgl. ebd., S. 278. Da Sigismund sich dem Volk durchaus als Führer präsentieren will, aber von äußeren Umständen gehindert wird, ist die in der Forschung vertretene These, Sigismund gebe in der Bühnenfassung seine Standhaftigkeit nicht auf, sei reine Duldergestalt (vgl. z.B. Honold: *Einsatz der Dichtung*, S. 380), zu revidieren. Zuzustimmen ist

Selbstaussage in einem Brief an Max Reinhardt im Jahre 1926, »[d]er Sigismund ist jetzt, noch mehr als früher, eine fürstliche *Märtyrerfigur*«,⁵⁸ weist Sigismund gegenüber der Kinderkönigfassung eine weit größere Distanz zu Märtyrergestalten auf.

Trotz der diskrepanten Dramenausgänge konvergieren beide Fassungen in ihrem Ergebnis: Sigismunds Stilisierung zum Märtyrer wird unterlaufen, weil erstens sein Opfer nicht als aktiv vollzogene Hingabe und Selbstaufgabe für die Gemeinschaft des Volks gedeutet werden kann, sondern er unfreiwillig das Opfer anderer Herrschaftsansprüche wird,⁵⁹ und er zweitens nichts von einer Mission weiß. Konsequentermaßen trägt er in der Kinderkönigfassung nur bedingt, in der Bühnenfassung gar keinen Anteil am Verlauf des Geschehens. Eine stärkere Position als Sigismund beansprucht im *Turm* denn auch der geschichtliche Wandel selbst. Er ist – in der Bühnenfassung gegenüber der Kinderkönigfassung deutlich hervorgehoben – personifiziert in der Gestalt des aufrührerischen Soldaten Olivier, den Hofmannsthal nach dem gleichnamigen, machthungrigen Machiavellisten aus Grimmelshausens *Simplicissimus* (1669) gestaltet hat.⁶⁰ Olivier steht dabei nicht für ein alternatives Herrschaftssystem, sondern ist der Repräsentant einer »Revolution um ihrer selbst willen«, die keiner Legitimation bedarf.⁶¹ Sein gewaltbereites und rücksichtsloses Tun genügt ausschließlich seinem Willen zur Macht. Er missachtet Recht und Moral, den anderen Figuren bedient er sich wie Schachfiguren, um seine politi-

vielmehr Wolfgang Nehring: Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals grossen Dramen. Stuttgart 1966, S. 136, der Sigismund in beiden Fassungen als ›Täter‹ beschreibt.

58 Brief von Hugo von Hofmannsthal an Max Reinhardt vom 1. November 1926. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XVI.2, S. 453 (Hervorh. i.O.).

59 Die Ambivalenz des Opferbegriffs ist ausgeführt im Gespräch zwischen Sigismund und seiner Ziehmutter in II,2 (Hofmannsthal: *Turm* I, S. 51–54 bzw. ders.: *Turm* II, S. 161–163). Die Pose des gekreuzigten Christus (›sacrifice‹) erinnert Sigismund an ein geschlachtetes und aufgehanges Schwein (›victim‹). Er selbst kann zwischen beiden Opferausdeutungen nicht unterscheiden; vgl. dazu auch Hebekus: Ästhetische Ermächtigung, S. 291, sowie Sakurai: Mythos und Gewalt, S. 67.

60 Sigismund und Olivier sind ebenso Gegenspieler wie Simplicius und Olivier; zur Figurenkonstellation bei Grimmelshausen vgl. Achim Aurnhammer: Simplicius zwischen Herzbruder und Olivier. Historizität und Überzeitlichkeit der Konfigurationsstrukturen im *Simplicissimus Teutsch*. In: *Simpliciana* 25 (2003), S. 47–62.

61 Schilling: Abschied vom Trauerspiel, S. 276; vgl. dazu auch Meiser: Fliehendes Begreifen, S. 343.

schen Ziele zu erreichen.⁶² In seiner Person verdichten sich die »Gesetzlosigkeit seiner Zeit«⁶³ sowie die Unaufhaltsamkeit des Geschichtsprozesses. Olivier ist, wie er in der Bühnenfassung selbst sagt, »in der Hand der Fatalität«,⁶⁴ und damit Vollstrecker der Geschichte,⁶⁵ die über die anderen Figuren triumphiert und ihre Anstrengungen zunichtemacht. So fallen neben Sigismund auch Basilius und Julian direkt oder indirekt Olivier zum Opfer. Gerade an Julian zeigt sich, wie er im Glauben, den Umsturz zu steuern, allmählich die Kontrolle verliert und unter die Räder gerät. Der Geschichtsprozess hat sich im *Turm* mithin verselbstständigt, die Figuren sind nicht mehr Subjekte, sondern Objekte des historischen Wandels.⁶⁶ Dies gilt, wie bereits ausgeführt, eben auch für den vermeintlichen Erlöser Sigismund, der nicht Agens, sondern Werkzeug bzw. Medium der Geschichte ist, wie folgendes Zitat illustriert, das sich in beiden Fassungen findet und dem hellseherischen Arzt in den Mund gelegt ist: »Gewaltig ist die Zeit, die sich erneuern will durch einen Auserwählten. Ketten wird sie brechen wie Stroh, Türme [granitene Mauern] wegblasen wie Staub.«⁶⁷ Sigismunds Scheitern als Führer und Begründer einer neuen Ordnung hängt letztlich mit dieser unentrinnbaren Macht des geschichtlichen Wandels zusammen. Auch wenn das Volk Sigismund mit einer geschichtsträchtigen Rolle beauftragt, so lassen die historisch-wirklichen Bedingungen – verkörpert durch Olivier – nicht zu, dass er initiativ agiert. Zwar wähnt sich Sigismund im Vollbesitz seiner Handlungsmacht, doch er erliegt unweigerlich den politisch-historischen Gewalten.

62 Das zeigt schon die instrumentale Verwendung der Sprache bei ihm an. Sie ist voller Imperative, außerdem voller Drohungen und Beschimpfungen (vgl. etwa seine Ausdrucksweise in I,1). Zu Olivier als Vertreter von Voluntarismus und Zweckrationalismus vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 342.

63 Ebd.

64 Hofmannsthal: *Turm* II, S. 215. Dieses Bild stellt das Konzept von Souveränität im Sinne Benjamins und im Zuge dessen Schmitts, auf den Benjamin sich bezieht, infrage. Ihm zufolge repräsentiere der Souverän die Geschichte und halte »das historische Geschehen in der Hand wie ein Szepter« (Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 245). Hier ist es das historische Geschehen, das den Menschen in der Hand hat.

65 Vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 344f.

66 Vgl. Schilling: *Abschied vom Trauerspiel*, S. 329.

67 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 82 bzw. ders.: *Turm* II, S. 186. Vgl. dazu auch das Sternenmotiv in der *Kinderkönig*-fassung, mit dessen Hilfe sich Sigismund einerseits als schöpferischer Agens der Geschichte (ders.: *Turm* I, S. 86), andererseits als ihre ausführende Hand (ebd., S. 104; vgl. dazu auch die eindeutige Vorstufe [N 54. In: Hofmannsthal: *Sämtliche Werke* XVI.1, S. 374f., hier S. 374]) imaginiert.

VI.1.5. »Die große dramatische Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände«

Anders formuliert: Mit der Aufgabe der attentistischen Haltung entgleitet Sigismund die Vorherrschaft über die Zeitläufte und er wird beseitigt. Sigismund stirbt, nachdem oder besser weil er die Position des Herrschers einnimmt (Kinderkönigfassung) bzw. beansprucht (Bühnenfassung). In dem Augenblick, da er seine Selbstbewahrung, die er so beharrlich gegen Julian und Olivier verteidigt, aufgibt und eintritt in die politischen Gefilde, ist sein Tod besiegt.⁶⁸ Dieser Zusammenhang wird über das Motiv der Hände semantisiert, das den *Turm* als Symbol der Tat, insbesondere der Gewalttat leitmotivisch durchzieht.⁶⁹ Zu Beginn des Dramas verbürgt es – neben anderen nonverbalen Gesten wie Zu-Boden-Starren oder Zurückweichen – Sigismunds Furcht vor der Tat. In der Konfrontation mit Basilius sowie mit Julian hebt er hilflos und angstvoll die Hände, um sich vor deren Missbrauchsversuchen zu schützen. Nach der Probe wiederum weicht die Furcht vor der Tat einem erklärten Unwillen zur Tat, der seinen Ausdruck in derselben Geste, im abweisenden Heben der Hände, findet (in der Kinderkönigfassung).⁷⁰ Zudem bekundet Sigismund energisch, sich sicher vor Oliviers »Händen«⁷¹ und somit seinem Zugriff zu fühlen. Sobald Sigismunds beharrliche Abwehrhaltung in der zweiten Dramenhälfte schwindet und er tätig wird, wird auch das Händemotiv zurückgenommen und kommt in der Kinderkönigfassung erst wieder in der Szene mit der Zigeunerin zum Tragen, in der sie Sigismund bezeichnenderweise an der Hand verletzt.⁷² Die tödliche Verwundung an der Hand zeigt den Konnex von Handeln, für das die Hand schon den etymologischen Kern bildet, und Sterben eindrücklich auf: Sigismund setzt sich der Todesgefahr aus, als und weil er zum Handelnden wird.

68 Der politische Raum als gefährlicher Raum ist illustriert in den Orten seines Todes, die keine abgeschlossenen, geschützten Räume sind wie der Turm, Sinnbild der Selbstbeherrschung und Selbstbewahrung: Tod im offenen Zelt in der Kinderkönigfassung, Tod am offenen Fenster in der Bühnenfassung (vgl. Jakob Laubach: Hofmannsthal's Turm der Selbstbewahrung. In: *Wirkendes Wort* 4 [1953/54] 5, S. 257–268, hier S. 267).

69 So vergleicht Sigismund den Angriff auf seinen Vater mit dem Fuchs, den er mit eigenen Händen erwürgt hatte (vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 76 bzw. ders.: *Turm* II, S. 180). Zum Motiv der Hände vgl. auch Nicolaus: *Souverän und Märtyrer*, S. 213f.

70 Vgl. Hofmannsthal: *Turm* I, S. 85.

71 Ebd., S. 94 bzw. ders.: *Turm* II, S. 214.

72 Vgl. ders.: *Turm* I, S. 112. In der Bühnenfassung bleibt das Motiv der Hände ausgespart, da Sigismund präventiv an der Tat gehindert wird.

Aus der Einsicht in die Kontingenz des historischen Geschehens sowie in das Fehlen individueller Steuerungsmacht heraus installiert *Der Turm* den Attentismus, d.i. das sich selbst genügende Ausharren der Zwischenzeit, als die bessere Wahl gegenüber den Versuchen, diese eigens zu beenden und eine alte Herrschaftsform oder auch eine neue zu (r)etablieren. Gemeint ist damit eben nicht das Er- bzw. Abwarten Basilius' und Julians, welches Furcht bzw. Machtlosigkeit geschuldet ist, ebenso wenig die Erlösungshoffnung des Volks, das alle Verantwortung abgibt und Sehnsüchte auf eine messianische Führerfigur projiziert, sondern der Attentismus Sigismunds, der seine Enthaltung aus eigenem Antrieb affirmiert und sich bewusst gegen die Tat positioniert. In einer Notiz aus dem Jahre 1923 erklärt Hofmannsthal die Haltung Sigismunds sogar zu einer heroischen Haltung:

Es handelt sich um das Ideelle an u. für sich im didaktischen wie in jedem andern Sinne auch. Dabei darf das Ideelle nicht in den (während polit. Katastrophen um sich greifenden) Scheinbegriff des Programmatischen verfallen, sondern es muß sich auswirken als das Mythische des heroischen Menschen überhaupt u. in seiner Wirkung innerhalb der Zeit nicht messbar noch lesbar sein sondern völlig bestehen in der großen dramatischen Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände. (Les circonstances ont été toujours plus fortes que moi.) Das eigentlich Siegreiche u. Ergreifende liegt dabei in dem »Dennoch« in dem offensichtlichen Handeln u. Beständig-bleiben um eines höheren Auftrages willen; wobei in der Haltung des Helden wie in dem Vorhandensein dieses höhern Auftrags das »obere Leitende« in doppelte Erscheinung tritt – nämlich als das Schicksal des Helden wie als seine von Gegenmächten bedingte Wirkung in der Zeit – und zwischen diesen beiden Polen eben jene dramatische Spannung entsteht die seiner Figur durchaus eignet.⁷³

Ausschlaggebend in diesem Zitat ist die »große[] dramatische[] Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände«, das »Beständig-bleiben« und der Widerstreit zwischen dem »Helden« und den »Gegenmächten«, was die Figur Sigismunds über weite Strecken des Dramas charakterisiert, wenn auch ein höherer Auftrag, von dem hier die Rede ist, im *Turm* opak bleibt. Heroisch ist in diesem Verständnis Sigismunds Standhaftigkeit, mit der er sich gegenüber Julian und Olivier verwahrt, seine Unabhängigkeit von weltlich-politischen Dingen bewahrt, sich nicht gegen die zeitbedingte Wirklichkeit auflehnt, sondern ihr Vorübergehen abwartet.

73 N 274. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XVI.1, S. 465f. Bei dem französischen Einschub handelt es sich um ein Napoleon-Zitat; vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.1, S. 614f.).

Damit bildet Hofmannsthal in seinem *Turm* eine alternative Form des Handelns aus, die in die Innerlichkeit verlegt wird und eine innere Stärke meint, die gegen äußere Umstände immunisiert und zum Unterlassen einer Tat disponiert. Diese Ausdeutung des heroischen Attentismus hängt durchaus mit der Kriegserfahrung und der veränderten politischen und gesellschaftlichen Realität zusammen, ja lässt sich als Antwort auf die zeitgeschichtlichen Unsicherheiten verstehen, wie abschließend erläutert wird.

VI.1.6. Zeitgeschichte in (über-)historischem Gewand

Der Turm spielt im Polen des 17. Jahrhunderts, das mit seinen Regierungswechseln, Kriegen, Aufständen und Versorgungsengpässen den historischen Hintergrund der dargestellten Krise bildet.⁷⁴ Zugleich deutet der Zeitindex des vorausgegangenen Kriegs – vier Jahre, die zugleich Sigismunds verschärfter Gefängniszeit im Turm korrespondieren⁷⁵ – unweigerlich auf den Ersten Weltkrieg hin,⁷⁶ und das Polen des 17. Jahrhunderts erweist sich als Platzhalter für das zeitgenössische Österreich,⁷⁷ das nicht nur den verlorenen Weltkrieg, sondern auch das Ende der Donaumonarchie zu verkraften hatte. In der dargestellten Misere – vom Fehlen eines politischen Systems über soziale Unruhen und paramilitärische Gewalt bis hin zu Inflation und Armut – spiegeln sich die Herausforderungen Österreichs im Nachkrieg, wo die Bevölkerung an den Folgen der Teuerungen sowie der schlechten Versorgung litt und mit wütendem, bewaff-

74 Vgl. Honold: »Der Turm« und der Krieg, S. 230f.

75 Vgl. Hofmannsthal: *Turm I*, S. 105. In Briefen an Richard Strauss, Ottonie Gräfin Degenfeld und Paul Zifferer bezeichnet Hofmannsthal den Krieg, genauer die Jahre zwischen 1914 und 1920, umgekehrt als »Kerkerhaft« (Brief von Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss vom 14. März 1920. In: Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Hrsg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964, S. 457f., hier S. 457; Brief von Hugo von Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 24. April 1920. In: Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hrsg. von Marie Therese Miller-Degenfeld. 2., verb. und erw. Aufl. Frankfurt a.M. 1986, S. 429f., hier S. 430; Brief von Hugo von Hofmannsthal an Paul Zifferer vom 29. Februar 1920. In: Hugo von Hofmannsthal/Paul Zifferer: Briefwechsel. Hrsg. von Hilde Burger. Wien 1983, S. 70–73, hier S. 72); vgl. dazu Severin Perrig: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise. Frankfurt a.M. u.a. 1994, S. 34.

76 Vgl. Honold: »Der Turm« und der Krieg, S. 247.

77 Vgl. auch Hebekus: Ästhetische Ermächtigung, S. 285.

netem Protest reagierte.⁷⁸ Die Formulierung »die Krone, geflochten aus dreien Kronen«⁷⁹ referenziert die dynastische Vereinigung von Österreich, Ungarn und Böhmen und verweist somit unmittelbar auf das Habsburgerreich.⁸⁰ Hofmannsthal gestaltet folglich nicht nur ein historisches Sujet, sondern spiegelt darin die jüngste Vergangenheit. Den engen Bezugsrahmen eines Geschichtsdramas sprengt er, bedenkt man die Überlagerung der beiden Zeitebenen einerseits sowie die ins Überzeitliche tendierende Verortung des Geschehens zumindest in der Kinderkönigsfassung andererseits: »Schauplatz: Ein Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte. / Zeit: Ein vergangenes Jahrhundert, in der Atmosphäre dem siebzehnten ähnlich.«⁸¹ Die mythischen Elemente wie die durch die Zigeunerin heraufbeschworenen Trugbilder sowie die Figur des Kinderkönigs verschieben das Dargestellte zusätzlich ins Gleichnishafte. In der Bühnenfassung wiederum ist die Handlung weder räumlich noch zeitlich genauer situiert. Insgesamt oszilliert *Der Turm* »zwischen gesellschaftspolitischer Realität [...] und Tradition bzw. Mythos«.⁸² Dies ist im Übrigen bereits kennzeichnend für Hofmannsthals Kriegspublizistik, wo er Parallelen zu einer mythisch überformten Vergangenheit, etwa den Türkenkriegen, herstellt oder sich über mythisch überhöhte Figuren der Geschichte wie Prinz Eugen von Savoyen, Maria Theresia und Franz Grillparzer ausspricht.⁸³ Auch aktualisiert sich in der Hochschätzung von Sigismunds standhaftem Ausharren das Aus- und Durchhalten der österreichischen Armee während des Kriegs, das Hofmannsthal in seinen Kriegessays wie *Die Bejahung Österreichs* (1914), *Die Taten und der Ruhm* (1915) und *Geist der Karpathen* (1915) patriotisch glorifiziert.⁸⁴ Transgressivität und Agonalität, d.h. die andauernde Überwindung äußerer wie innerer Widerstände, sowie Agency, d.h. die Bewahrung von Autonomie auch unter eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten, spielen in der Bewertung des Kriegs wie in der Charakterisierung Sigismunds gleichermaßen eine wichtige Rolle und suggerieren Exzeptionalität und Heroismus, obgleich Sigismunds Attentismus, wenn auch mehrmalig von ihm verteidigt, nur von kurzer Dauer ist.

78 Vgl. Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 327.

79 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 46 bzw. ders.: *Turm* II, S. 157.

80 Vgl. dazu den Kommentar in der Kritischen Ausgabe (XVI.2, S. 505).

81 Hofmannsthal: *Turm* I, S. 8.

82 Meiser: *Fliehendes Begreifen*, S. 329.

83 Vgl. Tekolf: »...zurückzukehren – das ist die Kunst«, S. 109–124.

84 S. Kap. V.1.1.

In dem Maße, wie sich die politischen und sozialen Wirren des *Turms* auf Hofmannsthals Gegenwart übertragen lassen, lässt sich auch die darin entwickelte Haltung des ›Beständig-Bleibens‹ für die 1920er-Jahre fruchtbar machen und als antimoderner Habitus den kulturkonservativen Kreisen der Weimarer Republik annähern. Zivilisations- und demokratiekritische Denker wie Ernst Jünger (*Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1922; *Der Arbeiter*, 1932), Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918/1922; *Der Mensch und die Technik*, 1931), Edgar Julius Jung (*Die Herrschaft der Minderwertigen*, 1927) oder Rudolf Borchardt (*Konservatismus und Monarchismus*, 1930; *Der verlorene Posten*, 1932) hatten ihre als schnöde und morbid empfundene Gegenwart zu einer transitorischen Zwischenzeit entwertet. Im Wissen um die Vergeblichkeit aller Bemühungen, die Zukunft zu gestalten, forderten sie, Haltung zu bewahren und trotzig einem neuen Zeitalter oder dem Untergang zuzuwarten. Diese Gesinnung wird unter dem von Werner Best geprägten und von Ernst Jünger ausgestalteten Konzept des ›heroischen Realismus‹ gefasst.⁸⁵ Geprägt ist diese Geisteshaltung maßgeblich von Friedrich Nietzsches fatalistischer Weltanschauung und seiner Heroik des Ertragens, die im Zuge des Ersten Weltkriegs, insbesondere mit Ernst Bertrams *Nietzsche-Monographie*, die 1918



Abb. 5: Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel* (1513), Kupferstich, 24,5 x 18,8 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, I 868

⁸⁵ Vgl. dazu Bluhm: Auf verlorenem Posten, S. 115–128, sowie Detering: Heroischer Fatalismus, S. 330–334.

erschien, wirksam popularisiert wurde.⁸⁶ Ausgangspunkt für Bertram bilden Albrecht Dürers Stich *Ritter, Tod und Teufel* (1513; s. Abb. 5) sowie die Interpretation Nietzsches, der offenbar eine Vorliebe für das Bild hatte. In der *Geburt der Tragödie* (1872) charakterisiert Nietzsche Dürers Figur als »den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Roß und Hund zu nehmen weiß.«⁸⁷ Diese von Bertram zitierte Stelle ist in Nietzsches Text eingebettet in eine Klage über die »Verödung und Ermattung der jetzigen Cultur« einerseits und die Hoffnung auf eine »Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes« andererseits.⁸⁸ Die Gegenwart entwertet Nietzsche zur Zwischenzeit, die ihren Sinn nur in ihrer Überwindung und der gleichwohl ungewissen Erwartung des Zukünftigen, d.i. für ihn die »Wiedergeburt des hellenischen Alterthums«,⁸⁹ finde. Dürers Stich fungiert an dieser Stelle als Sinnbild des beschriebenen Zeitgefühls. Bertram wiederum verdichtet Nietzsches Überlegungen zu einer ethischen Haltung, einer ›Haltung des Dennoch‹,⁹⁰ die darin bestehe, dem prognostizierten Niedergang im Sinne des ›amor fati‹ gegenüberzutreten:

Hinter seinem [Nietzsches] Pessimismus steht von Anbeginn der *Mut*, der nicht das Furchtbare, den Tod, noch das Fragwürdige, den Teufel, scheut, sondern der es sucht, der es bejaht, der es will. Ein Mut, der das Tragische zum Dionysischen steigert, den Pessimismus zum Wiederkunftswillen, Schopenhauer zu Zarathustra.⁹¹

Dass gerade der Erste Weltkrieg entscheidend zur Heranbildung des ›heroischen Realismus‹ und verwandter Haltungen beitrug und wesentliche

86 Vgl. dazu Bluhm: Auf verlorenem Posten, S. 111–113. Nietzsches Anschauungen wurden natürlich auch schon vor dem Krieg rezipiert, angeeignet und umgedeutet, etwa in Max Webers ›Heroismus der Sachlichkeit‹, demzufolge das moderne Schicksal aus Rationalisierung, Intellektualisierung und Entzauberung nüchtern hinzunehmen sei (vgl. dazu Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin 2020, S. 97f.). Seinen ›Heroismus der Sachlichkeit‹ entwickelte Weber in *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904/05) sowie auch in seinem späteren Text *Wissenschaft als Beruf* (1919).

87 Zit. nach: Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. 8., um einen Anhang erw. Aufl. Mit einem Nachwort von Hartmut Buchner. Bonn 1965, S. 53.

88 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe I*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999, S. 9–156, hier S. 131.

89 Ebd.

90 Vgl. Bertram: Nietzsche, S. 53–56.

91 Ebd., S. 59 (Hervorh. i.O.).

Deutungsmuster zur Verfügung stellte, lässt sich knapp am Beispiel Jüngers nachvollziehen. Als Prototyp für den neuen, heroischen Menschen, den er zunächst in *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) und dann umfassender in *Der Arbeiter* (1932) entwickelt, nutzt Jünger den Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs. Im frühen Essay deutet er den Krieg als Urerlebnis, das einen neuen Menschen hervorgebracht habe, weil er den Charakter des Einzelnen, der im Kriegsgeschehen unterzugehen drohte, gestärkt habe: »Der Krieg ist eine große Schule, und der neue Mensch wird von unserem Schlage sein.«⁹² Durch die Einführung der Kategorie des ›inneren Erlebnis‹, das Jünger dem rein äußerlichen, passiven Leiden gegenüberstellt und das er als die Affirmation des Krieges und des Kampfes versteht,⁹³ widmet der ehemalige Stoßtruppführer die Fremdbestimmung durch die Kriegsmaschinerie in eine Selbstermächtigung über die Maschine um. Die Frage nach der Stellung des Menschen im technisch-industriellen Zeitalter dehnt Jünger sodann im *Arbeiter* aus und greift den Begriff des ›heroischen Realismus‹ zur Beschreibung des neuen Menschen auf. Er meint damit das Vermögen des Einzelnen, sich an die neuen Anforderungen der technischen Moderne anzupassen. Der Arbeiter, Repräsentant des neuen Menschentums, das, so Jünger, im Ersten Weltkrieg sichtbar wurde,⁹⁴ ist ihm zufolge der souveräne Beherrscher der Maschine und im Sinne einer ›organischen Konstruktion‹ integriert er sich sowie seinen eigenen Körper, der als zusätzliches Instrument diene, in die technische Welt und deren erbarmungslose Zwangsläufigkeit.⁹⁵ Sein Leistungspotential sei nur noch messbar als ›Kampfeskraft‹, die keinen individuellen, sondern nur noch einen funktionalen Wert habe: »man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus.«⁹⁶ Die Merkmale seines neuen Menschen beschreibt Jünger konsequent in militärischem Vokabular. Er setzt »Kriegsfront« und »Arbeitsfront« gleich,⁹⁷ so wie er in *Der Kampf als inneres Erlebnis* die Soldaten mit Tagelöhnern parallelisiert.⁹⁸ Jünger nutzt die Elemente der modernen Kriegserfahrung, welche die heroische Bewährungsprobe eigentlich

92 Ernst Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*. In: *Sämtliche Werke VII: Essays 1: Betrachtungen zur Zeit*. Stuttgart 1980, S. 11–103, hier S. 73.

93 Vgl. ebd., S. 103.

94 Ders.: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. In: *Sämtliche Werke VIII: Essays 2: Der Arbeiter*. Stuttgart 1981, S. 11–317, hier S. 116.

95 Vgl. ebd., S. 123, 160 und 181.

96 Ebd., S. 115.

97 Vgl. ebd., S. 118.

98 Vgl. ders.: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, S. 30 und 45.

gefährden, modifiziert sie und passt sie in sein Konzept des ›heroischen Realismus‹ ein.

Die Weimarer Republik und ihr Intellektuellendiskurs waren Hofmannsthal durchaus nicht fremd, war Deutschland neben Österreich doch zu seinem wichtigsten Arbeitsfeld avanciert.⁹⁹ Ähnlich wie die genannten Denker empfand auch Hofmannsthal ein Ungenügen an der Nachkriegsgegenwart.¹⁰⁰ Er trauerte um die Donaumonarchie, die ihm die Erste Republik Österreich nicht zu ersetzen vermochte. Die sozialen, ökonomischen und infrastrukturellen Notstände, die Massenaufreure, das Aufkommen der Wehrverbände – all das untergrub für ihn die Demokratie als Staatsform.¹⁰¹ In seinen Augen war die Demokratie gescheitert, doch konnte auch er kein verheißungsvolleres politisches Angebot vorbringen. Im *Turm* inszeniert Hofmannsthal ebendiese Leerstelle.¹⁰² Hofmannsthal's Hoffnung auf eine gesellschaftliche, kulturelle und moralische Wiedergeburt nach dem und durch den Krieg war seit dem Krieg allmählich geschwunden und hatte in den 1920er-Jahren einer pessimistischen Welt-sicht Platz gemacht, die keine oder nur höchst vage Zukunftsprojektionen erlaubte,¹⁰³ wie auch die beiden Dramenausgänge illustrieren. Ganz in diesem Sinne ist Hofmannsthal's Brief an Hermann Bahr zu verstehen, in dem er schreibt, der Calderón-Stoff sei ihm »erst durch die Erkenntnisse des Krieges [...] ganz fasslich«¹⁰⁴ geworden. Anstelle eines Künftigen reflektiert Hofmannsthal im *Turm* über die ›dramatische Haltung des Helden gegen die Gewalt der Umstände‹ als einzig möglichen Habitus und installiert in einer Phase des Nicht-Mehr und Noch-Nicht das duldende Harren auf ein Künftiges, egal welcher Natur es sei, als neues Ethos, das sich von der Erfüllung eines bestimmten politischen Programms und da-

99 Theater-, Oper- und Filmproduktionen brachten ihn regelmäßig mit der deutschen Kulturlandschaft in Kontakt, ebenso wie Verlags- und Zeitschriftenprojekte (vgl. Perrig: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre, S. 150f.). Seine kulturkonservative *Schrifttums*-Rede hielt Hofmannsthal am 10. Januar 1927 an der Universität in München, am selben Ort, an dem Rudolf Borchardt, mit dem Hofmannsthal in engem Kontakt stand, nur zwei Monate später über *Schöpferische Restauration* sprach.

100 Vgl. Meiser: Fliehendes Begreifen, S. 308f.; Perrig: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre, S. 176.

101 Vgl. Innerhofer: »Der Turm« im Kontext, S. 270. Ihm zufolge empfanden viele Österreicher ähnlich: Sie hatten das Gefühl, »der Ersten Republik fehle die Daseinsgrundlage und die -berechtigung«.

102 Vgl. Schilling: Abschied vom Trauerspiel, S. 328.

103 Vgl. Perrig: Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre, S. 52–55.

104 Brief von Hugo von Hofmannsthal an Hermann Bahr vom 15. Juni 1918. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XV, S. 261.

mit dem Gedanken des Zweckmäßigen gänzlich löst und sich als autarke Haltung verselbstständigt.

VI.2. Religiöser Attentismus: Paul Claudels *Le soulier de satin* (1928/29)

VI.2.1. *Le soulier de satin*: *Opus mirandum*

»EXPLICIT OPVS MIRANDVM«¹⁰⁵ – mit diesen Worten beschließt Paul Claudel sein Drama *Le soulier de satin*. Zu übersetzen als »hier endet das bewundernswerte Werk«, bietet Claudel sein Stück als sein *Chef d'Œuvre* dar. Von 1919 bis 1924 arbeitete Claudel an seinem Schauspiel, 1928/29 wurde es publiziert, 1943, am 27. November, durch Jean-Louis Barrault in einer gekürzten Fassung an der Comédie Française uraufgeführt.¹⁰⁶ Über die Qualität eines literarischen Werks lässt sich bekanntermaßen streiten, aber – wertneutraler – als *Opus magnum* oder auch *Opus summum* ist *Le soulier de satin* durchaus qualifiziert worden. Zum einen stellt der Text, wie Claudel selbst und die Forschung stets betonen, eine Synthese vorangegangener Werke dar und führt früher behandelte Themen wie formale Gestaltungselemente zusammen.¹⁰⁷ Mit *Le soulier de satin* schloss Claudel zudem mit dem Theater im engeren Sinne ab, schrieb forthin lediglich

105 Paul Claudel: *Le soulier de satin*. In: Théâtre II. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit. Überarb. und erw. Ausg. Paris 1965, S. 661–1112, hier S. 948. Die Ausgabe umfasst die vollständige Fassung (S. 665–948) sowie die gekürzte Bühnenversion (S. 949–1112).

106 Erstmals vollständig inszeniert wurde *Le soulier de satin* 1987 durch Antoine Vitez in Avignon. Zur Entstehungs-, Publikations- und Aufführungsgeschichte vgl. den Kommentar der Herausgeber in der Kritischen Pléiade-Ausgabe (Paul Claudel: Théâtre II. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit. Überarb. und erw. Ausg. Paris 1965, S. 1467–1469) sowie Michel Autrand: *Le dramaturge et ses personnages dans Le Soulier de satin* de Paul Claudel. Paris 1987, S. 6–10; Ursula Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin* (1928/1929) und das Theater der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Konrad Schoell (Hrsg.): *Französische Literatur. 20. Jahrhundert. Theater*. Tübingen 2006, S. 59–100, hier S. 61–64; Antoinette Weber-Caffisch: Introduction. In: Paul Claudel: *Le soulier de satin* I: Édition critique. Établi par Antoinette Weber-Caffisch. Paris 1987, S. 9–58.

107 Claudel über sein Stück: »J'ai travaillé à ce livre pendant cinq ans. C'est le résumé de tout mon œuvre poétique et dramatique.« (Paul Claudel am 7. Mai 1927 in: Interview par Frédéric Lefèvre sur le retour d'Amérique. In: Supplément aux œuvres complètes II: Conversations politiques et littéraires. Volume réalisé par Maryse Bazaud et Andrée Hirschi sous la direction de Jacques Houriez. Lausanne 1991, S. 166–171, hier S. 169) Als »somme claudélienne« liest es Jacques Petit: *Le Soulier de satin*, »somme« claudélienne. In: *Revue des Lettres Modernes, Série Paul Claudel* 5

szenische Oratorien, also Musikstücke mit vorwiegend geistlichem Inhalt, u.a. *Le livre de Christophe Colomb* (1933) und *Jeanne d'Arc au bûcher* (1939), überarbeitete alte Theatertexte wie *L'annonce faite à Marie* (1912/1948) und *L'échange* (1894/1951) und wendete sich der Bibelexegese sowie philosophisch-essayistischen Arbeiten, beispielsweise *Conversations dans le Loir-et-Cher* (1935), zu.¹⁰⁸ Zum anderen handelt es sich bei *Le soulier de satin* um ein *Opus magnum* im Sinne eines »drame totale«¹⁰⁹ aufgrund seines Umfangs, seiner Heterogenität und seiner Komplexität. Die »[a]ction espagnole en quatre journées«,¹¹⁰ in deren Mittelpunkt die unmögliche, weil verbotene Liebe zwischen zwei französisch-spanischen Edelleuten, Doña Prouhèze und Don Rodrigue, steht, vereint unzählige Nebenhandlungen mit mehr als achtzig Figuren, die allerdings nicht selten in einem Kontrast- oder Korrespondenzverhältnis zur Liebesgeschichte stehen. Die Dramenhandlung umfasst etwa das Jahrhundert zwischen 1520 und 1620, wobei verschiedene Zeitebenen ineinanderfließen, und spielt an Orten, die beinahe auf der ganzen Welt verteilt sind: Spanien, Portugal, Italien und Böhmen in Europa, Mexiko und Panama in Amerika, Marokko in Afrika. Sogar der Atlantische Ozean wird als eigener Handlungsort genutzt. Die Fülle an Nebenhandlungen, Schauplätzen, Zeitsprüngen und Personen, kurzum die Nichtbeachtung der in Frankreich Anfang des 20. Jahrhunderts noch wirkmächtigen Doktrin des klassizistischen Theaters, sowie die Einteilung in »journées« stehen in der Tradition einer Gattung, die Claudel sich zum Vorbild nahm: das spanische Barockdrama. So entstammt der Untertitel »Le pire n'est pas toujours sûr«¹¹¹ einer *comedia* von Pedro Calderón de la Barca mit dem Titel *No siempre lo peor es cierto* (1648–1650). Auch der religiöse, katholische Gehalt sowie die Idee des Welttheaters in *Le soulier de satin* verweisen auf den spanischen Barock und die *comedia* (*sacramental*).

Im Zuge der Vielheit und Vielschichtigkeit des Werks jedenfalls bemüht sich die Forschung hauptsächlich, Struktur und Dramaturgie zu

(1968), S. 101–111, als »œuvre testamentaire« klassifiziert es Michel Autrand: *Le Soulier de satin. Étude dramaturgique*. Paris/Genf 1987, S. 13.

108 1927 stuft Claudel *Le soulier de satin* als sein letztes Dramenwerk ein: »C'est ma dernière œuvre dramatique et probablement ma dernière œuvre poétique.« (Interview par Frédéric Lefèvre, S. 169)

109 Jacques Madaule: *Le drame de Paul Claudel. Préface de Paul Claudel*. 5., akt. Aufl. Paris 1964, S. 277.

110 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 664.

111 Ebd.

fassen.¹¹² Das Schicksal der beiden Hauptfiguren steht nur selten im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.¹¹³ Der Bezug zum Warten wurde nicht bemerkt. So kann das vorliegende Kapitel, um das dargestellte Geschehen historisch zwischen Barock und Moderne zu verorten (VI.2.2) und seine ›Zwischenposition‹ in einer christlich geprägten, teleologischen Heilsgeschichte zu umreißen (VI.2.3), auf Ergebnisse der Forschung aufbauen. Die daran anschließende Figurenanalyse (VI.2.4 und VI.2.5) eröffnet eine neue Perspektive mit Blick auf den Attentismus. Zuletzt werden die Ergebnisse mit Claudels philosophischen Arbeiten der 1920er-Jahre abgeglichen, um den Appelcharakter des Attentismus für die Zeitgenossen herauszustellen (VI.2.6).

VI.2.2. *Le soulier de satin* zwischen Barock und Moderne

Den historischen Hintergrund von *Le soulier de satin* bildet das *Siglo de Oro*, das Goldene Jahrhundert (1550–1660), in dem Spanien, nach dem Abschluss der *reconquista* und der Entdeckung Amerikas 1492, zur bedeutendsten Macht auf dem europäischen Kontinent und in Übersee aufgestiegen war. Für Claudel stellt das *Siglo de Oro* eine der ruhmreichsten Phasen in der Geschichte des Katholizismus dar:

Je considère la Renaissance comme l'une des périodes les plus glorieuses du catholicisme, celle où l'Évangile termina ses conquêtes dans l'espace et dans le temps, où, attaquée dans un petit coin par les hérétiques, l'Église se défend avec

112 Etwa Autrand: *Le Soulier de satin*; ders.: *Le dramaturge et ses personnages*; Michel Lioure: *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*. Paris 1971; mit Blick auf die zeitliche und räumliche Anlage: Michel Brethenoux: *L'espace dans Le soulier de satin*. In: *Revue des Lettres Modernes*, Série Paul Claudel 9 (1972), S. 33–66; Jean-Noël Landry: *Chronologie et temps dans Le Soulier de satin*. In: *Revue des Lettres Modernes*, Série Paul Claudel 9 (1972), S. 7–31; Guy Rosa: *Le lieu et l'heure du Soulier de satin*. In: Pierre Brunel/Anne Übersfeld (Hrsg.): *La dramaturgie claudélienne*. Paris 1988, S. 43–63; mit Blick auf die Barockästhetik: Václav Černý: *Le »Baroquisme« du Soulier de satin*. In: *Revue de Littérature Comparée* 44 (1970) 4, S. 472–498; Albert Fuß: *Le Soulier de satin*: Claudels großes Welttheater. In: Franz Link/Günter Niggel (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 1981, S. 279–303; Dominique Millet-Gérard: *Formes baroques dans Le Soulier de Satin. Étude d'esthétique spirituelle*. Paris 1997.

113 Ausnahmen sind etwa Nicolas Di Méo: *Imaginaire de l'espace et voies du salut dans Le Soulier de satin et Le Livre de Christoph Colomb*. In: *Les Lettres Romanes* 58 (2004) 3/4, S. 253–264, sowie Simonetta Valenti: *Le chemin de la liberté dans »Le Soulier de satin«*. In: *Bulletin de la Société Paul Claudel* 216 (2012), S. 16–38.

l'Univers, où les humanistes retrouvent l'Antiquité pendant que Vasco de Gama retrouve l'Asie, que Christophe Colomb voit un monde nouveau jaillir pour lui du sein des eaux, que Copernic ouvre la Bible du Ciel, que Don Juan d'Autriche refoule l'Islam, que le protestantisme est arrêté à la Montagne-Blanche et que Michel-Ange élève la couronne de Saint-Pierre.¹¹⁴

Als Vertreter des *renouveau catholique*, einer katholischen, hauptsächlich literarischen Bewegung, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts über ganz Europa erstreckte, in Frankreich aber besonders ausgeprägt war, und deren Anhänger in Modernisierung und Technisierung eine Gefahr für Kultur und Gesellschaft sahen und glaubten, dem diagnostizierten Sittenverfall ausschließlich durch die Besinnung auf den katholischen Glauben entgegenwirken zu können, erkannte Claudel in der Renaissance und dem Barock einen Gegenentwurf zum laizistischen Frankreich der 1920er-Jahre. Das *Siglo de Oro*, das Claudel in *Le soulier de satin* konstruiert, ist entsprechend geprägt von einer katholischen Sendung, die ihren Ausdruck in drei Vorhaben findet: erstens die Zurückdrängung reformatorischer Bestrebungen in Europa, die in der Schlacht am Weißen Berg zwischen der Katholischen Liga und den böhmischen Ständen oder dem Konflikt mit England, das sich allmählich von den katholischen Lehren losgesagt hatte, adressiert ist; zweitens der Kampf gegen den Islam an der nordafrikanischen Küste (Mogador, heute Essaouira) oder auch gegen das Osmanische Reich in der Seeschlacht von Lepanto; drittens das Eroberungs- und damit einhergehend Missionierungsprojekt in der ›Neuen Welt‹ wie im Fernen Osten.¹¹⁵

Claudel geht es dabei keineswegs um eine historisch exakte Aufarbeitung des *Siglo de Oro*. Zwar integriert er die genannten realhistorischen Ereignisse, aber er verändert ihre Chronologie.¹¹⁶ Im Text findet die Schlacht am Weißen Berg (1620) vor der Schlacht von Lepanto (1571) statt, obwohl sich die Dinge in umgekehrter Reihenfolge zugetragen haben, und der Untergang der spanischen Armada (1588) wird unmittelbar

114 Interview par Frédéric Lefèvre, S. 169; vgl. dazu auch Dethurens: De l'Europe en Littérature, S. 194.

115 Vgl. Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin*, S. 79f.; Jacques Madaule: Paul Claudel. Dramaturge. Paris 1956, S. 107f.; Millet-Gérard: Formes baroques, S. 52f.; Rosa: Le lieu et l'heure, S. 47. Man kann hier durchaus kritisch von einem »Hochmut gegenüber anderen Kulturen und Glaubenslehren« (Elke Lindhorst: Die Dialektik von Geistesgeschichte und Theologie in der modernen Literatur Frankreichs. Dichtung in der Tradition des Renouveau Catholique von 1890–1990. Würzburg 1995, S. 55) sprechen.

116 Vgl. Landry: Chronologie et temps; Lioure: L'Esthétique Dramatique, S. 378; Millet-Gérard: Formes baroques, S. 79f.

vor der Schlacht von Lepanto (1571) behandelt, obwohl es dazu erst sieben Jahre nach der Seeschlacht kam.¹¹⁷ Der flexible Umgang mit der Historie ist in *Le soulier de satin* Programm, wie Claudel in der Szenenankündigung ankündigt:

La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVI^e siècle, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne sont qu'un seul horizon.¹¹⁸

Dieses Spiel mit den historischen Fakten verleiht dem dargestellten Geschehen einerseits eine überhistorische Qualität und lädt andererseits dazu ein, es auf Claudels Gegenwart zu beziehen.¹¹⁹ Die Anachronismen verweisen zum Teil auf die Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, aber eben auch auf die Moderne. Im Text ist die Rede von Napoleon sowie von Jean-Charles-Julien Luce de Lancival, einem Dichter des 18. Jahrhunderts, ebenso von den zeitgenössischen Malern Raphaël Collin und Fernand Cormon.¹²⁰ Überdies wird im Text angespielt auf mexikanisches Erdöl,¹²¹ auch etwas, das mitnichten in die Zeit des *Siglo de Oro* passt. Die mexikanische Erdölförderung begann 1901 und erreichte eine besondere Relevanz zur Zeit der Entstehung des Dramas, als Mexiko weltweit zum zweitgrößten Produzenten und größten Exporteur aufgestiegen war. Möglicherweise kann auch die Überquerung der Landenge von Panama mithilfe eines Systems zum Transport der Schiffe über Land, die dem Protagonisten als Verdienst zugeschrieben wird,¹²² auf die Gegenwart bezogen werden, insofern der Panamakanal 1920, mitten in der Arbeit am Drama, feierlich eröffnet wurde. Darüber hinaus lassen sich die im Text erwähnten Kriege

117 Zu diesen und anderen Anachronismen vgl. Pascal Dethurens: Claudel et l'avènement de la modernité. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre théâtrale de Claudel. Paris 1996, S. 501f.; Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 290f.; Millet-Gérard: *Formes baroques*, S. 191.

118 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 665. Ganz ähnlich argumentiert auch eine Erzählerfigur im zweiten Tag, »L'Irrépressible« genannt: »[V]ous savez qu'au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés. Rien de plus facile que de faire marcher plusieurs temps à la fois dans toutes les directions.« (Ebd., S. 732)

119 Das versuchen Pascal Dethurens (*Claudel et l'avènement de la modernité*, S. 431–542; *De l'Europe en Littérature*, S. 193–246) sowie Dominique Millet-Gérard (*Formes baroques*, S. 94–98).

120 Vgl. Claudel: *Le soulier de satin*, S. 927.

121 Vgl. ebd., S. 807.

122 Vgl. ebd., S. 797, 844, 875 und passim.

gegen die ›Schismatiker‹ im Norden als Kommentar auf den Ersten Weltkrieg lesen, bedenkt man, dass Claudel diesen in seinen Kriegsschriften und -gedichten zu einem Kampf der Konfessionen zwischen dem katholischen Westeuropa und dem protestantischen Deutschland stilisiert.¹²³ Umgekehrt erkannte er im Weltkriegsgeschehen eine dramatische Vorlage, wie er am 27. November 1915 in einem Brief an den italienischen Dichter Piero Jahier ausführt:

Comme artiste, je suis depuis un an devant ce qui se passe, comme devant l'œuvre de quelqu'un du même métier, mais infiniment plus fort que vous. Ça surprend d'abord, ça choque, ça démoralise, mais à la réflexion on comprend que c'est mieux ainsi et que ça ne pouvait pas être autrement. Cette guerre commencée en France et qui va maintenant se terminer en Orient, du côté de Constantinople et de Jérusalem, quelle idée épatante! Que c'est beau? De la Marne à l'Isonzo, à la Duina, à Bagdad, à la Grèce, un vaste drame d'un seul tenant, où prend part toute l'humanité, que c'est beau!¹²⁴

VI.2.3. *Le soulier de satin* zwischen irdischer Unordnung und göttlicher Ordnung

Gerade im Hinblick auf die Kriege, die *Le soulier de satin* wie ein roter Faden durchziehen, erweist sich die ›glorreiche Phase‹ des Katholizismus als unvollkommen und gefährdet.¹²⁵ Die Schlacht am Weißen Berg, deren Grauen vier Heilige (Saint Nicolas, Saint Boniface, Saint Denys d'Athène, Saint Adlibitum) in der ersten Szene des dritten Tags gemeinsam mit Doña Musique beklagen,¹²⁶ illustriert die unruhigen Zeiten in Europa eindrücklich. Ebenso gilt der Islam im Text als eine ernstzunehmende Bedrohung, gegen die sich die Christenheit verteidigen müsse. So beschwört

123 Zur Behandlung des Ersten Weltkriegs in dieser Form bei Claudel vgl. Didier Alexandre: Paul Claudel en guerre (1914–1918). In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hrsg.): La Grande Guerre des écrivains: études. Paris 2015, S. 49–70; Vital Rambaud: Comprendre la guerre «en artiste et en chrétien». In: Bulletin de la Société Paul Claudel 214 (2014), S. 33–46, hier S. 39.

124 Brief von Paul Claudel an Piero Jahier vom 27. November 1915. In: Henri Giordan: Paul Claudel en Italie, avec la correspondance Paul Claudel/Piero Jahier. Paris 1975, S. 117–120, hier S. 119.

125 Vgl. Michel Lioure: Ordre et désordre dans *Le Soulier de satin*. In: Littératures 17 (1987), S. 153–160, hier S. 156. Ausführlicher mit den ›états de désordre‹ beschäftigt sich José van de Ghinste: La recherche de la justice dans le théâtre de Paul Claudel. Paris 1980, S. 217–269.

126 Vgl. Claudel: *Le soulier de satin*, S. 782–790.

Sept-Épées, Tochter der Protagonistin, in der zehnten Szene des vierten Tags eine muslimische Invasion herauf:

Tu as bien entendu que toute l'Asie encore une fois est en train de se lever contre Jésus-Christ, il y a une odeur de chameau sur toute l'Europe! / Il y a une armée turque autour de Vienne, il y a une grande flotte à Lépante. / Il est temps que la chrétienté, une fois de plus, se jette sur Mahomet à plein corps [...]¹²⁷

Und auch die ›Neue Welt‹ konnte Europa bisher nicht ›zähmen‹. Stattdessen befinde sie sich, so der spanische König, noch immer in einem chaotischen Zustand: »un monde à l'état de bouillonnement et de chaos, au milieu de cet énorme tas de matière toute croulante et incertaine«.¹²⁸

Gleichwohl liegt dieser ungeordneten Welt, »à moitié chemin de la dissolution«,¹²⁹ ein göttlicher, heilsgeschichtlicher Plan zugrunde.¹³⁰ So erkennt Doña Musique, eine allegorische Figur, die Freude, Schönheit, Liebe, Harmonie und Frieden verkörpert, das historische Geschehen als göttliche Fügung mit ordnender Kraft an:

Qu'importe le désordre, et la douleur d'aujourd'hui puisqu'elle est le commencement d'autre chose, puisque / Demain existe, puisque la vie continue, cette démolition avec nous des immenses réserves de la création, / Puisque la main de Dieu n'a pas cessé son mouvement qui écrit avec nous sur l'éternité en lignes courtes ou longues, / Jusqu'aux virgules, jusqu'au point le plus imperceptible, / Ce livre qui n'aura son sens que quand il sera fini. / C'est ainsi que par l'art du poète une image aux dernières lignes vient réveiller l'idée qui sommeillait aux premières, revivifier maintes figures à moitié faites qui attendaient l'appel. / De tous ces mouvements éparés je sais bien qu'il se prépare un accord, puisque déjà ils sont assez unis pour discorder.¹³¹

In ihrer Vision einer geordneten, sinnhaften Welt nähert Doña Musique Gott und Dichter einander an und greift somit die barocke Metapher des *Theatrum Mundi* auf.¹³² Tatsächlich verbirgt sich hinter ihren Worten auch das zentrale Gestaltungsprinzip des Dramas. Denn auf den ersten Blick wirkt der Text durch die Vielfalt an Orten, Zeiten, Figuren und

127 Ebd., S. 937.

128 Ebd., S. 753. Auch schon früher im Text ist die Rede von Unruhe und Rebellion (vgl. ebd., S. 688).

129 Ebd., S. 787.

130 Vgl. auch Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin*, S. 84f.; Lioure: *Ordre et désordre*, S. 157f.

131 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 789f.

132 Zu *Soulier de satin* als Welttheater vgl. den Aufsatz von Fuß: *Le Soulier de satin*, sowie die Bemerkungen bei Lioure: *L'Esthétique Dramatique*, S. 133f.

Handlungen zusammenhangslos, beinahe unfertig, berücksichtigt man etwa Claudels Anweisung, Umbauten auf der Bühne stets vor den Augen des Publikums vorzunehmen.¹³³ Bei genauerem Hinsehen manifestiert sich jedoch eine eigene Ästhetik mit eigenen Regeln, welche die vermeintlich disparaten Einzelteile zusammenführt.¹³⁴ Auf inhaltlicher Ebene wiederum indiziert die Manipulation der historischen Chronologie – in Claudels Weltsicht – den Umschwung von Unordnung in Ordnung, wenn etwa die Schlacht von Lepanto auf den Untergang der Armada folgt und sie so den Triumph des Christentums über den Islam verbürgt.¹³⁵ In diesem Zusammenhang lassen sich ebenfalls Parallelen zur Zeitgeschichte erkennen, denn Claudel hatte den Weltkrieg, wie eben auch den Untergang der Armada, als notwendigen Teil eines göttlichen Plans begriffen, an den sich die Erlösung anschließt.¹³⁶ Die vielfältigen Konflikte mit der Häresie entpuppen sich in *Le soulier de satin* somit als flüchtige Zwischenspiele in einem universellen Heilsplan, als Wegmarken in Richtung der göttlichen Harmonie.¹³⁷

Mit der zeitlichen, heilsgeschichtlichen Dimension korreliert auf räumlicher Ebene, dass einige Szenen an ›Zwischenorten‹ innerhalb der irdischen Sphäre bzw. zwischen irdischer und himmlischer Sphäre angesiedelt sind. So befindet sich der Jesuitenpater der allerersten Szene in gleicher Entfernung zur ›Alten‹ wie zur ›Neuen Welt‹ (›à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent«¹³⁸) wie an der Grenze zwischen Himmel und Erde: »[l]a mer libre à ce point où la limite du ciel connu s'efface«.¹³⁹ Auch bei den Orten, an denen sich die beiden Hauptfiguren über weite Strecken des Dramas aufhalten, handelt es sich um Zwischenräume: Panama, von wo aus Don Rodrigue sein Amt als Vizekönig ausübt, erstreckt sich zwischen dem Atlantischen und dem Pazifischen Ozean,

133 Vgl. Claudel: *Le soulier de satin*, S. 663f.

134 Dazu zählt beispielsweise die *Mise en abyme*-Technik. Ausführlicher Autrand: *Le Soulier de satin*, S. 68–70; Lioure: *Ordre et désordre*, S. 153–156.

135 Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 291; Anne-Marie Mazzega: Une Parole historique: *Le Soulier de satin*. In: *Revue des Lettres Modernes*, Série Paul Claudel 4 (1967), S. 43–59, hier S. 56.

136 Vgl. Rambaud: *Comprendre la guerre*, S. 40f.

137 Vgl. Lioure: *Ordre et désordre*, S. 157f.

138 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 666; ähnlich S. 667: »à égale distance de ce monde ancien que j'ai quitté / Et de l'autre nouveau.«

139 Ebd., S. 667. Laut dem Ansager (›Annoncier‹) ist der Himmel so nah, dass er ihn von dort mit dem Stock berühren könnte (vgl. ebd., S. 666).

anders gesagt: »[e]ntre les deux Mers«,¹⁴⁰ außerdem zwischen Nord- und Südamerika (»la position médiane, en travers des deux continents«¹⁴¹). Mogador, die Festung in der marokkanischen Hafenstadt, in der Doña Prouhèze lebt, liegt »entre la mer et le sable«,¹⁴² »entre le sable et la mer«,¹⁴³ allgemeiner »entre les deux mondes«,¹⁴⁴ also zwischen Europa und Afrika, zwischen Christentum und Islam. Zu guter Letzt tragen beide Protagonisten einen stetigen Kampf zwischen ihrem verbotenen, irdischen Verlangen auf der einen Seite und der göttlich sublimierten Liebe, der *agape*, auf der anderen aus. Hin- und hergerissen zwischen Diesseits und Jenseits befinden auch sie sich, metaphorisch gesprochen, in einem Dazwischen. In diesem Zusammenhang erhält die Problematik des Wartens oder Nichtwartens ihre Bedeutung. Doña Prouhèze geht stetig auf die transzendente Sphäre zu und *erwartet* die Erfüllung im Jenseits, wohingegen Don Rodrigue dem *Warten* eher abgeneigt ist und sich störrisch an das irdische Leben klammert. Die von Doña Prouhèze verkörperte Haltung, d.i. die bedingungslose Unterwerfung unter Gottes Führung sowie die beständige Erwartung der *divinitas*, wird hier – so viel sei vorweggenommen – als religiöser oder auch Glaubensattentismus begriffen.

VI.2.4. Don Rodrigue: Vom hochmütigen Eroberer zum demütig Wartenden

Eine Verbindung von ›Warten-Sollen‹ bzw. ›Nicht-Warten-Können‹ zu Don Rodrigues Schicksal wird sogleich in der ersten Szene des ersten Tags hergestellt. Sie zeigt einen Jesuitenpater an den Mast eines untergehenden Schiffs geschlagen. Sterbend spricht er ein letztes Gebet, in dem er gleichermaßen für Spanien (»Que la guerre et la dissension l'épargnent! Que l'Islam ne souille point ses rives, et cette peste encore pire qu'est l'hérésie!«¹⁴⁵) wie für Rodrigue bittet:

Mon Dieu, je Vous prie pour mon frère Rodrigue! [...] Vous le voyez qui d'abord s'était engagé sur mes pas sous l'étendard qui porte Votre monogramme, et maintenant sans doute parce qu'il a quitté Votre noviciat il se figure qu'il Vous tourne le dos, / *Son affaire à ce qu'il imagine n'étant pas d'attendre,*

140 Ebd., S. 812.

141 Ebd., S. 844.

142 Ebd., S. 745.

143 Ebd., S. 752.

144 Ebd., S. 678.

145 Ebd., S. 667.

*mais de conquérir et de posséder / Ce qu'il peut, comme s'il y avait rien qui ne Vous appartint et comme s'il pouvait être ailleurs que là où Vous êtes. / Mais, Seigneur, il n'est pas si facile de Vous échapper, et s'il ne va pas à Vous par ce qu'il a de clair, qu'il y aille par ce qu'il a d'obscur; et par ce qu'il a de direct, qu'il y aille par ce qu'il a d'indirect [...].*¹⁴⁶

Den Worten des Jesuitenpaters zufolge befand sich Rodrigue als *Miles christianus* – das indiziert die Fahne mit dem Namenszug Gottes – auf dem rechten Weg, doch er kehrte dem Glauben den Rücken, als er seinem an irdischen Dingen ausgerichteten Eroberungsdrang erlag. Die Abkehr von Gott setzt der Jesuitenpater mit einem Unvermögen oder besser Unwillen zum Warten gleich; umgekehrt nähert er ein gottgefälliges Leben dem (Er-)Warten an. Die Idee eines tatorientierten Heldentums im Sinne von ›Krieger‹, ›Eroberer‹, ›Abenteurer‹, die die abendländische Tradition seit der Antike dominiert, wird in dem Zitat verabschiedet und mit einer neuartigen, statischen Konzeption (»attendre«) konfrontiert. Wie noch gezeigt werden wird, schließt die Vorstellung heroischen Wartens in *Le soulier de satin* tätiges Handeln jedoch nicht gänzlich aus.

Von Don Rodrigue jedenfalls ist gefordert, sein Handeln an dem Glaubensattentismus, wie ihn der Jesuitenpater evoziert, auszurichten. Ganz gegensätzlich dazu wird er zu Beginn des Dramas jedoch als Abenteurer- und Erobererfigur eingeführt, die immer wieder zu neuen Unternehmungen aufbricht, um das Fremde, Unbekannte in Besitz zu nehmen: Er durchschritt Südamerika von Peru bis nach Suriname,¹⁴⁷ nun wird ihm der amerikanische Kontinent, über den er als Vizekönig herrschen soll, als ›Beute‹ (»proie«¹⁴⁸) gegeben. Vom spanischen König und seinem Kanzler wird er als gierig und eifersüchtig (»un homme jaloux et avide«¹⁴⁹) beschrieben. Dass ihre Einschätzung durchaus treffend ist, demonstriert eine Szene im dritten Tag (III,3). Einer von Rodrigues Leutnants, Don Almagro, hat ohne dessen Zustimmung eine Plantage an den Ufern des Orinoco errichtet. In dem Moment, da sein Werk Früchte zu tragen beginnt, beschießt und vernichtet Rodrigues Flotte Almagros Bauten. Seine Zerstörungswut begründet dieser mit seinem missgünstigen Besitzanspruch auch auf die Wälder rund um den Orinoco, die er mit niemanden teilen will.¹⁵⁰ Von dem missionarischen Eifer, den Claudel für das *Siglo de Oro*

146 Ebd., S. 668 (Hervorh. d. Verf.).

147 Vgl. ebd., S. 690.

148 Ebd., S. 753.

149 Ebd., S. 689.

150 Vgl. ebd., S. 802.

ins Feld führt, ist bei Dramenaufakt mithin nichts zu spüren. Gerade die sexuell aufgeladene Sprache hintertreibt eine christliche Sendung, wenn Rodrigue sich als Liebhaber der ›jungfräulichen Neuen Welt‹ imaginiert: »C'est moi qui la contiens toute entière alors que toute fraîche et humide encore elle s'offre à recevoir pour toujours mon empreinte et mon baiser.«¹⁵¹ Rodrigues atheistischer, selbstsüchtiger Eroberungsdrang richtet sich dabei nicht nur auf die unentdeckten Kontinente der Erde. Vielmehr begehrt er – und auch in diesem Sinne kann bzw. will er nicht warten – die verheiratete Doña Prouhèze. Seinem chinesischen Diener schwindelt er zwar aufrichtige Liebe vor, hinter der sich allerdings ein rein körperliches Verlangen verbirgt.¹⁵² Noch deutlicher offenbart sich die sinnliche, beinahe sadistische Dimension seiner Begierde in der achten Szene des zweiten Tags, wenn Rodrigue unverhohlen hämisch zugibt: »C'est son corps qu'il me faut, pas autre chose que son corps, la scélérate complicité de son corps! / En jouir et m'en débarrasser! [...] / Ensuite la rejeter! Elle se traînera à mes pieds et moi je la foulerai sous mes bottes.«¹⁵³

Gleichzeitig mit der Klage über Rodrigues Verirrungen und der Bitte um göttliche Lenkung beschreibt der Jesuitenpater in I,1 auch das Remedium, mit dem Rodrigue sein Seelenheil wiedererlangen soll:

Et déjà Vous lui avez appris le désir, mais il ne se doute pas encore ce que c'est que d'être désiré. / Apprenez-lui que Vous n'êtes pas le seul à pouvoir être absent! Liez-le par le poids de cet autre être sans lui si beau qui l'appelle à travers l'intervalle!¹⁵⁴

Rodrigues Leidenschaft für Prouhèze, die mit »cet autre être« adressiert ist, verwandelt sich im Licht dieser Worte in das Mittel, den auf Abwege geratenen Rodrigue wieder zu Gott zu führen. Indem sich Prouhèze Rodrigue unentwegt entzieht und sein (irdisches) Verlangen nie befriedigt, versteigt sie sein Begehren¹⁵⁵ und lehrt ihn durch den nie erfüllten Wunsch letztlich die gebotene Demut, wie Prouhèze erkennt:

Quand il n'y aura plus aucun moyen de s'échapper, quand il sera fixé à moi pour toujours dans cet impossible hymen, quand il n'y aura plus moyen de

151 Ebd., S. 694; vgl. dazu auch Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 17f.

152 Vgl. Claudel: *Le soulier de satin*, S. 691–702, bes. S. 692f. und 695–700.

153 Ebd., S. 756.

154 Ebd., S. 668.

155 Das expliziert Prouhèze in III,13: »Tu en aurais bientôt fini avec moi si je n'étais pas unie maintenant avec ce qui n'est pas limité! / Tu cesserais bientôt de m'aimer si je cessais d'être gratuite!« (Ebd., S. 856)

s'arracher à ce cric de ma chair puissante et à ce vide impitoyable, quand je lui aurai prouvé son néant avec le mien, quand il n'y aura plus dans son néant de secret que le mien ne soit capable de vérifier, / C'est alors que je le donnerai à Dieu, découvert et déchiré pour qu'il le remplisse dans un coup de tonnerre, c'est alors que j'aurai un époux et que je tiendrai un dieu entre mes bras!¹⁵⁶

Die Erlösung des gottvergessenen Rodrigue führt über die Frau, die gleichermaßen Verlust und Verheißung bedeutet. Wie ein Leitstern (»une étoile [...] [c]onductrice«¹⁵⁷) und gleich der Beatrice in Dantes *Divina Commedia* soll Prouhèze Rodrigue bis zur himmlischen Erlösung führen, ihn anleiten, seinen Willen zur Macht über Frau und Erde zu überwinden und sein Handeln weniger am Diesseits als mehr am Jenseits auszurichten, wo ihn die selige Vereinigung mit der stetig Abwesenden erwartet.¹⁵⁸

Schon bald nach Prouhèzes Verzicht auf Rodrigue, zu dem sie sich im zweiten Tag bekennt, zeitigt die Trennung der Liebenden eine erste Wirkung. Sie kanalisiert Rodrigues unerfülltes erotisches Begehren und disponiert ihn dazu, das »Vermächtnis« des Kolumbus (»l'entreprise de Colomb«, »la grande promesse de Colomb«¹⁵⁹) als christliches Missionierungsprojekt zu vollenden und die Erde im Zeichen des Kreuzes zu vereinen (»c'est la réunion de la terre, c'est l'ambassade vers ses peuples«¹⁶⁰). Rodrigues allmählich sich herausbildendes, christliches Sendungsbewusstsein verleiht seinen Eroberungen in Süd- und Mittelamerika wie im Fernen Osten ein katholisches Gepräge und legitimiert sein Handeln. So rechtfertigt er in der Retrospektive die Zerstörung der Plantagen am Orinoco dahingehend, die Arbeitskraft, die Almagro ihm gestohlen hätte, für den Bau des Verbindungsweges zwischen Atlantischem und Pazifischem Ozean in Panama zu benötigen, der wiederum die Voraussetzung für den Zusammenschluss beider Erdkreise schaffe.¹⁶¹ Im Bewusstsein seiner auf die Verbreitung des christlichen Glaubens zielenden Sendung erklärt er in der zweiten Szene des vierten Tags:

156 Ebd., S. 780.

157 Ebd., S. 820; zur Sternenmetapher vgl. auch ebd., S. 857 und 859.

158 Zum Erlösungsprozess Rodrigues und Prouhèzes Rolle darin vgl. Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 285; Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin*, S. 90; Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 20–22. Die oszillierende Bewegung zwischen unerfüllbarer Liebe im Diesseits und versprochener Vereinigung im Jenseits stellt ein zentrales Leitmotiv in *Le Soulier de satin* dar.

159 Claudel: *Le Soulier de satin*, S. 824.

160 Ebd.

161 Vgl. ebd., S. 802.

C'est parce que je suis un homme catholique, c'est pour que toutes les parties de l'humanité soient réunies et qu'il n'y en ait aucune qui se croie le droit de vivre dans son hérésie, / Séparée de toutes les autres comme si elles n'en avaient pas besoin.¹⁶²

Rodrigues purer Besitzungswille verblasst zunehmend zugunsten eines Selbstverständnisses als Botschafter der Christenheit. Sein Missionierungsprojekt, das an vielen Stellen im Text positiv gewürdigt wird, steht dem von dem Jesuitenpater geforderten religiösen Attentismus nicht mehr entgegen. Dieser beschränkt sich folglich nicht auf das reine Ausharren und Erwarten, sondern kann tätiges Handeln beinhalten, wenn sich dieses in Einklang mit den Zielen und Werten der katholischen Kirche befindet.

Seiner Leidenschaft für Prouhèze hat Rodrigue im Gegenzug nicht entsagt. Der Versuchung erliegt er immerfort und so reist er zwei Mal – vergeblich – nach Mogador, um sie mit sich zu nehmen. Weder will er ihre Entscheidung akzeptieren noch kann er ihre gottesfürchtigen, jenseitsorientierten Beweggründe vor allem in III,13 verstehen. Seine innere Wandlung, die der katholische Feldzug vorbereitet, setzt erst ein, als Rodrigue alle weltlichen Besitztümer verloren hat. Ihm muss zuerst die Herrschaft über den Verlauf der Geschichte entgleiten und er muss von ihr überrollt werden – in einem Krieg gegen Japan wird er gefangen genommen und verliert ein Bein, zurück in Europa wird er von einer Schauspielerin, einer ›falschen Maria‹, die er für die Anwärterin auf den englischen Thron hält, getäuscht und vom spanischen König, dem er ohnehin ein Dorn im Auge ist, für seinen Verrat an Spanien bestraft –,¹⁶³ um zu erkennen, dass nicht

162 Ebd., S. 871. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Gespräch zwischen Don Rodrigue und seiner geistigen Tochter Sept-Épées, in dem er angibt, die Erde ausweiten (›élargir la terre‹) und ihre Einzelteile zu einem Körper zusammenfügen (›Il [le ciel] ne peut pas s'en passer. Il n'est pas fait pour marcher avec une seule jambe et pour respirer avec la moitié d'un poumon. Il faut l'ensemble, tout le corps‹) zu wollen (ebd., S. 919 und 920). Die Körpermetapher führt Rodrigue bereits im dritten Tag ins Feld (vgl. ebd., S. 844). Zu Rodrigues Bestimmung mit Bezug auf Eroberung und Missionierung vgl. auch Di Méo: *Imaginaire de l'espace et voies du salut*, S. 253 und 260f.; Rosa: *Le lieu et l'heure*, S. 49f.; Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 18f.

163 Zu Rodrigue als Opfer der Geschichte, die er erst vorantreibt, vgl. auch Alexandre: *Paul Claudel en guerre*, S. 63; Christopher Flood: *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. De l'Anglais par Isabelle Geesen et Annette Morgan avec la collaboration de Martine Garbacz et Odile Schmitz. Paris 1991, S. 215. Dass der Glaube, die Geschichte der Welt nach eigenem Ermessen zu lenken, trügerisch ist, indiziert auch die Episode um den Heimkehrer Diégo Rodriguez zu seiner Frau Doña Austrégésile (IV,7). In diesem lächerlichen Figurenpaar spiegelt sich sowohl die Treue Doña Prouhèzes, die ihren Gatten in Gedanken stets begleitet, als auch

er die ordnungsstiftende Kraft ist und er der Unterstützung eines anderen, nämlich Gottes, bedarf. Sein Seelenheil erlangt Rodrigue denn auch nicht als heldenhafter und sich für allmächtig haltender Eroberer. Er gerät zuvor, zurückgesunken in Bedeutungslosigkeit, in die Position eines ›Nichtmehrhelden‹,¹⁶⁴ die den Heldenstatus, den sein Name in der Tradition des Cid eigentlich impliziert, konterkariert.¹⁶⁵ Rodrigue feiert paradoxerweise in dem Moment, da er, gefesselt auf einem Boot, als Sklave verkauft werden soll, seine ›Verlobung mit der Freiheit‹ (»mes fiançailles avec la liberté«¹⁶⁶). Damit ist freilich eine innere Freiheit gemeint, der Ketten und Fesseln nichts anhaben können. Nach einer letzten kurzen Aufwallung der Sehnsucht nach Prouhèze und des Schmerzes wegen ihres Verlusts¹⁶⁷ beginnt Rodrigue, das Bild der himmlisch entrückten Prouhèze vor Augen, sich von seinen irdischen Ambitionen zu lösen.¹⁶⁸ Mit der Einsicht in die göttliche Wahrheit überwindet er seinen Groll und seine Enttäuschung und ergibt sich demütig in sein Schicksal. Rodrigue war zu Beginn von einem unstillbaren Machthunger getrieben und erkennt nun, gescheitert, die Nichtigkeit seines Strebens. Er wendet sich von den irdischen Angele-

die Nichtigkeit aller Eroberungen Rodrigues. Denn sein Alter Ego kehrt gänzlich unheroisch und beschämt zurück. Er charakterisiert sich selbst als »un homme vieux, un conquérant manqué, un marin claqué, un commerçant failli, et le plus ridicule et pauvre homme de toutes les mers d'Espagne« (Claudel: *Le soulier de satin*, S. 912). Zur Frage, inwieweit es sich bei Rodriguez und Austrégèsile um Parallelfikturen zu Rodrigue und Prouhèze handelt, vgl. van de Ghinste: *La recherche de la justice*, S. 264–267.

164 Zum ›Nichtmehrhelden‹ vgl. Ulrich Bröckling: *Antihelden* (Version 1.0). In: Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét (Hrsg.): *Compendium heroicum*. Publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg. Freiburg 2019, DOI: 10.6094/heroi-cum/ahd1.0.

165 Der Name verweist zurück auf den spanischen Nationalhelden Rodrigo Díaz de Vivar, genannt El Cid, der sich während der *reconquista* als tapferer Kämpfer hervorgetan hatte und im Zuge dessen als Beschützer der Christenheit und Bezwingen der Mauren gefeiert wurde. Das altspanische Epos *Cantar de mio Cid*, das den Ritter in eine literarische Figur verwandelte, trug nicht wenig zu seiner Heroisierung bei. Zum Präfigurat des Cid im mittelalterlichen Heldenepos vgl. Lioure: *L'Esthétique Dramatique*, S. 70; Millet-Gérard: *Formes baroques*, S. 80f. Auch der Vergleich Rodrigues mit dem antiken Helden Achill zu Beginn des zweiten Tags entbehrt nicht der Ironie, da mit der Formulierung »Achille à Scyros« (Claudel: *Le soulier de satin*, S. 727) weniger seine Heldentaten im Trojanischen Krieg adressiert sind als vielmehr sein Liebeswerben am Hof von König Lykomedes.

166 Ebd., S. 943.

167 Vgl. ebd., S. 944f.

168 Vgl. ebd., S. 945.

genheiten ab, die er als nichtig begreift, entsagt seinem Streben nach Macht und Besitz, lässt ab von seiner Hybris und seiner Megalomanie und findet geläutert zu Gott zurück.¹⁶⁹ Ihm in Aussicht gestellt wird in *Le soulier de satin* ein Leben im Kloster, wo Rodrigue auf seinen Tod wartet, der ihn mit der Geliebten vereinen soll. Rodrigues Abenteuer, besser: seine Irrfahrten,¹⁷⁰ sowie sein Niedergang erweisen sich somit als ein Zwischenspiel in Erwartung des Göttlichen, als ein Zwischenstadium auf den verschlungenen Wegen in Richtung des Jenseits. Die unüberschaubaren Nebenhandlungen, die die Handlung um den Protagonisten verzögern, bilden Rodrigues »Umwege zu Gott«, die sowohl der Jesuitenpater in I,1 (s. S. 318f.) als auch das dem Text vorangestellte portugiesische Sprichwort »Deus escreve direito por linhas tortas«¹⁷¹ vorwegnehmen, im Dramenaufbau ab. Darüber hinaus fällt die Erlösung des Protagonisten auf geschichtlicher Ebene mit dem Heilsplan zusammen, bedenkt man, dass seine Läuterung in dem Augenblick einsetzt, da die spanische Flotte unter der Führung von Juan de Austria nach Lepanto aufbricht, wo sie eine siegreiche Schlacht gegen den Islam schlagen wird. (Welt-)Geschichte und individuelle Biographie unterliegen der göttlichen Fügung gleichermaßen.

So glücklich das Ende für Rodrigue nun auch erscheinen mag, muss es relativiert werden. Denn Rodrigue verharret auch nach der Läuterung in einem Provisorium. Er wird das Kloster, das Haus Gottes, nicht betreten, sondern auf der Schwelle verweilen:

Je veux vivre à l'ombre de la Mère Thérèse! Dieu m'a fait pour être son pauvre domestique. / Je veux écosser les fèves à la porte du couvent. Je veux essuyer ses sandales toutes couvertes de la poussière du Ciel!¹⁷²

Rodrigue, der auf Erden die Tür zwischen dem Atlantischen und Pazifischen Ozean aufgestoßen¹⁷³ und sich hochmütig den Beinamen »enfoncéur de portes«¹⁷⁴ gegeben hat, bleibt das Himmelstor verschlossen und der Eintritt in die himmlischen Gefilde ist ihm vorerst verwehrt. Bevor Rodrigue die *agape* erreicht, in der sich die Geliebte und Gott ihm offen-

169 Zur Läuterung vgl. auch Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 297; Petit: *Le Soulier de satin*, S. 105; Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 21f.

170 Madaule: *Le Drame de Paul Claudel*, S. 293, bezeichnet Rodrigues Weg als »prodigieuse odyssée de la séparation«.

171 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 661.

172 Ebd., S. 947 (Hervorh. d. Verf.).

173 Vgl. ebd., S. 812.

174 Ebd., S. 871.

baren, muss er sich wortwörtlich im Warten üben, das er, wie eingangs erläutert, verlernt hat. Nur so kann er den Sublimierungsprozess abschließen und sich vollkommen öffnen für die *divinitas* im Jenseits. Sobald Rodrigue diesen Punkt in seiner Entwicklung erreicht, setzt auch die (Re-)Heroisierung dieses ›Nichtmehrhelden‹ zu einem ›Helden des Wartens‹ ein. Sie wird gleichwohl nicht so stark ausformuliert, wie das für die Figur der Doña Prouhèze der Fall ist (s. Kap. VI.2.5), aber andeutungsweise lässt sie sich am Ende des Dramas nachvollziehen. Ausschlaggebend ist dabei die bewusste Annahme des Schicksals im Sinne einer heroischen Selbstüberwindung, die in der dreimaligen Wiederholung des ›Ich will‹ (›Je veux‹) manifest wird. Das Bekenntnis impliziert den agonalen Kampf gegen sich selbst, die Rückerlangung von Agency und die Bereitschaft, irdisches Streben und Glück zu opfern. Sowohl die demütige Haltung Rodrigues, die das Zitat durch die bescheidene bzw. gar unterwürfige Selbstpositionierung im Schatten (›ombre‹) und als Diener (›domestique‹) zum Ausdruck bringt, als auch seine Stellung auf dem Boot, in Ketten gelegt, tun ihr Übriges, um das Bild eines geläuterten, entsagungsvollen und opferbereiten Abenteurers zu vervollständigen.

VI.2.5. Doña Prouhèze, die heroisch Wartende

Während Don Rodrigue einen langwierigen und schmerzlichen Lern- und Läuterungsprozess durchläuft, verkörpert seine Geliebte und Gegenspielerin Doña Prouhèze von Anfang an die im christlichen Wertekodex gebotene Haltung, die zu seinem – von Rodrigue gleichwohl unerkannten – Vorbild wird. Prouhèze ist sich, auch durch die Unterstützung ihres Schutzengels, schon sehr früh im Klaren über die mariologische Orientierung, die sie Rodrigue geben muss. Die Einsicht in das göttliche Gebot verwandeln ihre anfänglichen, dem Ehesakrament geschuldeten Skrupel, sich auf Rodrigue einzulassen, in einen unverrückbaren Entschluss, der zu einer attentistischen Haltung im Zeichen des Ausharrens und Wartens führt: Prouhèze unterlässt die ›gottlose‹ Tat, nämlich die fleischliche Vereinigung im Diesseits, hält die Trennung aus, gibt den Versuchungen Rodrigues nicht nach und vertraut auf die versprochene Vereinigung im Jenseits. Ergänzt wird Prouhèzes attentistischer Habitus allerdings durch aktives Handeln und Kämpfen, insofern sie sich kompromisslos ihrer geschichtlichen Aufgabe widmet, die sie im Kampf gegen den Islam sieht. Sie schiffet sich nach Mogador ein, um dort erstens ihren Einfluss auf den

abtrünnigen und zum Islam konvertierten Kommandanten Don Camille geltend zu machen und ihn an die spanische Krone zurückzubinden¹⁷⁵ sowie zweitens die Festung auch auf verlorenem Posten bis zu ihrem Tod zu verteidigen.¹⁷⁶ Rodrigue wiederum, der zwei Mal nach Mogador segelt, schickt sie mit den Worten »Je reste. Partez!« bzw. »Il n'y a plus personne qui vous appelle, partez«¹⁷⁷ fort und fordert ihn auf, es ihr gleich zu tun und das irdische Verlangen zugunsten der *agape* zu bezwingen.¹⁷⁸ Das relationale Verhältnis zu Rodrigue, der über weite Strecken des Dramas eben nicht wie Prouhèze in der Lage ist, über sein diesseitiges Selbst hinauszuwachsen, von dem sich Prouhèze mithin positiv abhebt und die das Leitbild verkörpert, demonstriert die exzeptionelle wie exemplarische Dimension ihres Glaubensattentismus innerhalb des Texts und impliziert eine heroische Komponente. Den Heldenstatus trägt die Protagonistin bereits im Namen, der ähnlich wie das französische Wort für »Heldentat« (»prouesse«) klingt. Weitaus bedeutsamer für die Heroisierung der Protagonistin sind zum einen Transgressivität und Agonalität, Opferbereitschaft und Pflichtbewusstsein, zum anderen die Bewahrung von Autonomie und Agency.

Auch wenn Prouhèze gegenüber Rodrigue sehr entschieden und gefestigt auftritt, so hadert sie im Geheimen stets mit sich. Ihr menschliches Begehren muss sie über die gesamte Dauer des Dramas stets aufs Neue bezwingen und Gott unterordnen. Die Bedeutung der inneren Kämpfe zwischen menschlichem Begehren und göttlichem Gebot für die Heroisierung der Protagonistin unterstreicht die Bezeichnung der Verlockungen als »Probe« (»épreuve«), die es zu bestehen gilt.¹⁷⁹ Zwei Mal erliegt Prouhèze der Versuchung und bittet Rodrigue um ein Treffen, zuerst noch in Spanien in der Mitte des ersten Tags (I,5), erneut in Mogador inzwischen im dritten Tag (III,10). Da Prouhèze durchaus um die Gefahr jener Reize sowie um ihre Schwäche weiß, ersinnt sie Strategien der Selbstbe-

175 Prouhèze zu Camille: »C'est moi ici qui vous empêche de faire tout le mal que vous voudriez. [...] L'important est que vous fassiez ce que je veux et depuis dix ans, oui, mis à part de temps en temps ces mouvements ridicules de votre humeur sauvage, / En gros je n'ai pas de reproches à vous faire et je crois que le Roi est content.« (Ebd., S. 833f.)

176 »Un château que le Roi vous a donné à tenir jusqu'à la mort.« (Ebd., S. 744)

177 Ebd., S. 768 und 850.

178 Vgl. ebd., S. 855–858, mit Bezug zur Türmetapher S. 857: »Ouvre et elle [cette joie] entrera. Comment faire pour te donner la joie si tu ne lui ouvres cette porte seule où je peux entrer?«

179 Vgl. ebd., S. 733 und 754.

herrschaft, um sich vor ihren Affekten zu schützen. Ihrem Aufseher Don Balthasar etwa berichtet sie von dem geplanten Treffen mit Rodrigue, in der Hoffnung, er möge sie aufhalten: »Je jure que je ne veux point faire le mal, c'est pourquoi je vous ai tout dit.«¹⁸⁰ Als sie sodann ihren Schuh in die Hände einer Marienstatue legt, ist hierin ein symbolischer Akt der Selbstbehinderung zu sehen:

Je me remets à vous! Vierge mère, je vous donne mon soulier! Vierge mère, gardez dans votre main mon malheureux petit pied! / Je vous préviens que toute à l'heure je ne vous verrai plus et que je vais tout mettre en œuvre contre vous! / Mais quand j'essayerai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux!¹⁸¹

Prouhèzes innerer Konflikt zwischen Pflicht und Neigung wird zudem auf ihren Begleiter, den Schutzengel, projiziert. Insbesondere das Streitgespräch zwischen ihnen in der achten Szene des dritten Tags, in dem Prouhèze ihre Bedenken an ihrer Rolle in Rodrigues Erlösungsprozess äußert und ihrer Sehnsucht nach ihm sowie ihrem Unwillen zum Sterben Ausdruck verschafft, vom Schutzengel jedoch zurechtgewiesen, an ihre göttliche Berufung gemahnt und auf den Tod vorbereitet wird, versinnbildlicht die widerstreitenden Kräfte im Inneren der Protagonistin. Selbst als sich Prouhèze schon zum Sterben entschieden hat, das Rodrigues eitles Streben auslöschen und ihm den Weg zu Gott weisen wird, bestehen Überzeugung und Zweifel nebeneinander fort, wie die Auseinandersetzung mit Camille illustriert. Denn während Prouhèze vier Mal den Satz »Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue« wiederholt, erscheint auf ihrem Gesicht ein Licht (»cette lumière«), das ihre Verzichtsbereitschaft doch verrät.¹⁸² Gegenüber dem unverständigen Rodrigue bleibt sie stets standhaft und weist ihn, der sie bittet, am Leben zu bleiben, beharrlich ab:

LE VICE-ROI. Paroles au-delà de la Mort que je comprends à peine! Je te regarde et cela me suffit! O Prouhèze, ne t'en va pas de moi, reste vivante!

DOÑA PROUHÈZE. Il me faut partir.¹⁸³

180 Ebd., S. 681.

181 Ebd., S. 685f.; vgl. dazu auch Jung: Paul Claudel, *Le soulier de satin*, S. 87.

182 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 842f.

183 Ebd., S. 858.

Mit Agonalität und Transgressivität ist Prouhèzes fortwährender Kampf gegen innere Widerstände und äußere Versuchungen bezeichnet. Die damit einhergehende Opferbereitschaft um zweier höherer Aufträge willen, nämlich die Verteidigung der spanischen Festung sowie die Erlösung und Läuterung Rodrigues, zeigt sich in der Negation privaten, irdischen Glücks mit dem Geliebten, die bis zur Inkaufnahme des eigenen Tods reicht. In dem Maße, wie Prouhèze ihre menschliche Begierde mehrfach überwindet und sich bewusst zu ihrer Berufung bekennt, wird ihre Entscheidung zur freien Entscheidung, die eben nicht von außen bzw. von oben aufgezwungen ist, sondern aus Einsicht in den göttlichen Heilsplan und aus Überzeugung in seine Richtigkeit und Gerechtigkeit getroffen wird.¹⁸⁴ Indem sie letztlich den Verzicht unter ihren Willen subsumiert, synchronisiert sie das eigene Wollen mit demjenigen Gottes: »Ce que veut Celui qui me possède c'est cela seulement que je veux«.¹⁸⁵ In einer dialektischen Bewegung erreicht Prouhèze die größtmögliche Freiheit und ist doch eine Gefangene: »cette éternelle liberté dont je suis la captive«.¹⁸⁶ Frei und autark ist Prouhèze, weil sie sich vom irdischen Begehren löst, gefangen ist sie wiederum, weil sie dem göttlichen Gebot fortan genügen muss.¹⁸⁷

Das exzeptionelle wie exemplarische, zu Gott strebende Über-sich-Hin-auswachsen in der Selbstaufgabe, der Kampf gegen eigene Bedürfnisse im transgressiv-agonalen Modus, die doppelte Opferbereitschaft, das Pflichtethos sowie die Bewahrung ihrer Agency disponieren die Protagonistin von *Le soulier de satin* zur Heldin.¹⁸⁸ Die Heroisierung gründet dabei weniger auf einer konkreten Tat als vielmehr in ihrer Haltung bzw. ihrem Glaubensbekenntnis.¹⁸⁹ Zwar fließt auch die selbstlose und pflichtbewusste Verteidigung der Festung in die Heroisierung mit ein. Jedoch stehen die Taten selbst, die im Übrigen nie auf der Bühne gezeigt und nur in

184 Vgl. dazu auch Fuß: *Le Soulier de satin*, S. 284f.; Lioure: *L'Esthétique Dramatique*, S. 548.

185 Claudel: *Le soulier de satin*, S. 856.

186 Ebd.

187 So beschreibt sie Madaule: Paul Claudel, S. 111, als »prisonnière de son serment«, und Valenti: *Le chemin de la liberté*, S. 24, spricht von einem »emprisonnement volontaire«.

188 Für Lioure: *L'Esthétique Dramatique*, S. 532, besteht das Heroische zuvorderst im Kampf gegen die Verlockungen. Er macht folglich vor allem das agonale Moment stark.

189 Für Černý: Le »Baroquisme« du *Soulier de satin*, S. 489f., besteht das Heroische in dem Willen der Protagonistin. Auch er abstrahiert somit von einem tatorientierten Helden-tum.

einzelnen Dialogpartien angedeutet werden, hinter den Beweggründen und dem inneren Konflikt zurück, welche die Gespräche der Figuren untereinander sowie die Aussagen der übermenschlichen Gestalten dominieren. Schon Prouhèzes eingeschränkter Bewegungsradius, der auf die Festung, die sie nur ein einziges Mal verlässt, limitiert ist, verschiebt den Fokus weg von militärischen Taten hin zur Auseinandersetzung mit sich selbst. Der (Glaubens-)Attentismus im katholischen Sinn bedeutet mithin vorrangig Unterlassen, Aushalten, Nicht-Aufgeben nach dem göttlichen Willen in der Erwartung des Jenseits, schließt nichtsdestoweniger aber auch tätiges Handeln mit ein, wie bereits anhand Rodrigues Missionierungsprojekts erläutert wurde. Aufgrund der Heroisierung sowie im Vergleich mit Don Rodrigue, der bis zum Schluss die Nichtigkeit alles irdischen (Macht-)Strebens sowie die Unhintergebarkeit der *divinitas* erkennt, präsentiert das Theaterstück die attentistische Haltung, wie sie Doña Prouhèze in ihrer unnachgiebigen Entsagung aus religiösem Eifer und gottesfürchtiger Schuldigkeit verkörpert, als Verhaltensideal. Der sich im Gegensatz dazu befindliche nichtattentistische Habitus Don Rodrigues wird hingegen abqualifiziert, weil sein Trieb nach Macht und Besitz erstens vergeblich ist, an anderen (politischen) Akteuren scheitern muss und letztlich zum Untergang des ›Helden‹ führt und weil er zweitens in der christlichen Welt des *Soulier de satin* sündhaft ist, impliziert der Herrschaftsgedanke doch anmaßende Selbstüberschätzung sowie die Abwendung von Gott.

VI.2.6. Der religiöse Attentismus als Appell

Die taxierende Auslotung zweier gegensätzlicher Haltungsoptionen – die eine attentistisch und jenseitsorientiert und deswegen gottgefällig, die andere nichtattentistisch, diesseits- bzw. machtorientiert und deswegen blasphemisch – ist in *Le soulier de satin* kein innertextliches, selbstbezogenes Spiel, sondern weist Appellcharakter auf und lässt sich nahezu als Handlungsdidaxe verstehen. Zum einen projizieren die in VI.2.2 benannten Anachronismen die im Text vermittelten Wertevorstellungen auf Claudels Gegenwart. Zum anderen deckt sich die von Claudel in *Le soulier de satin* anempfohlene Rückbesinnung auf die Religion, die durch die Überhandnahme irdischer Ambitionen verloren gegangen sei, mit den antimodernen Diskursen des *renouveau catholique*, den Claudel zeit seines Lebens offensiv vertrat. Das in *Le soulier de satin* monierte Streben nach irdischen,

materiellen Dingen ist für Claudel auch über den Dramentext hinaus gleichbedeutend mit dem Verlust christlich-religiöser Grundsätze. Materialismus und Unglaube, für die Don Rodrigue zunächst steht und die nach der Meinung des Autors auch die Gesellschaft seiner Zeit kennzeichnen, sind für den Katholiken zwei Seiten einer Medaille. In seinem exegetischen Bibelkommentar *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, an dem er zwischen 1928 und 1932 arbeitete und in dem er die ökonomischen und soziokulturellen Entwicklungen der Moderne in den Interpretamenten der biblischen Apokalyptik deutet,¹⁹⁰ charakterisiert Claudel die moderne Gesellschaft – ausgehend vom Buch Daniel – kurzerhand: »c'est qu'il n'y a pas de Dieu et que la matière est tout.«¹⁹¹ An anderer Stelle, in seinem philosophischen Dialog *Conversations dans le Loir-et-Cher*, entstanden zwischen 1925 und 1928, führt Claudel sein Unbehagen am Materialismus aus und macht ihn für die Verkümmern sozialer Bindungen – er spricht von »rabougrissement« und »dégénérescence«¹⁹² – verantwortlich. Da alle Verrichtungen und Dienste entpersonalisiert seien und in Geld aufgewogen würden, sei kein Platz mehr für Solidarität, Hilfsbereitschaft und Uneigennützigkeit.¹⁹³ Die religiöse Grundierung dieser Werte als christliche Karitas macht die darauffolgende Anrufung Gottes durch Furius, wohl Sprachrohr des Autors, sinnfällig:

On m'a ôté tous les moyens de remplir mon profond devoir envers Dieu et envers les hommes, cela en quoi personne en aucun temps et aucun lieu n'est capable de me substituer. Un singe dressé ferait la même chose que moi. Je ne suis plus qu'une organe mécanique et non plus un enfant de Dieu plein de besoins et de secours, débordant de nécessités et de ressources! On m'a ôté le Paradis terrestre qui est la possibilité de faire du bien sans salaire et par libre choix.¹⁹⁴

190 So erstaunt sich die Tochter: »Ce qu'il y a d'effrayant, c'est qu'en effet on dirait que l'Apocalypse a été écrite en vue de notre époque plus que de tout autre.« (Paul Claudel: *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*. In: *Œuvres complètes XXVI: Commentaires et exégèses* 8. Paris 1967, S. 145). Die Exegese ist gestaltet als ein Dialog zwischen dem erklärenden Vater und der fragenden Tochter.

191 Ebd., S. 132. Das gesamte sechste Kapitel von *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (S. 113–133) ist diesem Themenkomplex gewidmet.

192 Ders.: *Conversations dans le Loir-et-Cher*. In: *Œuvres en prose. Préface par Gaëtan Picon. Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Gaplérine*. Paris 1965, S. 667–819, hier S. 675.

193 Vgl. ebd., S. 685f.; vgl. ausführlicher Flood: *Pensée politique et imagination historique*, S. 167–169.

194 Claudel: *Conversations dans le Loir-et-Cher*, S. 686.

In seinen Schriften der 1920er-Jahre bleibt Claudel jedoch nicht bei dieser pessimistischen Moderne-Bilanz stehen, sondern sagt die Rückkehr des vermissten Gemeinschaftsgeists voraus. Tatsächlich verortet er die zeitgenössische Gesellschaft in einem Zwischenstadium, in dem Altes und Neues in unaufgelöstem Widerspruch nebeneinanderstehen: »Nous sommes à cheval entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore.«¹⁹⁵ Wie schon in *Le soulier de satin* diagnostiziert er in den *Conversations* einen »état de désordre«, der in Ordnung und Regelmäßigkeit übergehen werde.¹⁹⁶ So sei der für das gesellschaftliche Leben unabdingbare Gemeinschaftssinn zwar noch nicht voll ausgeprägt, doch zumindest in Ansätzen erkennbar.¹⁹⁷ Den aktuellen Zustand beschreibt Claudel in diesem Sinne als einen von erwartungsvoller Spannung:

Il est curieux cependant de voir vivre une si grande partie de l'Humanité dans cet état précaire, vigilant et suspendu, dans un état qui tient à la fois de l'exil et de l'attente.¹⁹⁸

Auch wenn Claudel konkrete Maßnahmen zur Stärkung der Gemeinschaft vorschlägt, wie etwa die Zusammenarbeit in Gewerkschaften oder das ehrenamtliche Engagement, so räumt er der Rückbesinnung auf den katholischen Glauben doch den Vorrang ein.¹⁹⁹ Ohne ihn sei ein echtes Zusammenleben – und damit die Überwindung der Übergangszeit – nicht möglich:

Et cependant qu'est-ce que le Christ a dit autre chose que ce devoir d'union et de rassemblement et de charité effective et continue? N'est-il pas écrit: Hors de l'Église point de salut? Tout le temps donc que nous sommes hors de l'Église, nous sommes hors du salut. Où c'est qu'il y a le moins d'union, où le moins d'amour, où le moins d'église, c'est là qu'il y a le moins de salut.²⁰⁰

Das klösterliche Leben der Mönche erhebt Claudel im Zuge dessen zum Vorbild einer künftigen, auf katholischem Glauben und christlicher Karitas fußenden Gesellschaft.²⁰¹

195 Ebd., S. 684.

196 Ebd., S. 690. Am Beispiel der Automobilindustrie der Jahrhundertwende veranschaulicht Claudel diese Bewegung von Unordnung zu Ordnung: Hatte anfangs ein chaotischer Haufen heterogener Gefährte die Boulevards bevölkert, reihten sich die Wagen nun in Reih und Glied (vgl. ebd., S. 690f.).

197 Vgl. ebd., S. 691.

198 Ebd., S. 791.

199 Vgl. Flood: *Pensée politique et imagination historique*, S. 169–174.

200 Claudel: *Conversations dans le Loir-et-Cher*, S. 719.

201 Vgl. ebd., S. 721.

Den zentralen Gehalt seiner *Conversations* setzt Claudel in seinem nur wenige Jahre zuvor erschienenen Stück *Le soulier de satin* mithin dramatisch um. Während Doña Prouhèze das Ideal repräsentiert, in dem Frömmigkeit, Opferbereitschaft, Selbstvergessenheit und Hingabe für den anderen als religiöser Attentismus zusammenfließen, verdichtet sich in Don Rodrigue die Zerrissenheit zwischen Altem und Neuem, zwischen Erde und Himmel, mit der Claudel eben auch die moderne Gesellschaft charakterisiert. Das offene Ende, das Rodrigue zum Warten zwingt, bevor es den Zusammenschluss mit dem Göttlichen einleitet, entspricht dem Provisorium, in das Claudel seine Epoche einordnet. In dieses Zeitregime webt sich zudem die Erfahrung des Ersten Weltkriegs ein. Denn wie Don Rodrigue hat auch die französische Gesellschaft einen Krieg gefochten, von dem sich Claudel eine kathartische Wirkung im Sinne einer katholischen Erneuerung erhoffte.²⁰² Wie bei Don Rodrigue zeitigte die Erfahrung in den Augen Claudels jedoch (noch) keine Wirkung. Sie wird im Drama über das Ende hinaus verschoben, in der Abhandlung in die Zukunft projiziert. Claudel überführt folglich nicht nur eine Niedergangsstimmung in sein Drama, sondern verarbeitet eine noch nicht in Erfüllung gegangene Hoffnung, deren Erfüllung aussteht. Am Beispiel seines Protagonisten gibt Claudel ein Verhaltensmodell vor, wie sich der ersehnten Synthese mit dem Göttlichen angenähert werden kann. Er verwandelt Rodrigue, sobald dieser Prouhèzes heroisch-attentistische Haltung imitiert, selbst zum nachahmenswerten Vorbild für das Publikum, weil dieser mit seinem Habitus, dem Glaubensattentismus, der in der Unterwerfung unter Gottes Führung sowie in der Erwartung der *divinitas* besteht, eine Option aufzeigt, wie die Übergangs- und Wartezeit mit Sinn versehen werden kann.

Darüber hinaus antizipiert Claudel in den *Conversations* wie auch in seinem Drama den globalen Siegeszug des Katholizismus, der fremde Religionen auf der ganzen Welt auslöschen und in die christliche eingliedern werde. So führt er in seinem Dialog aus:

Le monde tout entier a été mis entre nos mains, est-ce qu'il n'y a pas quelque chose à en faire, nos pas seulement pour notre utilité personnelle, mais pour la gloire de Dieu? Qu'elle sera belle, la destinée de ces hommes futurs qui pourront

202 Vgl. Alexandre: Paul Claudel en guerre, S. 65f.; Rambaud: Comprendre la guerre, S. 40f.

réunir en eux trois choses: la Foi, le Pouvoir et cette Joie intrépide qui bientôt transportera les montagnes et qui déjà nous transporte au-dessus d'elles!²⁰³

Wie oben erläutert, ist die katholische, koloniale Sendung Spaniens in *Le soulier de satin* untrennbar mit dem Schicksal der Hauptfiguren verwoben. Sie gelangt erst mit Don Rodrigues Läuterung zu ihrem Abschluss, wohingegen seine persönliche Irrfahrt mit Krieg, Aufruhr und Zerstörung korreliert. Der christliche Heilsprozess geht folglich mit einer Besinnung des Menschen auf sich selbst, d.h. auf die Bekehrung zum katholischen Glauben im Vertrauen auf eine göttliche Ordnung einher. Ein Engagement auf der Weltenbühne wird zwar nicht *per se* infrage gestellt, kann sogar Teil eines Glaubensattentismus sein, ist der Kultivierung eines katholischen Ethos im Eigenen allerdings nachgeordnet. Claudels Konvertierungseifer²⁰⁴ Freunden und Bekannten gegenüber lässt sich durchaus auch in diesem Sinne deuten, diente er vornehmlich der Wiederbelebung des katholischen Glaubens. Im Übrigen wird ja auch Rodrigue von Prouhèze konvertiert. Kurzum, es braucht eine innere Wandlung, die wiederum eine attentistische Haltung hervorbringt, die derjenigen Prouhèzes und Rodrigues am Ende gleicht, um der christologischen Heilsgeschichte sowohl innerhalb der Gesellschaft mit Bezug auf ein Gemeinschaftsideal als auch global im Hinblick auf die Verbreitung des Katholizismus den Weg zu bereiten. Wie die Parallelen zwischen Drama und Dialog indizieren, kritisiert Claudel in *Le soulier de satin* die säkularisierte Kultur seiner Gegenwart und konturiert eine Geisteshaltung – den religiösen Attentismus –, mit der die Menschen dem Zwischenstadium begegnen sollen und einer künftigen Gesellschaftsordnung entgegensetzen, ja entgegengehen können, in der sich der katholische Glaube und mit ihm ein ›besseres Europa‹ wie eine ›bessere Welt‹ wieder voll entfalten würden.

VI.3. Der heroische Attentismus im Kontext

Wie die Analysen von Hofmannsthals *Der Turm* und Claudels *Le soulier de satin* demonstrieren, entkoppelte sich die Denkfigur des heroischen Wartens, Ertragens, Aus- und Durchhaltens nach 1918 vom historischen

203 Claudel: *Conversations dans le Loir-et-Cher*, S. 810; vgl. dazu Flood: *Pensée politique et imagination historique*, S. 217f.

204 Zu ›Claudel convertisseur‹ vgl. Frédéric Gugelot: *La conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885–1935)*. Paris 1998, S. 456–464.

Ereignis des Ersten Weltkriegs und wurde umfunktionalisiert zu einer Form der Gegenwartsbewältigung. Beide Autoren inszenieren ihre Gegenwart, gespiegelt in einer historischen oder mythischen Vergangenheit, als ungeordnete Welt, in der sie einen Werteverfall auf politischem, gesellschaftlichem, kulturellem, moralischem oder metaphysischem Terrain beobachten. Auf die Epochenschwelle des Ersten Weltkriegs folgt in ihrer Perspektivierung eine Zwischenzeit, in der entweder ein neues politisches System noch nicht eingerichtet (Hofmannsthal) oder eine neue Gesellschaftsordnung noch nicht erreicht ist (Claudel). Das Überdauern der Gegenwart – das Zuwarten ohne jede teleologische Gewissheit (Hofmannsthal) oder das Erwarten eines künftigen Heils (Claudel) – werten sie zu einer weltanschaulich fundierten Haltung auf. Sie ist auf die Zukunft ausgerichtet, sodass die Gegenwart nur prospektiv ihren Sinn erhält. Unter Umständen kann dieser heroische Attentismus eine Antwort auf ein modernes Kontingenzbewusstsein sein, demzufolge autonomes Handeln zur Aporie und die Geschichte zur anthropomorphisierten Gegenspielerin wird (Hofmannsthal). Er kann aber ebenso der Einsicht in einen planvollen Lauf der Geschichte, die Komplizin sein muss, erwachsen (Claudel).²⁰⁵ Wie auch immer das Problem von Kontingenz und Notwendigkeit ausformuliert wird, der Befund bleibt der gleiche: Die Zeit der ›großen Männer‹ ist vorbei. Souveränität bewahrt sich der Held nicht mehr in Krieg und Abenteuer, sondern als Wartender.

Der heroische Attentismus als Gegenwartsbewältigung lässt sich natürlich nicht ohne Weiteres monokausal aus dem Weltkriegsdiskurs des heroischen Wartens und Durchhaltens ableiten. Im *Turm* und in *Le soulier de satin* spielen neben der Erfahrung des zurückliegenden Kriegs gleichfalls andere Kontexte wie z.B. die Krise der absolutistischen Macht und diejenige des katholischen Glaubens eine Rolle. Nichtsdestoweniger aktualisieren Hofmannsthal und Claudel ganz wesentliche Eigenheiten des heroischen Attentismus, wie er im Ersten Weltkrieg ausformuliert wurde, so die Priorisierung der Haltung gegenüber der Handlung und Eigenschaft

205 An dieser Stelle gelangt Heinz Dieter Kittsteiners Modell einer sogenannten ›heroischen Moderne‹ (1880–1945), der »heroisch-leidend« standgehalten oder die »mit übermenschlichen Kräften« gebändigt werden muss, an seine Grenze, da er lediglich den Verlust eines historischen Telos ins Feld führt (vgl. Heinz Dieter Kittsteiner: Wir werden gelebt. Formprobleme der Moderne. Hamburg 2006, S. 44–53). Kittsteiner beschränkt sich in seiner Analyse auf Deutschland, für das seine Beobachtung sicherlich treffend ist, trägt anderen europäischen Ländern, die sich so nicht beschreiben lassen, indes nicht Rechnung; vgl. dazu auch Bröckling: Postheroische Helden, S. 110f.

ten wie Unerschütterlichkeit, Ausdauer, Selbstüberwindung sowie Unbedingtheit im Wollen und zugleich Schicksalergebenheit. Das Verhalten der Protagonisten lässt sich bis zu einem gewissen Grad in den Begrifflichkeiten der Heuristik beschreiben: Im agonal-transgressiven Modus stellt sich Sigismund nacheinander seinen Gegenspielern und verwehrt sich ihnen, wodurch er sich über die fremden Herrschaftsambitionen ermächtigt und selbstbestimmt über sein Schicksal verfügt; ebenso agonal-transgressiv überwindet Prouhèze innere Widerstände und Wünsche, opfert das eigene Glück kompromisslos ihrem Glauben und bestimmt durch ihre Entsagung exklusiv über ihr und Rodrigues Geschick. Die Berufung auf ein Pflichtethos, das ausschlaggebend für die Heroisierung in den Front- und Frauenstücken ist, ist mit religiöser Grundierung für Prouhèze handlungsleitend, wohingegen Sigismund keinem überindividuellen Prinzip folgt. Was den heroischen Attentismus als Gegenwartsbewältigung fundamental vom heroischen Attentismus als Leitdevise im Krieg unterscheidet, ist die Rücknahme der demokratischen Verteilung. Wo für den Krieg gemeine Soldaten und einfache Leute die Trägerschicht des Heroischen bilden, entwickelt sich der heroische Attentismus hier zu einer elitären Haltung. In beiden untersuchten Dramen geht es eben nicht um Kollektive, sondern um Einzelfiguren, die nur für sich stehen. Die Abstrahierung vom konkreten Weltkriegsgeschehen geht zudem mit der Rücknahme einer spezifischen Ästhetik, wie sie für die Warteszenarien an der Front und in der Heimat erarbeitet wurde, einher. Die Darstellung von Warten und Wartenden weicht zunehmend philosophisch grundierten Diskursen um Herrschaft, Politik, Religion, Moral usw.

Der Attentismus als heroische Strategie der Gegenwartsbewältigung ist in der westeuropäischen Theaterlandschaft der 1920er-Jahre indessen nicht unangefochten. Im Folgenden soll es darum gehen, kritische Stimmen (Kap. VI.3.1), Attentismusvariationen (Kap. VI.3.2) und Gegenentwürfe (Kap. VI.3.3) zu beleuchten, um den heroischen Attentismus in der Zwischenkriegszeit zu kontextualisieren.

VI.3.1. Kritik am Attentismus

Ernst Toller, der in seinem in Kap. V.1.3 besprochenen Heimkehrerdrama *Der deutsche Hinkemann* das schicksalergebene Abwarten der deutschen Nachkriegsgesellschaft andeutungsweise abwertet, weil es Verrohung und Segregation perpetuiert, verschärft seine Kritik am Attentismus in seiner

Spielart als Messianismus in der ebenfalls im Festungsgefängnis Niederschönfeld entstandenen Zeitsatire *Der entfesselte Wotan* (1923),²⁰⁶ die sich an die Form einer Sonate bzw. einer Sinfonie anlehnt und aus einem Vorspiel, *Wotanisches Impromptu*, und drei Sätzen, *Allegro*, *Andante* und *Scherzo Furioso – Rondo Finale*, besteht. Anhand des grotesken Aufstiegs des einfachen Friseurs Wotan zum angebeteten Direktor einer Auswanderungsgesellschaft demaskiert der Autor die Wirkmechanismen autoritärer Führerkulte und denunziert in diesem Zusammenhang attentistisch-messianische Sehnsüchte in der breiten Masse, die dem Auftritt der Führergestalt den Weg bereiten.²⁰⁷ Die in *Der entfesselte Wotan* porträtierte Gesellschaft ist in einer Wirtschafts-, Sitten- und Sinnkrise gefangen, sieht ihrem vermeintlich unausweichlichen Untergang entgegen und ist deswegen – nicht unähnlich dem Volk in Hofmannsthals *Turm* – unermüdlich auf der Suche nach einem Retter, einem »Lichtbringer«,²⁰⁸ wie es im Text heißt, auf den sie individuelle Sehnsüchte und Hoffnungen projiziert. So äußert Wotan, sich als neuen Cäsar imaginierend, auf dem Höhepunkt seines Erfolgs: »Ave Cäsar... [...] Die Menschheit lechzt nach dem Diktator. Wohl- an denn! Volk, du findest mich bereit.«²⁰⁹ Ohne Bedenken unterwerfen sich die Figuren der Komödie dem selbsternannten Helden, huldigen ihm feierlich und stellen sich mit ihrem Vermögen in seinen Dienst. Wotans Anhängerschaft, die sich vor allem aus dem Kleinbürgertum und dem

206 Ernst Toller: *Der entfesselte Wotan*. Eine Komödie. In: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe I: Stücke 1919–1923. Hrsg. von Torsten Hoffmann, Peter Langemeyer und Thorsten Unger. Göttingen 2015, S. 235–275.

207 Mit den sozial- bzw. massenpsychologischen Konfigurationen beschäftigt sich ausführlicher Rosemarie Altenhofer: *Wotans Erwachen in Deutschland*. Eine massenpsychologische Untersuchung zu Tollers Groteske »Der entfesselte Wotan«. In: Bernd Urban/Winfried Kudszus (Hrsg.): *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretationen*. Darmstadt 1981, S. 233–255. Der Problemkomplex um Führerschaft und Gefolgschaft steht auch in anderen Arbeiten im Vordergrund, etwa in Stefan Neuhaus: *Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien *Der entfesselte Wotan* und *Nie wieder Friede!** In: ders./Rolf Selbmann/Thorsten Unger (Hrsg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*. Würzburg 2002, S. 169–183, sowie Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen*, S. 117–150. Zum Teil wird die Thematik als Auseinandersetzung mit dem Expressionismus analysiert: Hans-Jörg Knobloch: *Das Ende des Expressionismus*. Von der Tragödie zur Komödie. Frankfurt a.M. 1975, S. 93–107; Hermann Korte: *Die Abdankung der »Lichtbringer«*. Wilhelminische Ära und literarischer Expressionismus in Ernst Tollers Komödie »Der entfesselte Wotan«. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift – Neue Folge* 34 (1984), S. 117–132.

208 Toller: *Der entfesselte Wotan*, S. 259.

209 Ebd., S. 272.

Militär rekrutiert,²¹⁰ ist in der allgemeinen Orientierungslosigkeit erstens blind für die ideologischen Fallstricke des Führerkults und zweitens leicht manipulierbar. In ihrer messianischen Verblendung verkennen die »immer berauschten Bürger«²¹¹ – so nennt Toller sie im Personenverzeichnis – den Schwindel von Wotans größenwahnsinnigem Projekt, ebenso wie sie seinen eigentlichen Plan, nämlich die totalitäre Unterwerfung der gesamten Welt, nicht durchschauen. Indem Wotan in seinen öffentlichen Auftritten, die von seinem Assistenten Schleim regelrecht choreographiert werden, die Bedürfnisse des Publikums in Kleidung und Duktus bedient – mit der Gräfin Gallig spricht er »religiös«, mit dem Bankier Karauschen »materiell«, mit dem Korpsgeneral a.D. Stahlfaust »markig«, das »schlichte Volk« empfängt er nicht im Gehrock, sondern in einer »geflickte[n] Jacke«²¹² –, kann er seine Zuhörerinnen und Zuhörer nur allzu leicht für sich einnehmen. Auf den Gehalt seiner Ansprachen kommt es indes weniger an. Trotz oder besser gerade wegen der Vagheit seiner Versprechen, so führt Toller vor, affiziert Wotan sein Publikum und macht jeden Zuhörer und jede Zuhörerin glauben, gerade seine bzw. ihre Träume zu verwirklichen.²¹³ Die Inhaltsleere des Gesagten macht »das Bedürfnis nach autoritärer Führung«,²¹⁴ das Toller zwar humorvoll, doch nicht weniger dringlich anzeigt, sinnfällig. In der Tat handelt es sich bei der Komödie schon bei ihrer Entstehung 1923 bei Weitem nicht um ein unbefangenes Gedankenspiel, auch nicht nur um eine innerliterarische Auseinandersetzung mit dem »faschistoiden Potential[]«²¹⁵ expressionistischer Verkündungs- und Heilsvorstellungen bzw. des expressionistischen Messianismus. Vielmehr behandelt Toller mit dem Ruf nach einer charismatischen Führerfigur ein zeitgenössisches Phänomen, in dem er eine Gefahr für Partizipation und Demokratie erkennt. In einem Brief vom Juni 1923 schreibt er unter explizitem Verweis auf die Kriegserfahrung über Untertanen- und Mitläufergesinnung:

210 Zur Anhängerschaft vgl. auch Altenhofer: Wotans Erwachen in Deutschland, S. 248–251, sowie Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 123–125.

211 Toller: Der entfesselte Wotan, S. 238.

212 Ebd., S. 255; vgl. dazu auch Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 126.

213 Vgl. ebd., S. 138. Altenhofer: Wotans Erwachen in Deutschland, S. 251f., identifiziert Wotans phrasenhaftes Sprechen, das ihn zur Projektionsfläche macht, als zentralen Bestandteil von Massenmanipulation.

214 Ebd., S. 253.

215 Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 148.

Reaktion und Kleinbürgertum rufen heute mit der gleichen Inbrunst nach der Diktatur und meinen: einen Diktator mit unbeschränkter Machtfülle. Dieser Ruf ist Ausdruck einer seelischen Stimmung, die erschreckt, weil sie auch die Massen ergreift. (Man wartet in passiver Lethargie auf die Parole – ohne Parole wird weder gedacht noch gehandelt.) Der Wille zum Diktator ist Wille zur Selbstentmannung, zur Knechtschaft, oder, wie man es heute gerne nennt, der Wille zur Gefolgschaft.

Ist dieses Phänomen eine Folge des Krieges? Erst lehrte man den Soldaten, nicht selbst zu denken, nicht selbst einen Entschluß zu fassen, am Ende war er damit zufrieden. Ein Führer trägt die Verantwortung, gibt die großen und kleinen Befehle, und alles geht seinen Gang. Es ist bequem, verantwortungslos zu leben, ja sogar bequem, verantwortungslos zu sterben.

Wahre Demokratie ist unbequem, sie bedeutet intensive Teilnahme des Volks am öffentlichen Leben, Selbstverwaltung, Verantwortungsfreudigkeit jedes einzelnen.²¹⁶

Tollers Protagonist trägt deutliche Züge Wilhelms II., die sich in Aussehen (der kaiserliche Bart in der »Es ist erreicht«-Fassung) und Zitaten offenbaren.²¹⁷ In den Vornamen des Protagonisten – Wilhelm Dietrich – verbindet sich die Kaisergestalt zudem mit dem wilhelminischen Untertanen *par excellence*, Diederich Heßling aus Heinrich Manns Roman *Der Untertan* (1918): Führerschaft und Untertanengeist sind untrennbar miteinander verbunden.²¹⁸ Die in Rezeption und Forschung häufig konstatierten Parallelen mit Adolf Hitler wiederum sind vom Autor nicht unbedingt intendiert und wurden erst mit der deutschen Uraufführung der Komödie am 23. Februar 1926 an der Berliner Tribüne hergestellt.²¹⁹ Zwar legt die rechtsradikale, antisemitische und imperialistische Stimmung in *Der entfesselte Wotan* eine Verbindung zur aufschwingenden NSDAP durchaus nahe und auch der Führerkult, Wotans Großmachtphantasien sowie die

216 Brief von Ernst Toller an B. vom 28. Juni 1923. In: Toller: Sämtliche Werke III, S. 384. Die bei Intellektuellen der Weimarer Republik verbreitete messianische Sehnsucht nach einer Führergestalt ist in Ansätzen aufgearbeitet; vgl. dazu etwa die Aufsätze von Gerhard Kraiker: Rufe nach Führern. Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik 4 (1998), S. 225–273, und Klaus Schreiner: »Wann kommt der Retter Deutschlands?« Formen und Funktionen von politischem Messianismus in der Weimarer Republik. In: Saeculum 49 (1998), S. 107–160.

217 Vgl. Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 133f.

218 Vgl. Altenhofer: Wotans Erwachen in Deutschland, S. 239.

219 Vgl. Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 117. Erstmals inszeniert wurde *Der entfesselte Wotan* in russischer Sprache am 16. November 1924 in Moskau. Die deutschsprachige Erstaufführung fand wenig später am 29. Januar 1925 in Prag statt.

Theatralisierung der Politik wecken Assoziationen an Hitler.²²⁰ Jedoch ist diese Einschätzung maßgeblich von den Entwicklungen der späten 1920er- und vor allem der 1930er-Jahre gelenkt und sie verfälscht Tollers Blick auf seine Gegenwart um 1923.²²¹ Dass Toller bei seinem Protagonisten nicht (nur) ein historisches Vorbild wie Wilhelm II. oder womöglich Adolf Hitler im Sinn hatte, indiziert ein Brief an den Journalisten Gustav Mayer vom Februar 1921, in dem Toller seine Bedenken angesichts der »mannigfachen Bünde, besonders der pseudoreligiösen Bünde« äußert und Bezug nimmt auf »Propheten und Prediger«, die »in Massen durchs Land [ziehen]« und die Menschen zur Gefolgschaft als einer neuen Ersatzreligion verführen.²²² Zudem behandelt Toller die attentistisch-messianische Konfiguration in *Der entfesselte Wotan*, auch wenn sein Drama in Deutschland spielt und von der germanischen Mythologie überwölbt ist, als ein europäisches Phänomen. Nie ist die Rede nur von Deutschland, immer von Europa. Nicht Deutschland bildet das Telos von Wotans Streben, sondern Europa: »Der Erfolg bestätigt sich! Europa heftet sich an meine Fersen! Europa will sich drüben ein Stelldichein geben! Herr Schleim, Europa mag in Europa zugrunde gehn! Europa wird in der neuen Welt auferstehen!«²²³

So vernichtend Tollers Urteil des Attentismus bzw. Messianismus ausfällt, so unbestimmt belässt er die Alternative. Nur leicht klingt in *Der entfesselte Wotan* in den Worten eines jungen Arbeiters, der einzigen nicht-komischen Figur der Komödie, ein verantwortungsbewusstes, mündiges Ethos an: »Was liegt an *Eurem* Europa! Jedes Leichenfeld wird Brachfeld. Zum Brachfeld kommt der Pflüger...«²²⁴ Aktives, verantwortungsvolles Schaffen, nicht passives, messianisches Warten ist in *Der entfesselte Wotan*, wie schon in *Der deutsche Hinkemann*, Tollers Losung.

Eine ähnliche Kritik an Attentismus und Messianismus als Haltung der Masse formuliert auch Jules Romains in seiner Farce in drei Akten *Knock*

220 Vgl. ebd., S. 130.

221 Vgl. ebd., S. 131. So warnen etwa Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 93, und Korte: Die Abdankung der »Lichtbringer«, S. 118, vor einer voreiligen und anachronistischen Gleichsetzung Wotans mit Hitler.

222 Brief von Ernst Toller an Gustav Mayer vom 7. Februar 1921. In: Toller: Sämtliche Werke III, S. 314f., hier S. 315. Zu diesen sogenannten »Inflationsheiligen« vgl. die Studie von Ulrich Linse: Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre. Berlin 1983.

223 Toller: Der entfesselte Wotan, S. 258.

224 Ebd., S. 246 (Hervorh. i.O.). Das Drama ist »[d]en Pflüger« (ebd., S. 237) gewidmet. Die Pflugmetapher findet sich bereits in dem in Kap. V.1.3 zitierten Brief an Tessa und meint ein gesellschaftspolitisches Engagement.

ou le triomphe de la médecine,²²⁵ am 15. Dezember 1923 in Paris uraufgeführt. In dem Lustspiel in der Tradition Molières (*Le médecin malgré lui, Le malade imaginaire*) macht ein Arzt mit fragwürdiger Ausbildung die eigentlich gesunden Bewohner des Städtchens Saint-Maurice geschickt zu Dauerpatienten, zwingt sie in ein Abhängigkeitsverhältnis und sichert sich – neben den finanziellen Gewinnen – Macht und Einfluss innerhalb der Gemeinde. Romain verfährt dabei ähnlich wie Toller und entlarvt die auf Manipulation und Suggestion beruhenden Strategien, mit denen sich der Betrüger zum Führer aufschwingt. Jener Dr. Knock inszeniert sich als Autorität auf dem Gebiet der Medizin, etwa mithilfe von Aufklärungskampagnen über omnipräsente Krankheitserreger oder durch die Verwendung von Fachvokabular, und schürt unablässig die Angst vor Krankheiten, so dass er den ›Patienten‹ falsche Diagnosen weismachen kann. Insofern der ausbrechende Wahn um Krankheit und Behandlung in *Knock* das gesamte Leben in der Gemeinde dominiert und die Medizin zu einer neuen Ideologie avanciert, erweist sich die Komödie, ebenso wie *Der entfesselte Wotan*, als Allegorie auf Führerkulte und Massenpsychosen. Die Kritik zielt dabei ebenso auf den Machtwillen des Betrügers wie auch auf das blinde Vertrauen der Städter.²²⁶

VI.3.2. Variationen des Attentismus

Über Hofmannsthal und Claudel hinaus konturieren weitere Theater-schaffende, auch aus Ländern, die nicht unmittelbar in die Kampfhandlungen involviert waren, die Gegenwart als eine Umbruchs- oder Übergangsphase, schlagen dabei aber andere Möglichkeiten des Umgangs vor. Die Zugänge reichen von unterschiedlich stark ausgeprägten Attentismusvariationen (Romain Rolland, Pío Baroja) bis hin zu radikalen Gegenentwürfen (s. Kap. VI.3.3).

Romain Rolland wählte, um über seine Zeit zu reflektieren, die Französische Revolution. Zwischen 1898 und 1939 verfasste er einen achteiligen Dramenzyklus, der zwar die Revolution mitsamt Vorgeschichte und Folgen zum Gegenstand hat, aber stets auf seine Gegenwart bezogen

225 Jules Romain: *Knock ou le triomphe de la médecine*. Trois actes. Paris 1972.

226 Vgl. dazu Ece Korkut: La construction d'un ethos manipulateur: *Knock ou le triomphe de la Médecine*. In: *Synergies Turquie* 12 (2019), S. 103–119; Edward Ousselin: *Knock: de guérisseur à dictateur*. In: *Dalhousie French Studies* 71 (2005) S. 91–102.

bleibt.²²⁷ In den Zyklusteilen der 1920er-Jahre verarbeitete Rolland die innereuropäischen Konflikte der Nachkriegszeit. Er, der schon während des Kriegs aus dem Schweizer Exil heraus zur Überwindung der Animositäten eine Rückbesinnung auf gemeinsame europäische Werte und Traditionen gefordert hatte, appellierte auch nach 1918 eindringlich an Intellektuelle und Kunschtchaffende der Nachbarstaaten, sich aktiv für ein friedliches Europa einzusetzen.²²⁸ Die Idee einer transnationalen Verständigung veranschaulicht er u.a. in seinem Dreiakter *Les Léonides* (1928),²²⁹ der als Epilog den Zyklus abschließt und im Herbst 1797 in Solothurn am Fuße des Jura spielt. Rolland gestaltet darin die Versöhnung einstiger Widersacher, des Prince de Courtenay, Repräsentant der Aristokraten, und des Juristen Mathieu Regnault, Vertreter der Jakobiner, im Schweizer Exil als Leidens- und Landesgenossen.²³⁰ Eine Beziehung von *Les Léonides* zum Weltkriegsgeschehen und zur Nachkriegszeit liegt erstens nahe, weil Rolland, wie viele andere französische Intellektuelle, den Krieg, noch während er anhielt, mit der Französischen Revolution in ein Verhältnis gesetzt hatte (»Ideen von 1789«).²³¹ Zweitens ist der soziale bzw. ideologische Konflikt in *Les Léonides* insofern auch ein nationaler, als der Sohn des Prinzen und Regnault in zwei verschiedenen Lagern während der Koalitionskriege kämpften, der eine in der Armee der Emigranten aufseiten der österreichisch-preußischen Koalitionstruppen, der andere mit den französischen Revolutionstruppen. Relevant im Hinblick auf den Attentismus ist Rollands Text zum einen, weil der Autor seine Protagonisten

227 Zur Aktualität von Rollands Revolutionsdramen vgl. die umfassende Untersuchung von Marion Denizot: *Le Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national. Paris 2013.

228 Ausführlicher David James Fisher: Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement. Berkeley u.a. 1988, S. 38–48, 51–53 und 61–64.

229 Romain Rolland: *Les Léonides*. Bois gravés de Lucien Boucher. Paris 1928. Das Drama wurde in Frankreich nie aufgeführt.

230 So argumentiert auch Denizot: *Le Théâtre de la Révolution*, S. 92: »La pièce et le cycle se terminent par un acte de réconciliation entre ennemis d’hier, transposant à l’époque révolutionnaire l’appel lancé par Rolland quelques années plus tôt à l’Europe tout entière.« Andere lesen *Les Léonides* eher im Kontext von Rollands Hinwendung zum Sozialismus sowie seines Interesses an der Russischen Revolution und dem Bolschewismus (z.B. Fisher: Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement, S. 209–214).

231 Vgl. Jörn Leonhard: »Ihr seid besiegt noch vor der Niederlage«. Schriftsteller im Ersten Weltkrieg zwischen Euphorie und Desillusion. In: Werner Frick/Günter Schnitzler (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste*. Freiburg u.a. 2017, S. 27–52, hier S. 37.

in Wartestellung präsentiert. Als Exilanten sind sie aus politischen und militärischen Handlungsfeldern ausgeschlossen (»La mienne [mon affaire] est, pour l'instant, de cultiver mon champ. C'est le seul champ d'action qui me reste«²³²), sodass die beiden Figuren nur abwarten und hoffen können, Alliierte und Franzosen mögen sich allmählich aufreiben, was ihre Lage sichern würde: »Nous attendons qu'ils se dévorent.«²³³ Bis dahin führen sie ein Geflüchtetendasein in der neutralen Schweiz, die im Zuge der Gefahr – Frankreich will die Ausweisung erzwingen und droht mit einem Einmarsch – einer Insel des Friedens inmitten einem Meer aus Feinden gleicht: »nos petits Etats [...] qu'encerclé un océan d'ennemis, [...] un îlot; et tout autour, la guerre.«²³⁴ Dieses räumliche Setting erinnert durchaus an die Frontstücke rund um den Topos des verlorenen Postens, in denen die feindliche Armee näher rückt, während die Kombattanten den Unterstand nicht verlassen können. Signifikant ist das Drama zum anderen, weil Rolland über die Rolle seiner beiden Protagonisten in einer Umbruchszeit reflektiert. Der Prince de Courtenay konstatiert mithin den endgültigen Untergang seiner Welt, der Monarchie (»Mon Roi est mort; et mort, le monde où j'ai vécu«²³⁵), und auch Regnault muss sich damit abfinden, dass die Zeit der Jakobinerherrschaft vorüber ist. Nichtsdestotrotz verfallen sie angesichts des unaufhaltsamen Geschichtsprozesses und trotz ihrer Ohnmacht nicht in Lethargie, sondern sehen ihre Aufgabe darin, das jeweils Eigene bestmöglich zu bewahren und in die neue Zeit hinüberzuretten. Der titelgebende Meteorstrom ist das heroische Sinnbild ihrer versinkenden Welt, deren Reste, zu denen sie selbst gehören, sich in die neue Ära verstreuen:

Les Léonides!... L'artificier du ciel, Novembre, jette à poignées le grain d'or dans la nuit... Oui, ce sont les débris d'une constellation, la poussière héroïque d'un monde détruit, du Lion. [...] Nous sommes peut-être faits pour être dispersés à tous les coins de la terre, afin que se propagent notre sang et notre pensée... Eh bien, nous sommes prêts!²³⁶

In brüderlicher Versöhnung wollen Courtenay und Regnault ihr Andenken sichern, ohne dabei dem Neuen den Weg zu versperren. Sie erklä-

232 Rolland: Les Léonides, S. 41. Die Worte legt Rolland dem Prince de Courtenay in den Mund.

233 Ebd., S. 48.

234 Ebd., S. 36.

235 Ebd., S. 41.

236 Ebd., S. 203.

ren ihre Bereitwilligkeit (»nous sommes prêts«), Medium der Geschichte zu sein, und stilisieren ihr Vermächtnis zu Saatkörnern, aus denen die Zukunft erwachsen wird.²³⁷ Saat- und Erntebilder durchziehen den Text und illustrieren die dialektische Bewegung von Vergehen und Fortbestehen:

Mais que je [le Prince] les [nos semailles] récolte ou non, je suis certain que ces blés, mon fils et moi, nous les avons semés. Ce que j'ai fait est fait. On ne peut me l'enlever.²³⁸

In diesem Sinne also lässt sich die auf die Zukunft gerichtete Haltung der beiden Protagonisten in Rollands *Les Léonides* als attentistisch bezeichnen. Doch handelt es sich nicht nur um ein souveränes Zuwarten während einer Umbruchsphase, sondern impliziert ein gewisses Geöffnetsein, in dem Vergangenheit und Zukunft eine ertragnisreiche Synthese eingehen.

Eine ähnliche Haltung, die zuvorderst auf die Bewahrung des Alten zielt, formuliert auch Pío Baroja in *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922).²³⁹ Bei seinem Theaterstück, das wegen des umfangreichen Nebentexts, in dem der Autor vor allem die baskische Landschaft in lyrischen Passagen beschreibt, wohl eher als Lesedrama gedacht ist und sich nur bedingt zur Aufführung eignet, handelt es sich um eine Art baskisch-mythisches Spiel zu Ehren des Baskenlands mit all seinen Traditionen, Mythen und Riten, die durch den Triumphzug des Christentums in Europa verloren gingen. Situiert ist die Handlung im Frühmittelalter, möglicherweise im siebten Jahrhundert, zur Zeit der christlichen Erschließung des Baskenlands,²⁴⁰ und sie erstreckt sich auf über fünfzehn Jahre. Im Mittelpunkt steht der titelgebende Protagonist Jaun, Held, Krieger, Abenteurer und Dorfvorsteher in Alzate, der sich in der Auseinandersetzung mit dem Katholizismus, der dogmatisch die eine und einzige Wahrheit verbürgen will, selbst auf die Suche nach der Wahrheit begibt. Sein Bücherstudium unter der Aufsicht des scholastischen Möchtegerngelehrten Macrosophos entfremdet ihn einerseits von sich selbst und seiner anvertrauten Lebenswelt und bringt andererseits nicht die ersehnte Erkenntnis.²⁴¹ An dieser Stelle soll es jedoch nicht um den philosophischen Skeptizismus, Pessimismus und

237 Vgl. dazu auch Jessica Wardhaugh: *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870–1940*. Active Citizens. London 2017, S. 239.

238 Rolland: *Les Léonides*, S. 41. Weitere Okkurrenzen ebd., S. 174f. und 201f.

239 Pío Baroja: *La leyenda de Jaun de Alzate*. In: *Obras Completas IV*. Madrid 1948, S. 1099–1173.

240 Vgl. José Carlos Mainer: *Pío Baroja*. Madrid 2012, S. 244.

241 Goethes *Faust* steht hier freilich Pate (vgl. dazu ebd., S. 243f.).

Atheismus Barojas gehen, der seinen stärksten Ausdruck wohl in seinem Roman *El árbol de la ciencia* (1911) findet,²⁴² sondern um Fragen des Übergangs. Denn auch *La leyenda de Jaun de Alzate* spielt in einer Phase des Umbruchs, in der die alten, baskischen Traditionen zwar noch gepflegt werden, die Moderne in Form des Christentums aber bereits Einzug hält und droht, die baskische Lebenswelt zu verdrängen. In fünf Teilen, die durch ihre Überschriften mehr an Romankapitel als Akte erinnern, stellt Baroja ihr allmähliches Verschwinden zugunsten christlicher Praktiken dar. Bezeichnenderweise spielen die einzelnen Abschnitte selbst während kalendarischer oder diarischer Übergangszeiten, nämlich in Herbst und Winter sowie am Abend oder in der Nacht, manches Mal auch am Morgen. Elemente der baskischen Natur, Kultur und Mythologie wie der Fluss Bidasoa und der Berg Larrún, der Chor der baskischen Geister (›Coro de espíritus vascos‹), das Glühwürmchen und die Möwe, Sirenen und Hexen, Matrosen und Schmuggler verselbstständigen sich und treten im Text als Sprecher auf, um ihre Verwicklung in der Geschichte anzuzeigen und eine melancholische Stimmung zu schaffen. In einem Zwischenspiel (*intermedio*), das dem ersten Teil vorangestellt ist und sich am Ende aller Teile wiederholt (nicht im fünften, dafür aber im Epilog, überschrieben als *Adiós final*), ruft ein Chor den von den Basken verehrten Donnergott Urtzi Thor an, der sich schwermütig in den Norden verabschiedet, da er, wie er in IV,21 (*La Queja de Urtzi Thor*) beklagt, von den Menschen verlassen wurde:

Ahora los hombres me abandonan. El culto semítico de Jehove penetra por todas partes, y tengo que retirarme. [...] Yo no puedo mendigar. ¿No me queréis? Me iré, me embarcaré y desapareceré en los mares polares, en donde reina el sol de medianoche.²⁴³

Die katholische Religion, wie sie in *La leyenda de Jaun de Alzate* mit ihrem orthodoxen Wahrheitsanspruch gezeichnet ist, toleriert keinen anderen Glauben neben sich und sagt dem baskischen, paganen Brauchtum den Kampf an, wie u.a. ein Gespräch zwischen Jaun und dem Pater Prudencio eindrücklich vorführt:

242 Vgl. dazu Sofia Sogos: *El árbol de la ciencia e La leyenda de Jaun de Alzate: L'espressione del pessimismo* in Pío Baroja. Bonn 2017, zu *La leyenda de Jaun de Alzate* S. 97–115, bes. S. 110–115. Diese Themen dominieren die sehr überschaubare Forschung zur *Leyenda*.

243 Baroja: *La leyenda de Jaun de Alzate*, S. 1161f.

JAUN.	¿Te asombras de que no queramos someternos?
PRUDENCIO.	Sí; me asombro de que no queráis someteros a un orden superior.
JAUN.	¿A qué orden?
PRUDENCIO.	Al de Dios.
JAUN.	¡Sois de una intransigencia tan bárbara los cristianos!
PRUDENCIO.	¡No vamos a ser intransigentes, si tenemos la verdad! Toda la verdad está en la Iglesia. La verdad que no está en la Iglesia no es verdad.
JAUN.	¿Ni lo de la ciencia tampoco?
PRUDENCIO.	Tampoco.
JAUN.	¿No aceptáis colaboración ni en el conocimiento ni en la creencia?
PRUDENCIO.	Todo está dicho: no hay más que obedecer.
[...]	
JAUN.	Así que de nuestras costumbres, de nuestras ideas antiguas, ¿no ha de quedar nada?
PRUDENCIO.	Nada. Como ha dicho San Eloy, obispo de Noyon, en su plática <i>ad omnem plebem</i> , hay que apartarse de todas las costumbres paganas, no hay que pensar en el sol ni en la luna, ni observar los solsticios, ni bailar, ni cantar el día de San Juan, porque todas estas prácticas son obras del demonio. ²⁴⁴

Dass das Christentum keine Veränderung zum Besseren bewirkt, auch wenn sich ganze Dörfer im Baskenland zu ihm bekennen, daran lässt der Text keinen Zweifel. So feiert er vor allem im ersten Teil (*Vida tranquila*) die baskische Lebensweise, nach der die Menschen in Harmonie mit der Natur, in Gemeinschaft und voller Freude leben: »¡Bebed, cantad, bailad, amigos! La vida es corta y la juventud se pasa pronto«²⁴⁵ lautet ihre Lebensphilosophie, und konsequenterweise beginnt *La leyenda de Jaun de Alzate* mit einem Fest (I,1–I,3). Das Drama wiederum beschließen der Tod und die Beerdigung des Protagonisten, die den Untergang des Baskentums symbolisieren. An die Stelle von Naturverbundenheit und Bescheidenheit sind imposante, aber unpersönliche Bauwerke und Artefakte wie Kirchen, Klöster, goldene Kelche und feine Kleider getreten,²⁴⁶ und die Sprache des Christentums, das Latein, befällt und entstellt baskische

244 Ebd., S. 1146f.

245 Ebd., S. 1108.

246 Vgl. ebd., S. 1112.

Sprachformeln in den traditionellen Riten.²⁴⁷ Am Ende der *Leyenda* hat der katholische Glaube die einheimische Kultur nahezu vollständig verdrängt.²⁴⁸

Als einzige Möglichkeit, dem Triumphzug des Christentums Einhalt zu gebieten, präsentiert Baroja die Weigerung gegenüber dem neuen Glauben und das Festhalten an den alten Traditionen. Während sich nach und nach Familie, Freunde und Bekannte zum katholischen Glauben bekehren, zuerst Jauns Tochter, Schwester und Schwager, später auch seine Frau und selbst der Priester Arbelaíz, hält der Protagonist, gleichwohl von Zweifeln geplagt, bis zum Schluss an dem baskischen und paganen Ordnungssystem fest. An drei Stellen im Text bekundet er seinen Entschluss *expressis verbis*: »Yo me opondré con toda mi fuerza, aunque mi fuerza no sea mucho«; »Yo no me someteré, a no ser que esté convencido«; »Yo no cederé.«²⁴⁹ Die Verben (»oponerse«, »no someterse«, »no ceder«) verbürgen einerseits Jauns Entschlusskraft und Standfestigkeit gegen den Druck durch die Repräsentanten des Katholizismus und implizieren andererseits eine statische Form des Widerstands, die nichts mit aktiver Gegenwehr zu tun hat, sondern die trotzig Besinnung auf das Eigene meint. Jaun weiß, dass er gegen das Christentum kaum etwas ausrichten kann und dennoch stemmt er sich dagegen. Und auch wenn Jauns Verhalten den Vormarsch des Christentums letzten Endes nicht aufhalten kann, so kann er ihn doch verlangsamen und baskische Elemente in die neue Religion einweben. Seine Leiche wird am Ende des Dramas zwar nach christlichen Riten und auf einem Friedhof bestattet, jedoch wurden zuvor, so wird im Epilog berichtet, heimlich Zeremonien der alten Religion abgehalten.²⁵⁰ Wie die beiden Emigranten in Rollands *Les Léonides* also sieht Jaun dem unaufhaltsamen Kommen des Neuen entgegen, wie die beiden entscheidet er sich nicht für ein nur passives Zuwarten, sondern bewahrt aktiv die baskischen Werte vor ihrem Untergang. Rolland wie Baroja formulieren mithin eine Spielart des Attentismus, die auf mehr Steuerung basiert als bei Hofmannsthal und Claudel.

247 Vgl. ebd., S. 1150–1153.

248 Zu Barojas Kritik am Katholizismus vgl. Jesús María Lasagabaster: »El amo de la jaula«. El pensamiento religioso de Pío Baroja. In: *Ilu* 2 (1997), S. 75–97, sowie mit Bezug auf *La leyenda de Jaun de Alzate* Sogots: *El árbol de la ciencia* e *La leyenda de Jaun de Alzate*, S. 107–110.

249 Baroja: *La leyenda de Jaun de Alzate*, S. 1112, 1144 und 1148.

250 Vgl. ebd., S. 1172.

Obwohl *La leyenda de Jaun de Alzate* im Mittelalter spielt, weist das Drama über die dargestellte Zeit hinaus. Eine überhistorische Dimension erhält das Geschehen zum einen durch die unrealistische Gestaltung, zum anderen durch die überzeitliche Integration ganzer Epochen und Jahrhunderte in den Text. So zählen der Fluss Bidasoa in III,2 und der Berg Larrún in IV,15 Ereignisse und Menschen auf, die sie beobachtet haben, beginnend bei Königen des Mittelalters, über die Protagonisten der Französischen Revolution und der carlistischen Bewegung in Spanien bis hin zu Politikern des 20. Jahrhunderts.²⁵¹ Worauf genau Baroja mit seiner *Leyenda* abzielt, darüber informiert ein dem Damentext vorangestellter Prolog, überschrieben mit *Habla el autor*. Der implizite Autor wendet sich darin an ein implizites Publikum und erläutert sein Vorhaben: »cantar esta tierra y este río«.²⁵² Tatsächlich vollzieht der Autor, indem er das Drama schreibt, die gleiche Bewegung wie sein Protagonist. Er will die baskische Natur und Kultur preisen, bevor sie vollständig aus dem kollektiven Gedächtnis verschwindet:

Antes que llegue la época en que las presas y los saltos de agua hayan desfigurado definitivamente el Bidasoa, el pequeño río de nuestro pequeño país; antes que los postes sustituyan a los árboles y las paredes de cementos a los setos vivos, y los tornillos a las flores; antes que no queden más leyendas que las de las placas del Sagrado Corazón de Jesús y las de la Unión y el Fénix Español, quiero cantar nuestra comarca en su estado natural y primitivo y expresar, aunque sea de una manera deficiente y torpe, el encanto y la gracia de esta tierra dulce y amable.²⁵³

Vor dem Hintergrund der unaufhaltsamen industriellen und wirtschaftlichen Moderne macht Baroja auf die Bedeutung der alten Bräuche für die baskische Identität aufmerksam und darauf, wie schützenswert diese seien in Anbetracht des Wandels.²⁵⁴ Übertragen auf das Verhältnis zwischen Spanien und Europa, welches das Schaffen Barojas wie dasjenige der Autoren der *generación del 98* dominiert, referenziert das Theaterstück letztlich die Frage, welche die *noventayochistas* seit dem *desastre* 1898 – der Niederlage im Spanisch-Amerikanischen Krieg sowie dem Verlust der letzten Kolonien – umtrieb: Wie dem Niedergang Spaniens ein Ende bereiten und den Entwicklungsrückstand verglichen mit anderen europä-

251 Vgl. ebd., S. 1131f. und 1160.

252 Ebd., S. 1101.

253 Ebd., S. 1103.

254 Vgl. auch Nancy Norris: Temas vascos en *La leyenda de Jaun de Alzate*. In: Journal of the Society of Basque Studies in America 11/12 (1991/1992), S. 37–45, hier S. 42.

ischen Ländern aufholen, bei gleichzeitiger Bewahrung des historischen, kulturellen Erbes Spaniens? Die Antwort fällt in *La leyenda de Jaun de Alzate* freilich pessimistisch aus, steht am Ende doch die schrittweise Auslöschung des Autochthonen.

Wie sehr der Erste Weltkrieg diese Diskussionen und Reflexionen der *noventayochistas* befeuerte, lässt sich nur schwer ermitteln. Dass der Erste Weltkrieg jedoch auch im neutralen Spanien weitreichende Auswirkungen auf Kultur und Mentalität zeitigte, ist spätestens seit Maximiliano Fuentes Coderas Studie (2014) umfänglich belegt.²⁵⁵ Folgt man seinen Ausführungen, dann wurde der Erste Weltkrieg durchaus auch in Spanien als Epochenschwelle wahrgenommen.²⁵⁶ Robert G. Mowry führt wiederum Belege von Zeitgenossen an, die den Ersten Weltkrieg als den Beginn einer neuen Ära begrüßten. Luis Bello, Schriftsteller, Journalist und Pädagoge, erklärt: »para todo Europa, para todo el mundo, beligerante o neutral, comienza en Agosto del 14 un periodo histórico nuevo«, und Azorín (d.i. José Martínez Ruiz) sagt vorher: »De estos días tremendos va a datar una época nueva en el mundo.«²⁵⁷ Für die *noventayochistas*, wie auch für die Autoren der *generación de 1914*, so Fuentes Codera, sei die von ihnen anvisierte *regeneración* Spaniens nach dem Krieg noch nicht abgeschlossen,²⁵⁸ und somit bestand das Problem über Spaniens Zukunft insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem Rest Europas nach dem Krieg fort. Baroja wiederum sah in der Nachkriegszeit eine Phase des Verfalls, wie schon ein Blick auf die Titel bzw. Untertitel eines Romans und einer Romantrilogie verrät: *La sensualidad pervertida* (1920) ist unterschrieben mit »ensayos amorosos de un hombre ingenuo en una época de decadencia« und die Werke *El gran torbellino del mundo*, *Las veleidades de la fortuna* und *Los amores tardíos* fasst er unter der sprechenden Überschrift *Agonías de nuestro tiempo* (1926) zusammen.

255 Maximiliano Fuentes Codera: España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural. Prólogo de José Álvarez Junco. Madrid 2014.

256 Vgl. ebd., S. 34.

257 Zit. nach Robert G. Mowry: La generación del 98 frente a la primera guerra mundial. In: Boletín de la Real Academia de la Historia 171 (1974) 3, S. 523–574, hier S. 570.

258 Vgl. Fuentes Codera: España en la Primera Guerra Mundial, S. 219.

VI.3.3. Gegenentwürfe zum Attentismus

Eine weitere Möglichkeit, dem Umbruch zu begegnen, bestand im aktivistischen Ruf zur Tat, zum eigenverantwortlichen Kampf für eine bessere Welt. Sehr bald nach Kriegsende, teilweise auch noch während der Kriegsjahre, propagierten in Deutschland gerade expressionistische Autoren ein Programm der Erneuerung von Mensch und Gesellschaft *qua* Revolution hin zu Pazifismus, Gemeinschaft und Gerechtigkeit, ohne ihre Gegenwart indes als Interregnum zu reflektieren. Dabei verbanden sie ihre Ideen nicht selten mit der Utopie einer gewaltlosen Revolution, in der die Tat einer inneren Wandlung nachgeordnet ist, so beispielsweise Ludwig Rubiner in *Die Gewaltlosen*, verfasst 1917/18, erschienen 1919, uraufgeführt postum am 22. Mai 1920 im Neuen Volkstheater in Berlin, oder Ernst Toller in *Masse Mensch*, entstanden 1919 und uraufgeführt am 15. November 1920 in einer geschlossenen Veranstaltung im Nürnberger Stadttheater. Aktivistische Handlungskonzepte finden sich jedoch nicht nur in den Dramen des ohnehin von einer weitreichenden Aufbruchstimmung geprägten Expressionismus. In Spanien etwa schrieben sich die Dichter der *generación de 1914* (z.B. José Ortega y Gasset oder Manuel Azaña) sowie die politischeren Schriftsteller der *generación del 27* (z.B. Rafael Alberti oder Luis Cernuda) (revolutionären) Aktivismus und politische Teilhabe auf ihre Fahnen. So greift der Theaterautor Federico García Lorca in seiner volkstümlichen *Romance* – eine typisch spanische, balladenhafte Gedichtform, in Versen und drei Bildern – *Mariana Pineda*,²⁵⁹ entstanden in den Jahren zwischen 1923 und 1925, uraufgeführt am 24. Juni 1927 im Teatre Goya in Barcelona, auf einen historischen Stoff um eine heroische Figur zurück, um einen von einem liberalen und republikanischen Gedanken getragenen Widerstand gegen die Tyrannei zu inszenieren. Er gestaltet darin die letzten Tage und den Märtyrertod der gleichnamigen andalusischen Volksheldin und Rebellin gegen den absolutistischen König Fernando VII. in nachnapoleonischer Zeit. In seiner Komposition orientiert er sich dabei nicht an historischen Fakten, sodass der Text eine überhistorische Dimension erhält und somit auch García Lorcass Gegenwart adressiert oder zumindest adressieren kann.²⁶⁰ In ungereimten und unregelmäßigen

259 Federico García Lorca: Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas (1927). In: Obras completas V. 4. Aufl. Buenos Aires 1949, S. 131–254.

260 Über die politische Intention des Autors lässt sich streiten, da García Lorca sich weit von der historischen Person entfernt und das heroische Handeln seiner Protagonistin

Versen *de arte mayor*, d.h. mit mehr als acht Silben, kündigt Pedro, einer der Rebellen, an, dass es nun Zeit sei, das Übergangsstadium gewaltsam zu überwinden und der nahenden Zukunft Tür und Tor zu öffnen:

No es hora de pensar en quimeras, que es hora
de abrir el pecho a bellas realidades cercanas
de una España cubierta de espigas y rebaños,
donde la gente coma su pan con alegría,
en medio de estas anchas eternidades nuestras
y esta aguda pasión de horizonte y silencio.
España entierra y pisa su corazón antiguo,
su herido corazón de península andante,
y hay que salvarla pronto con manos y con dientes.²⁶¹

Die heroische Zeitüberbrückung war – das belegt der Abgleich von Hofmannsthal und Claudels Dramen beispielsweise mit *Mariana Pineda* – eben nicht die einzige Lösung. Bei ähnlicher Epochendiagnose – man befindet sich an der Schwelle zu etwas Neuem, in einer Zeit des Dazwischen – kommen die Texte zu unterschiedlichen Verhaltensmodellen. Konservativere Autoren, zu denen sich freilich auch Hofmannsthal und Claudel rechnen lassen, wie Baroja – seine anarchistischen Anfänge hatte er längst hinter sich gelassen – nähern sich dem Attentismus im Sinne eines Zuwartens deutlicher an als Autoren, die sich dem linken Spektrum zuordnen lassen, wie die Expressionisten oder die Dichter der *generación del 27*.²⁶² Dass der Attentismus in seinen Spielarten oder auch mit kritischem Gestus trotzdem die Dramatik nicht nur der am Krieg beteiligten

weniger durch freiheitliche Ideale als vielmehr durch ihre grenzenlose Liebe zu einem der Verschwörer motiviert. Zudem stritt García Lorca einen politischen Gehalt ab und hob stattdessen den poetischen Eigenwert seines Stücks hervor. Zugleich wusste er um die politisch-ideologische Brisanz seines Texts nach der Machtübernahme Miguel Primo de Riveras. Von *Mariana Pineda* hatte sich so mancher Zuschauer tatsächlich eine deutlichere Stellungnahme gegen dessen Diktatur erhofft. Zu den poetischen wie politischen Implikationen vgl. Francisco L. Cabello: Mariana Pineda en dos dramas de Lorca y Martín Recuerda. In: Revista de Estudios Hispánicos 18 (1984) 2, S. 277–292; Beatriz Domínguez Hermida: La intrahistoria en el drama histórico *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. In: Castilla 2 (2011), S. 91–105; Diego Santos Sánchez: *Mariana Pineda's Struggle against Censorship*. In: Bulletin of Hispanic Studies 88 (2011) 8, S. 931–944.

261 García Lorca: Mariana Pineda, S. 189.

262 Rolland, der sich in den 1920er-Jahren dem Sozialismus zuwandte und trotzdem eine attentistische Haltung skizziert, sowie Romains, eine schillernde Gestalt, hin- und her-

Staaten, sondern auch der neutralen Länder prägt, verdeutlicht einmal mehr, wie sehr sich der Attentismus in den 1920er-Jahren vom konkreten Kriegsgeschehen löst und in Epochendiagnosen eine neue Funktion als Bewältigungsstrategie und als Geisteshaltung gewinnt.

gerissen zwischen revolutionären Idealen und der Attraktionskraft totalitärer Regimes, bilden die Ausnahmen.

