

Sabine Schneider

Hofmannsthals »Turm«-Dramen Politik, Wissenschaft und Kunst in der Zwischenkriegszeit Eine Einführung

Ein Gegenstand des vorliegenden Jahrbuchs ist mit den »Turm«-Dramen ein Werkkomplex, der den Lesenden und Forschenden die Rezeption nicht leichtmacht. Zweifellos ist der späte Hofmannsthal mit seinen Schrifttumsbelehrungen und taumelnden Führerschaften, seinen mitteleuropäischen Größenphantasien und dem aggressiven Kulturkonservatismus nicht eben populär – weder unter den Hofmannsthal-Leserinnen und -Lesern, noch in der Forschung. Das Unternehmen der 18. internationalen Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, sich im September 2014 in Basel ausschließlich diesem formal zerklüfteten und schwer zugänglichen Werkkomplex zu widmen, stellte daher ein Wagnis dar.¹ Ein Wagnis auch deshalb, weil die einzig angemessene analytische Zugangsweise zu den drei im Zeitraum zwischen 1925 und 1927 entstandenen Dramen die ideologiekritische zu sein scheint. Doch hat die Forschung zu den politischen Ideologien des späten Hofmannsthal diese ideologiekritische Arbeit bekanntlich bereits geleistet. So wurde im weiteren Kontext der politischen Schriften der 1920er Jahre die erste Fassung des Dramas als für den Totalitarismus ideengebender Denkraum gedeutet.² Die Frage nach den Herrschafts- und Souveränitätskonzeptionen, die im Zentrum der »Turm«-Dramen steht, wurde von einer fatalen historischen Finalität her gelesen, nämlich der Annahme einer Zwangsläufigkeit des Wegs von der Avantgarde in den Nationalsozialismus. Ohne große Mühe hat man spezifisch moderne und zugleich

¹ Sieben Beiträge dieser 18. internationalen Tagung der Hofmannsthal-Gesellschaft liegen, für die Veröffentlichung eingerichtet, hier gedruckt vor.

² Vgl. Uwe Hebekus, »Woher – so viel Gewalt?« Hofmannsthals Poetologie des Politischen in der ersten Fassung des »Turm«. In: Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Andereg zum 65. Geburtstag. Hg. von Andreas Härter u.a. Göttingen 2003, S. 139–156. Ders., Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne. München 2009. Ders. (Hg.), Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der klassischen Moderne 1900–1933. München 2008.

antimoderne Züge in der politischen Konzeption und dem Geschichtsbild der Dramen identifizieren können.³ Deutliche Spuren von Carl Schmitts Souveränitätslehre wurden aufgewiesen, eine Konzeption der Restauration zerbrochener Ordnungen durch das Medium der Kunst ausgemacht und den Dramen zu Recht eine zentrale Position in der Bewegung der konservativen Revolution zugewiesen.⁴ Im Bewusstsein solcher gemeinsamen Zugehörigkeit zu einer konservativen Revolution schreibt Thomas Mann am 7. September 1926 an Hofmannsthal über die erste Fassung, die dieser ihm bei einem Münchner Besuch mit der handschriftlichen Widmung »Thomas Mann / diesen finsternen Zeitspiegel, / überreicht vom Dichter«⁵ übergeben hatte:

Es ist ein Werk von außerordentlicher Ausdruckskraft, chaotisch in seiner Schönheit und von einer Unwillkürlichkeit, die ich als im rührendsten und verehrungswürdigsten Sinn dichterisch empfinde. Gewiß hat es Ihnen viel Schmerz und Grauen gemacht. Auf jeden Fall beschämt es eine Jugend, die sich allein als Träger der Zeit und ihrer Revolution fühlen möchte, und so tut, als hätten wir die letzten 12 Jahre verschlafen und lebten ahnungslos im Alten.⁶

Dass Hofmannsthal mit Schmerz und Grauen – mit äußerster Anspannung spätestens von 1920 an bis zu seinem Lebensende oder, nimmt man die ersten Entwürfe dazu, sogar von 1901 an – mit diesem Werkkomplex befasst war, bezeugt der lange Entstehungsprozess. Er konnte mit diesem Werk nicht zu Rande kommen, so dass er drei selbständige Druckfassungen davon erstellte und in ständigem Umarbeiten mit der Bewältigung des Stoffes rang.⁷ Tatsache ist, dass er in der Vollenendung des Stückes seine wichtigste und schwierigste Aufgabe sah; immer

³ Vgl. Norbert Altenhofer, »Wenn die Zeit uns wird erwecken ...«: Hofmannsthals »Turm« als politisches Trauerspiel. In: »Die Ironie der Dinge«: Zum späten Hofmannsthal. Mit einem Nachwort von Leonhard M. Fiedler. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a.M. 1995, S. 61–79. Katharina Maria Herrmann, Hugo von Hofmannsthals spätes Drama »Der Turm«. Ringen um Erlösung von der »böartigen Unwirklichkeit« Moderne. In: *New German Review* 23, 2008, S. 7–25.

⁴ Vgl. Markus Twellmann, *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*. München 2004. Grundlegend Stefan Breuer, *Anatomie der Konservativen Revolution*. Darmstadt 2009.

⁵ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 177.

⁶ Thomas Mann an Hofmannsthal, 7. September 1926. In: *Fischer-Almanach* 82, 1968, S. 31.

⁷ Vgl. die Kommentare von Werner Bellmann in SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 143–177, und SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 231–258.

wieder klagt er: »das sind immens schwere Dinge«. ⁸ Am Ende dieses Arbeitsprozesses, nach Erstellung der zweiten Prosafassung für die Uraufführung am Münchner Prinzregententheater, schreibt er am 8. November an Josef Redlich:

Fast schwer wird es mir, mich von meiner jetzigen Arbeit zu trennen: der letzten, nun wohl endgiltigen Fassung meines Trauerspieles. Ich zögere fast. Es ist ein letztes Sich-los-reißen von diesen Figuren, mit denen ich seit 1920 lebe. ⁹

Im März 1926 scheut er sich nicht, in einem Brief an Josef Nadler von seinem »Lebenswerk« zu sprechen. ¹⁰ Diese Einschätzung mag befremdlich erscheinen, wo doch der Werkprozess der 1920er Jahre für heutige Leser von den Komödien, allen voran dem ästhetischen Meisterwerk »Der Schwierige« und vom »Großen Salzburger Welttheater«, geprägt ist. Hofmannsthal betont jedoch die Zusammengehörigkeit dieser werkgenetischen Periode, deren Arbeiten »unbedingt eine Einheit bilden«. ¹¹ In der Tat sind sowohl das »Salzburger Welttheater« wie auch der »Turm« aus der Beschäftigung mit Caldéróns »Das Leben ein Traum« hervorgegangen. ¹² Das für Hofmannsthals späte Werkperiode prägende Problem des ›Sozialen‹ und der ›Tat‹ spiegelt sich im »Turm« wider, dessen Protagonist Sigismund vom Traumdasein der in »Ad me ipsum« beschriebenen ›Praeexistenz‹ zum Tun voranschreiten soll, ebenso wie in den Komödien. ¹³ Und mit dem Diener Anton findet sich, mitten in der Tragödie, eine echte Komödienfigur, über die Hofmannsthal in einem Brief an Richard Strauss schreibt, er habe wie in den Komödien »wieder einmal ein ›Milieu‹ zu schaffen« ¹⁴ versucht. Vor allem aber spiegeln die Komödien wie die Tragödie die Erschütterung Europas durch den Zeitenbruch des

⁸ BW Strauss (1970), Brief vom 16. Juli 1927, S. 581.

⁹ BW Redlich, Brief vom 8. November 1928, S. 76f.

¹⁰ Josef Nadler, 28. März 1926. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XVII, 1974, S. 82.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Ernst Robert Curtius, George, Hofmannsthal, Caldéron. In: Ders., Kritische Essays zur Europäischen Literatur. Bern 1950, S. 172–201. Egon Schwarz, Hofmannsthal und Caldéron. Gravenhage 1962.

¹³ »Der Turm«. Darzustellen das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit, in welche die Seele aus einem dunklen mythischen Bereich hineingerät. Anzuknüpfen: jener Begriff der Praeexistenz.« Aufzeichnungen zu »ad me ipsum« 1927/1928. In: GW RA III, S. 625.

¹⁴ BW Strauss (1970), Brief vom 16. Juli 1927, S. 573.

Ersten Weltkriegs wider. In den Sprachverstörungen des Hans Karl und der Traumatisierung durch seine Verschüttung in den Schützengräben des Weltkriegs¹⁵ sind sie im »Schwierigen« ebenso präsent wie in der Krise der politischen Herrschaft, den Gewaltexzessen der Militärs und den revolutionären Unruhen der Massen im »Turm«. Die Arbeiten dieser Werkperiode sind geprägt von einer existenziellen Erschütterung, deren Ursprünge in der Kriegspublizistik Hofmannsthals zu verfolgen sind.¹⁶ Im Februar 1919 schreibt Hofmannsthal, dem Schnitzler in seinem Tagebuch das Attest einer Kriegspsychose ausstellte,¹⁷ in einer offenen Antwort an die europäischen Intellektuellen:

Wir sind, als Geistige, in Frage gestellt von einer Welt, die Chaos werden will, weil ihre Ideen erschüttert sind; unser Wert, als Individuen, ist bescheiden und problematisch; das Ungeheure unserer Situation ist ohne Beispiel.¹⁸

Die Herrschaft des Geistes über das Chaos der Materie bleibt als ungelöste Frage im Werkkomplex der 1920er Jahre bestehen. Was Hofmannsthal in der Kriegspublizistik in den staats- und kulturschöpfenden Kräften der großen Männer der habsburgischen Geschichte zu finden hoffte, im Prinz Eugen, der als »Sieger und Schöpfer, Organisator der widerspenstigen Materie« Österreich als »ein Gebilde des Geistes«¹⁹ dem Chaos entrungen habe, steht nun im mythisch-politischen Trauerspiel auf der großen allegorischen Weltbühne und in der Frage nach der Legitimation der Herrschaft durch den Geist wieder zur Disposition. In Hofmannsthals Werkprozess werden die Problemkonstellationen in formaler Verwandlung und stofflicher Überschreibung kontinuierlich weiterbearbeitet.

Dieser Zusammenhang macht es möglich, die politische Mythologie des »Turm«-Komplexes noch einmal in neuer, nicht ausschließlich

¹⁵ Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: HJb 9, 2001, S. 137–162.

¹⁶ Vgl. Sabine Schneider, Orientierung der Geister im Bergsturz Europas. Hofmannsthals Hermeneutik des Kriegs. In: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Hg. von Stephan Baumgartner u.a. Zürich 2014, S. 85–96. Alexander Honold, Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs. Berlin 2015, S. 323–394.

¹⁷ Schnitzlers Tagebucheintrag vom 9. Februar 1915: »Hugo [...], der in recht pessimistischer etwas kriegspsychotischer Stimmung scheint.« Arthur Schnitzler, Tagebuch (1913–1916). Wien 1983, S. 172.

¹⁸ SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 228.

¹⁹ Ebd., S. 134.

ideologiekritisch verfestigter Perspektive zu betrachten. Es sind Gestaltfindungen auf der Suche nach einem Ausweg aus der politischen Erschütterung seiner Zeit, Mythenbildung im politisch Imaginären und Konstruktionen des politischen Körpers, welche die jüngste Forschung als spezifische Form einer Poetik des politischen Denkens, als Konfiguration von ästhetischen mit politischen Denkmustern zu erkunden unternimmt.²⁰ In diesem Sinn ist der politische Denkraum der »Turm«-Dramen noch zu entdecken. Welche Figuren des politisch Imaginären liegen den Gestalten eines im Turm gefangenen, halb wahnsinnigen, auf tierhafte Kreatürlichkeit zurückgeworfenen Thronfolgers zugrunde? Wie ist das Paradox zu verstehen, dass Sigismund mit einem Rossknochen Kröten und Ratten erschlägt²¹ und zugleich als engelgleiche Geistigkeit, als Märtyrer des Leibes und Geistes und als messianische Erlöserfigur durch eine *Passio Christi* erscheint? Er ist »Kreatur«²² und Gefährte der Kröten, »Genosse der Engel« und »Betrachter der Gestirne«²³ in einem; eine schwer zu verstehende Zumutung. Am unschuldigen, ein neues Leben in lebensreformerischer Ursprünglichkeit verheißenden Kinderkönig störte sich Martin Buber, weil er mit seinen Märchenzügen die tragische Fatalität des Stückes unterbreche.²⁴ Prekär ist die Rolle, welche den alten Gewalten der Habsburgischen Dynastie noch zgedacht ist, der weltlichen und geistlichen Gewalt mit ihren Herrschaftsinsignien. Über sie urteilt die nüchterne Gewalt eines Militärs wie Olivier, von dem die Regieanweisung sagt, »ganz in Eisen und Leder, Pistolen im Gürtel, einen Sturmhelm auf«:²⁵ »Die Pfaffen- und Komödiantensprache ist abgeschafft. Es ist ein nüchterner Tag über der Welt angebrochen«²⁶. Entscheidend ist, welche Rolle im Geschichtsprozess der neuen unbe-

²⁰ Vgl. Herfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin 2009. Clemens Porschlegel, *Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis*. Freiburg i.Br. 1994. Thomas Frank, Albrecht Koschorke u.a. (Hg.), *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Frankfurt a.M. 2002. Albrecht Koschorke, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt a.M. 2007.

²¹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 10.

²² Ebd., S. 14.

²³ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 56.

²⁴ Martin Buber an Hofmannsthal, 14. Mai 1926. In: Martin Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten*. Bd. II. Gütersloh 1973, S. 255f.

²⁵ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 212.

²⁶ Ebd., S. 217.

kannten Macht zukommt. Eine solche Macht ist die Masse, ein »Nichts mit tausend Köpfen«²⁷, wie sie der vergeblich um persönliche Größe kämpfende, ehrgeizige Julian verächtlich nennt. Seine Rolle ist jedoch ausgespielt und damit die des ehrgeizigen Individuums, das sich in Verkenntung der Tatsachen als Bildner des Geschichtsprozesses fühlt. Indem es den »Klumpen«²⁸ der Bauern Geist einhauchen will, gewinnt dieser Klumpen wie ein mythischer Golem ein unkontrollierbares Eigenleben. Diesen Mythologemen und Gestaltgebungen eines schwärenden, politischen Imaginären nachzugehen, ist ergiebiger, als es die dürre allegorische Lesart in der Ankündigung zur Aufführung am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 1928 nahelegt:

In dem Trauerspiel »Der Turm«, das demnächst aufs Theater kommen soll, geht es um das Problem der Herrschaft, der Führerschaft, das in fünf Gestalten abgewandelt wird, dem Monarchen, dem zur Nachfolge berufenen Sohn, dem Kardinal-Minister, dem weltlichen Politiker, dem Revolutionsführer. Es könnte hier daran erinnert werden, dass Schillers Dramen vom »Wallenstein« bis zum »Demetrius« sämtlich das Problem des legitimen Königtums zum Zentrum haben.²⁹

Die politischen Imaginationen haben ein bildliches und literarisches Eigenleben über diese konzeptuelle Abstraktheit hinaus. In diesem Zusammenhang ist auch ein Vergleich der Fassungen und damit der ständige Umarbeitungsprozess von Interesse. Ist die erste der beiden Prosafassungen von magischen, mythischen und märchenhaften Elementen durchsetzt, von der märchenhaften Gestalt des Kinderkönigs und der schauerromantischen Figur der Zigeunerin und ihrer Beschwörung der Toten, verzichtet die letzte Fassung auf diese »epische[n] Motiv[e]«, wie Hofmannsthal selbstkritisch bemerkt.³⁰ Sie exerziert, beeinflusst durch Einwände Max Reinhardts³¹ und Martin Bubers³², die tragische Finalität

²⁷ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 107.

²⁸ Ebd.

²⁹ 30. Januar 1928, zur Aufführung am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. In: Die Rampe. Wochenschrift des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, H. 25, Spielzeit 1927/1928, S. 385, zit. n. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 616.

³⁰ BW Andrian, Brief vom 7. September 1926, S. 382.

³¹ Hofmannsthal an Max Reinhardt, 1. November 1926. In: Ein Theatermann. Theorie und Praxis. Festschrift zum 70. Geburtstag von Rolf Badenhäuser. Hg. von Ingrid Nohl. München 1977, S. 101.

³² Martin Buber an Hofmannsthal, 14. Mai 1926 (wie Anm. 24), S. 255f., sowie Hofmannsthal an Martin Buber, 19. Dezember 1926. In: Ebd., S. 275.

des Trauerspiels mit dem Märtyrertod Sigismunds bis zum Ende konsequent durch, während sie die brutalen Realitäten des politischen Geschehens in der Figur des nüchtern-skrupellosen Militärs Oliviers, der auf Menschen wie auf Steine schaut, sowie in den revolutionären Umstürzen und Lynchmorden des Mobs ins Zentrum rückt. Hofmannsthal hat beide Fassungen nebeneinander bestehen lassen,³³ wobei er konstatiert, »[i]n der zweiten tritt vielleicht der aktuell politische Gehalt stärker hervor«.³⁴

Die Bilder, die Hofmannsthal für diese politische Aktualität findet, betreffen – wie es typisch für seine Arbeitsweise ist – immer auch das Alte im Neuen, hier die archetypische und in der Herrschaftskonzeption des Abendlandes verankerte Vorstellung vom politischen Körper. Man kann in dieser Fokussierung auf den Körper des Königs und seinen Transformationen im Umbruch der Zeiten eine Zugehörigkeit der »Turm«-Dramen zur politischen Romantik sehen, und doch sind dieser Leibverhaftetheit moderne Züge eigen. Im geschundenen, verklärten, charismatischen, martyrologischen Leib des charismatischen Führers entsteht ein neuer, unheimlich wirksamer, mächtig-ohnmächtiger politischer Körper des Herrschers als Signum einer Umbruchszeit, der prophetische Züge im Hinblick auf die Inszenierung des politischen Körpers im Faschismus zukommen.

Dabei sind die vielfältigen Kontexte und Diskurse, mit denen diese Mythologeme zeitgeschichtlich und diskurshistorisch verbunden sind, verstärkt in den Blick zu nehmen. Stärker als bisher in der Forschung geschehen, sind also wissenspoetologische und wissenshistorische Fragestellungen zu verfolgen. Den Zusammenhang zwischen Herrschaft, Gewalt und Kreatürlichkeit, den Zwiespalt zwischen Geistigkeit und Körperlichkeit, die prekäre Position des Willens untersucht zeitgenössisch nicht nur die Psychoanalyse.³⁵ Zu ihr lassen sich in den »Turm«-Dramen vielfältige Verbindungen nachweisen, von der Traumdeutung über den Kerker des Unbewussten, die gestauten Affekte der Hysterielehre bis zu dem Ich, das nicht mehr Herr im Hause ist, und zu den Pathologien der

³³ Hofmannsthal an Max Rychner, 22. März 1927. In: Fischer-Almanach 87, 1973, S. 23.

³⁴ BW Redlich, Brief vom 8. November 1916, S. 76.

³⁵ Zum Kontext einer Verlegung der politischen Herrschaft ins Kreatürliche als »Endspiele« der Souveränität im Zeichen der psychoanalytischen Entmächtigung des Ich vgl. Eric Santner, *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago 2012.

Kultur. Diesem Zusammenhang gehen aber auch die psychiatrischen Diskurse nach, denen Hofmannsthals intensive Studien galten, wie sich an seiner Bibliothek leicht belegen lässt.³⁶ Die von Sigismund wiederholt verzweifelt gestellte Frage, »Wer ist das: ich? Wo hats ein End?«³⁷ wird von der Psychiatrie mit ähnlicher Konsequenz gestellt wie im Drama. Und noch kaum erforscht ist ein weiteres Wissensgebiet, das um dieselben Fragen zentriert ist, das der Biopolitik. »Wo ist mein End und wo ist dem Tier sein End?«³⁸ Mit diesem Satz variiert Sigismund, als Mensch in seiner Exemplarik vorgestellt, die Frage nach dem eigenen Ich im Leib. Als politisches Metaphernreservoir für die politische Semantik sind die Tiermetaphern im Kontext der Zoologie, der Biologie und Biopolitik ernster zu nehmen als dies bisher geschehen ist.

Ein drittes Forschungsdesiderat betrifft das Formale der »Turm«-Dramen, insbesondere Gattungsaspekte und die mit ihnen aufgerufenen Traditionen. Es ist eine höchst interessante Konstellation, dass Hofmannsthal, der zeitlebens um eine erneuernde Verwandlung der Formen bemüht war, mit den Dramen eine neue Ära des Trauerspiels im Zeichen der Barockrezeption begründen wollte. In Walter Benjamin traf er darin auf einen Gleichgesinnten.³⁹ Es handelt sich zum einen um die Frage nach den Formgebungen und Funktionen der Kunst, zum anderen aber indirekt auch um eine politische Vision. Hofmannsthal knüpft an dynastische Traditionen der Habsburger Vergangenheit an, in denen er ein unabgegoltenes, zukunftssträchtiges Vermächtnis sieht.⁴⁰ Neben dem Rokoko, wie er es im »Rosenkavalier« als österreichisches goldenes Zeitalter feierte, ist es das katholische Barock- und Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts, dem er Bemächtigungskräfte gegen den politischen Zerfall zugesteht und in dessen

³⁶ Vgl. Maximilian Bergengruen, »Man liebkost, um zu tödten, man ehrt, um zu schänden, man straft ohne Verzeihen«. Der psychopathologische Kern von Hofmannsthals politischer Theologie (»Das Leben ein Traum«, »Turm I–III«). In: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Hg. von Max Bergengruen und Roland Borgards. Göttingen 2009, S. 21–68. Ders., *Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«*. Freiburg i.Br. u.a. 2010.

³⁷ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 64.

³⁸ Ebd. S. 60.

³⁹ Vgl. Lorenz Jäger, *Zwischen Soziologie und Mythos. Hofmannsthals Begegnungen mit Werner Sombart, Georg Simmel und Walter Benjamin*. In: Hugo von Hofmannsthal. *Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 95–108.

⁴⁰ Immer noch grundlegend Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1966.

Weltschelte, Realitätszweifel und Leibverfallenheit er zugleich Spiegelungen des modernen Verfalls erkennt. Die formale Gestaltung des scheinbar anachronistischen Trauerspiels als barocker Gattung, in der Nachfolge des »Theatrum Mundi« Caldéróns und seiner höfisch-religiösen Formensprache, ist somit auch ein politisches Projekt. In einem Brief an den Herausgeber der »Literarischen Welt«, Willy Haas, in dem er sich erfreut über die anstehende Besprechung des Dramas durch Walter Benjamin zeigt und diese Konstellation zwischen Benjamins »Trauerspiel«-Buch und seinem »Turm« beinahe als »Fügung« betrachtet, spricht Hofmannsthal vom Barock als »von diesem verborgenen Kraftfeld unserer Kultur«.⁴¹ Walter Benjamin hat dieses »Echo«⁴², obschon von ganz anderer politischer Warte kommend, ebenfalls erkannt und auf den »Turm« als Beleg für seine Theorie verwiesen. Am 3. April 1926 schrieb er in seiner Rezension, die Hofmannsthals lebhafteste Zustimmung fand, über das Stück in seiner gattungstheoretischen Exemplarik:

Ein »Trauerspiel« heißt nicht umsonst der »Turm«. Und so entsagt er der Chimäre einer neuen »Tragik«. Was er im Prinzen Sigismund beschwört, das ist vor allem der geschundene Leib des Märtyrers, dem gerade Sprache – nicht umsonst – sich weigert. Damit nimmt dieses letzte Drama des Dichters die kostbare Tradition der deutschen Bühne so kühn wie sicher an dem Punkte auf, wo sie der Klassizismus unterbrach. [...] Im Geist des Trauerspiels hat der Dichter den Stoff des Romantischen entkleidet und uns blicken die strengen Züge des deutschen Dramas daraus entgegen.⁴³

Die »Turm«-Dramen können als – vielleicht gescheiterter – Versuch gesehen werden, eine formale Bewältigung von Geschichte in der Erfahrung eines Zeitenbruchs leisten zu wollen. Sie enthalten damit ein Programm, das der Kunst die Aufgabe zuweist, die Hofmannsthal in den 1910er Jahren, vor dem Zusammenbruch des Habsburgerreichs, Österreich noch

⁴¹ BW Haas, Brief vom 19. Januar 1926, S. 55.

⁴² Walter Benjamin an Hofmannsthal, 30. Oktober 1926: »Es ist ein Glück, für das ich nicht einmal Ihnen danken darf, daß Sie die schöpferische Probe auf die Analyse eines (in der Tat nur dem Oberflächlichen und im Oberflächlichen) vergangenen Zustandes des deutschen Dramas machen. Mit verdoppelter Ungeduld erwarte ich die Aufführung und damit die neue Schlußfassung des »Turms«. So bringt mir was Sie schreiben ein Echo, auf das ich fast verzichten zu müssen geglaubt hatte.« (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*. Bd. III: 1925–1930. Frankfurt a.M. 1997, S. 209)

⁴³ Erstdruck in: *Die literarische Welt*, 2. Jg., Nr. 15, S. 6, zit. n. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M. 1989, Bd. 3, S. 32f.

zutraute. Es ist die Hoffnung, die darin besteht, dass die Form »die Möglichkeit in sich« trägt, »mit einer immer wieder verjüngten Miene aus dem Chaos und den Kataklysmen der Geschichte aufzutauchen.«⁴⁴

⁴⁴ SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 205.