

Alexander Honold

»Der Turm« und der Krieg

I

»Vor dem Turm. Vorwerke, halb gemauert, halb in Fels gehauen. Zwischen dem Gemäuer dämmerts, indessen der Himmel noch hell ist.«¹ Die Szenenbeschreibung zu Beginn von Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm« skizziert eine düstere, unbehagliche Situation. Ein wuchtiges Hindernis stellt sich da in den Weg, zur Hälfte von Menschenhand gebildet, zur anderen aus der Natur genommen. Dunkle Konturen, die sich eben erst, im Licht der Dämmerstunde, zu neuen Formen ordnen. Vom Blick der Herannahenden erfasst wird das massive Bollwerk im Vorfeld eines beeindruckend aufragenden Verlieses, jenes titelgebenden Turmes, der hier buchstäblich seinen Schatten voraus wirft.²

Räumliche Lage und dramaturgischer Zeitpunkt treten zu einer doppelt bestimmten Schwellenposition zusammen, beide befinden sich *vor* dem Turm. Es sind Kriegszeiten, das Leben ist karg, die Söldner murren, sind aufgewühlt. Soldaten »auf Grenzbewachung« (9) durchstreifen das Gelände. Für die nach verabredeten Geheimzeichen umherschleichen den Schmuggler aber bringen die Posten bemerkenswert wenig Interesse auf, obwohl Olivier, der neue Wachhabende, recht gut im Bilde zu sein scheint, welche Geschäfte da im Schutz der hereinbrechenden Dunkelheit in diesem Grenzland getätigten werden. »Waffen. Pulver und Blei. Hellebarden, Piken, Morgenstern, Äxt. Aus Ungern herauf, aus Böhmen herüber, aus Littauen herunter.« (Ebd.) Man befindet sich in einer Region, die zwischen mehreren Mächten eingespannt liegt und aus den verschiedensten Richtungen mit allerlei Waffenmaterial versorgt wird. Klare Fronten sind hierbei im Drama selbst kaum auszumachen;

¹ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 7 (künftig im Text nur die Seitenzahl).

² Zu den medialen Strategien Hofmannsthals in der Bearbeitung des Stoffes gehören »intensive Bemühungen um die Beherrschung des Bühnenraums« (Heinz Hiebler, Religiöse und mediale Strategien bei der Darstellung des Unsichtbaren und Unaussprechlichen. Zu Vorlage und Genese von Hofmannsthals Turm-Dichtungen. In: Peter Tschuggnall [Hg.], Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs. Salzburg 1998, S. 247–269, hier S. 259).

das Gebiet des Schauplatzes liegt in einem ringsum von widerstreitenden Kräften beanspruchten Grenzland. Die Akteure befinden sich, zweitens, in einem wenn auch nicht offen geführten, so doch unterschwellig glimmenden Kriegszustand. Zum dritten aber befindet sich der Schauplatz, laut einschlägiger Bühnenanweisung, in einem »Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte«. Dessen Zeit sei »[e]in vergangenes Jahrhundert, in der Atmosphäre dem 17. ähnlich« (6).

Angesprochen ist damit die Zeit der großen Religionskriege, die für mehr als drei Jahrzehnte Europa mit Tod und Vernichtung überzogen und gerade auch auf dem Gebiet des Königreiches Polen zu mehrfach wechselnden Koalitionen, Regentschaften, territorialen Aufteilungen und Zugehörigkeiten geführt hatten. Angedeutet ist mit der geschichtlichen Zuordnung zugleich eine kulturelle Situierung des Geschehens in der katholischen Theaterwelt des Barock, welche wiederum auch den Herkunftsraum der Vorlage, des Calderónschen Schauspiels »La vida es sueño« aus dem Jahr 1635, bildet. Diesem Stück hatte Hofmannsthal eine 1902 begonnene freie Trochäenbearbeitung (auf Basis der Übersetzung von Johann Diederich Gries) gewidmet, die er während der Kriegsjahre wieder hervorholte und weiterführte. Calderón seinerseits hatte den Stoff zunächst im Sinne einer »comedia« ausgestaltet, die den Vater-Sohn-Konflikt zwischen König Basilio und seinem verhinderten Thronfolger Segismundo mit einer parallel geführten Liebesintrige um Rosaura, die Tochter des Prinzenziehers Clotaldo, umspielt. Jahrzehnte später (1677) wurde das Stück von Calderón selbst im Sinne eines »auto sacramental« (des zweiten von ihm bevorzugten Theatertypus) umgeformt, eines geistlichen Spiels, bei welchem Basilio als eine Allegorie der Instanz Gottes fungiert, Segismundo wiederum die Verkörperung des dem göttlichen Gebot unterworfenen Menschen darstellt.

Bei Hofmannsthals Wiederaufnahme des Stoffes um 1918³ stand Calderóns Umdeutung der Handlung im Sinne eines geistlichen Spiels Pate; zeitbedingt war nun auch beim Bearbeiter eine gewisse Hinwen-

³ Während Werner Bellmann in seiner Kommentierung der ersten beiden »Turm«-Fassungen lediglich bis ins Jahr 1920 zurückgreift, betonen Christoph Michel und Michael Müller im Apparat ihrer Edition von »Das Leben ein Traum«, dass Hofmannsthal noch vor Kriegsende wieder an die seinerzeit liegengelassene Bearbeitung anknüpfte (SW XV Dramen 13, S. 166), nun aber unter deutlich ins Zeitgeschichtliche hin verschobenen Vorzeichen.

dung zum »allegorischen Welttheater«⁴ zu beobachten, indes ohne die komödiantischen Züge des Vorwurfs aufzugeben. Hofmannsthal übernimmt Polen als Handlungsort, versieht ihn mit dem Zeitindex des Dreißigjährigen Krieges und evoziert damit einen Hintergrund politischer Wirrnisse und martialischer Verhaltensweisen. Von der »comedia« des spanischen Barockdichters behält Hofmannsthal das Handlungsgerüst derträumerischen Erprobung und schließlichen Wiederkehr eines verbannten Königsohnes bei, aber auch manche Implikationen jenes metaphysischen Erklärungsmodells, in dem die ganze Welt als Bühne erscheint.

Als ein der geschichtlichen Theaterpraxis in ihrer Vielfalt zugewandter Bühnendichter, zumal aufgrund seines besonderen Faibles für die neuzeitlichen Krisenepochen und Übergangszeiträume, hatte Hofmannsthal auf die Dramatik des barocken Trauerspiels je schon ein interessiertes Auge geworfen. Im spanischen »Siglo de Oro« war die Bühnenhandlung Vehikel des poetischen Traumspiels, des politischen Welttheaters und des sakralen Ritus gleichermaßen gewesen. Stets legte Hofmannsthal bei der kulturellen Standortbestimmung des Theaters Wert darauf, gegenüber den säkularen und artifiziellen Dramenformen Nord- und Mitteldeutschlands die volksnahen katholischen Spieltraditionen in Bayern und Österreich abzuheben. Während in der deutschen Literaturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert der Bildungsgedanke dominant geworden sei, überwiege im literarischen Leben Österreichs weiterhin das volkshafte Element, so markierte Hofmannsthal etwa im Frühjahr 1915 den kulturellen Unterschied zu den preußischen Nachbarn.⁵ Es zählte, gerade auch unter Waffenbrüdern, die spezifische Differenz.

Der Kampf um Österreichs Legitimität wird auf der Bühne ausgetragen; mehrfach variieren Hofmannsthals Kriegsschriften diesen Grundgedanken, bis hin zu seinen Vorstößen für die Neubesetzung der Burgtheaterintendantz. Gerade unter den Zeitbedingungen eines sich abzeichnenden imperialen Zerfalls war es desto wichtiger, dass der Theaterdichter »[d]en deutschen theatralischen Sinn« in seinen histori-

⁴ Ernst Robert Curtius, George, Hofmannsthal und Calderón [1934]. In: Ders., Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1950, S. 187.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, Österreich im Spiegel seiner Dichtung [1916]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 183. Vgl. auch »Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung« (1915) sowie »Die Idee Europa« (1917), ebd.

schen Ausprägungen »auf süddeutschem Boden« lokalisieren konnte.⁶ Ausgearbeitet unter dem Einfluss Joseph Nadlers,⁷ fließt dieses Credo in die Gründungsgeschichte der Salzburger Festspiele ein⁸ und trägt die österreichisch-katholische Theatertradition als Mythos über den Zusammenbruch der Habsburgermonarchie hinweg. Ein Brief an Leopold von Andrian vom 2. Oktober 1918, in dem Hofmannsthal sich als »Hausdichter eines imaginären Burgtheaters« empfiehlt, bekräftigt diese Charakterisierung der Wiener Theatertradition just im Moment des militärischen und politischen Zerfalls – und stellt zugleich die Wiederaufnahme der »aus découragement« liegengelassenen Calderón-Stoffe in Aussicht, welche nun einmal »nach Wien gehörten«.⁹

Die Vorlage zum »Turm«, Calderóns »La vida es sueño«, zieht in ihrem Handlungsgang den barocken Theatertopos einer Spiel-im-Spiel-Situation heran, um das qualvolle Schicksal des jahrelang im Verlies eingesperrten Thronfolgers auf einen dramatisch wirkungsvollen Prüfungs- und Krisenmoment hin zuzuspitzen. Von ihr »erbt« Hofmannsthal die dramaturgische Herausforderung, lange Zeiträume und stehende Sachverhalte auf einen prägnanten Augenblick der Entscheidung zu verdichten. Wie, warum und wofür aus der Calderón-Adaption »Das Leben ein Traum« das Trauerspiel »Der Turm« wird,¹⁰ ist nicht allein eine Frage intrinsischer Textgenese und bühnenpragmatischer Werkgestaltung. Trotz der genealogischen Brüche und Inkonsistenzen zwischen Hofmannsthals Trochäenfassung und den in den 1920er Jahren ausgestalteten Fassungen des eigenen Trauerspiels bilden Traum und Turm weiterhin kommunizierende Gefäße, bleibt zwischen dem symbolischen Subjektdrama der Wiener Jahrhundertwende und dem Legitimitätskon-

⁶ Hugo von Hofmannsthal, Das Salzburger große Welttheater [1922]. In: GW D III, S. 170.

⁷ Vgl. Christoph König, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen 2001, S. 242–268.

⁸ Vgl. Norbert Christian Wolf, Eine Triumphforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg 2014, insbesondere S. 74ff., 90ff. Vgl. Michael P. Steinberg, The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology, 1890–1938. Ithaca, London 1990, S. 19.

⁹ BW Andrian, S. 288.

¹⁰ Vgl. Norbert Altenhofer, »Wenn die Zeit uns wird erwecken ...«. Hofmannsthals »Turm« als politisches Trauerspiel. In: Ders., »Die Ironie der Dinge«. Zum späten Hofmannsthal. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a.M. 1995, S. 61–79. Hiebler, Religiöse und mediale Strategien (wie Anm. 2), S. 258–268. Katharina Meiser, Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014, S. 324–371. Bes. die Kommentare in SW XV Dramen 13, SW XVI.1 Dramen 14. 1 und SW XVI.2 Dramen 14.2.

flikt der 1920er Jahre eine subkutane Beziehung bestehen. Traum und Turm umzirkeln enigmatisch den dunklen, unauslotbaren Schacht des Inneren, Turm und Traum vergegenwärtigen szenisch die Potentialität einer wirklichkeitsverändernden Macht, die noch nicht zum Zuge gelangt ist. Im figuralen Dualismus von Ich und Er, einem Spiel des Königs gegen den König, verquickt sich die tiefenpsychologische Dimension der Persönlichkeitsbildung mit dem ödipalen Konflikt einer innerfamilialen Amtsnachfolge in der Machthaberschaft und dem politischen Problem einer Delegitimation der Königsherrschaft überhaupt.

II

Zur inneren Entwicklungsdynamik des Stoffes gehört, dass sich darin zwei ästhetisch widerstreitende Prinzipien ineinander verbeißen und aneinander kräftigen; zum einen die nur mit Andeutungen arbeitende *Einkapselung* eines schwerwiegenden Geheimnisses, und zum anderen die auf *Verkörperung* und Verbalisierung setzende Dynamik ausagierender Darstellung. Der Stoff drängt zum Symbolischen und zum Dramatischen zugleich, und auch durch die aus der Calderón-Sphäre herausführenden textgenetischen Entwicklungsstufen der 1920er Jahre haben sich die Gewichte keineswegs entscheidend auf nur eine der beiden Seiten verschoben. Eher ließe sich sagen, dass der »Turm« gegenüber dem »Traum« in eben dem Maße zu noch größerer erratischer Symbolkraft findet, wie er auch an äußerlicher Dramatik zulegt. Was aber ist das Eingekapselte, um dessen Freisetzung die Handlung ringt? Man wird es zunächst dort zu suchen haben, wo »das Verliess, der Gewahrsam« (14) ihren Bann ausüben: im Turm selbst.

Hofmannsthals Turmdrama stellt die monströse Tat der jahre- und jahrzehntelangen Freiheitsberaubung am gefürchteten Thronfolger mit allen Mitteln dramatischer Empathie vor das Publikum. Mit wachsender Kenntlichkeit für Ohr und Auge formt die Eingangsszene die Züge einer unmenschlichen Haftsituation heraus. Zunächst sind es nur beunruhigende Klopferäusche, die aus den Mauern dringen, in welchen der Prinz, angetan nur »mit einem alten Wolfsfell um den Leib«, sein Lager mit »Kröten und Ratten« teilt, die er mithilfe eines ausgescharren Pferdeknockens auf Distanz zu halten sucht (8f.), festgesetzt in einem »kleinen

offenen Käfig, zu schlecht für einen Hundezwinger« (14). Seine einzige Vergünstigung bestehe darin, dass ihm des Winters »eine halbe Fuhr Stroh zugeschmissen« (ebd.) werde, erklärt der Wärter auf die entsetzte Nachfrage des inspizierenden Arztes. Allein mit »Nichtstun« verbringe der Gefangene seine Tage. »Wie ein Herr oder wie ein Hund.« (15) Dem Besucher liegt daran, trotz der »Ausdünstung« den Ort der Unterbringung aus der Nähe zu inspizieren – und in seinem Gefolge rücken auch die Zuschauer zumindest indirekt mit an den Kern der Szenerie heran. »Ich sehe ein Tier, das an der Erde kauert.« Darauf der Wachmann: »Das ist schon der Betreffende.« (Ebd.) Hier werde »ein Verbrechen begangen« (14), liege ein »ungeheurer Frevel« (17) vor, beklagt der Arzt bei seiner Visite; durch die schändliche Behandlung des Erniedrigten sei in ihm die Menschheit selbst in ihrer Würde verletzt. In dieser mitleidvollen Klage gewinnt die Figur des gefangenen Sohnes Züge einer christologischen Märtyrergestalt, ohne ihren Status eines Thronprätdendenten preiszugeben: »[D]as ist eine fürstliche Kreatur, wenn je eine den Erdboden trat« (20).

Trotz des unbeschreiblichen Elends flaskert im Gefangenen ein glühender Überlebenswille. Nachdem man in Gegenwart des visitierenden Arztes lange Zeit nur *über ihn* gesprochen hat, unterbricht er mit den rauh hervorgestoßenen Worten »auch sprechen« (17) die Verhandlungen der anderen. Noch einmal legt der sozial Depravierte binnen weniger Handlungsmomente den langen entwicklungsgeschichtlichen Weg vom Laut zur artikulierten Sprache zurück.¹¹ Da der Turminsasse Sigismund für viele Jahre von der Welt ferngehalten worden war, ist ihm – obwohl er Latein kann und dicke Bücher zu lesen vermag – ein wenig das spätere Schicksal eines Kaspar Hauser angediehen, eine tiefgreifende Sprachverkümmерung mangels sozialer Kontakte und verbaler Betätigungs möglichkeiten.

Der ins Klopfen und Stöhnen regredierte Sigismund bildet freilich nicht den einzigen Gradmesser sittlicher und sprachlicher Verrohung in der Exposition dieses Dramas. Gleich zu Beginn schon hatte Olivier, der neue Wachthabende, eine ganze Reihe von üblichen Beschimpfungen ausgestoßen, um auf diese Weise einen Untergebenen abzukanzeln und zurechtzuweisen: »Eselskopf! Dreckschädel! Bougre! Larron! maledetta bestia!

¹¹ Vgl. Altenhofer, Hofmannsthals *Turm* als politisches Trauerspiel (wie Anm. 10), S. 73.

Wie hast du zu sagen?« (7) In derbstem Grobianismus sollte hier dem einfachen Rekruten eingetrichtert werden, er habe auf jede Anweisung Oliviers mit einem militärisch korrekten »Zu Befehl« (ebd.) Antwort zu leisten. Beide Typen von Sprechakten sind von Gewalt begleitet, der hilflos stammelnde wie der schneidig kommandierende. Und beide Äußerungen wirken auch seltsam isoliert, stehen wie entblößt da, ohne den für das Gelingen von Sprechakten erforderlichen sozialen Kontext. Krude und barsch wird der Tonfall des Wachmannes vollends, als die Soldaten in Bildern und magischen Vorzeichen die Zukunft voraussagen und dabei von einem »Armeleut-König« auf weißem Pferde phantasieren, welchem dereinst »Schwert und Wage« vorangetragen würden (10). Auch denkwürdige Naturphänomene wie ein »dreibeiniger Has« oder ein »glühäugiges Kalb« sollen belegen können, dass Zeiten der Wirrnis und des Aufruhr bevorstehen. Doch auf solche ominösen Zeichen gibt ein hartgesottener Kriegsmann wie Olivier nichts, der schon, wie er prahlt, »in belagerte Stadt nächtlings auf Verwesenden gelegen« (ebd.) hatte. Der »Henker« sollte den vermaledeiten Mahner »mit dem breiten Messer barbieren«, (ebd.) schleudert ihm der rebellische Olivier entgegen, und als ihm von langjährigen Wachsoldaten die »scharfe Instruktion« vorgehalten wird, deren »zehn verbotene Artikel« im Umgang mit dem Gefangenen einzuhalten seien, entgegnet der Neuankömmling dreist: »Auf die pfeif ich!« (11) Man dürfe »[n]icht auf zehn Schritt dem Gefangenen nahe« kommen, beginnt ein Wächtersoldat diese Auflagen herzubeten, auf die hier jeder bei seinem Dienstteintritt vereidigt werde. Ferner gelte: »Kein Wort mit ihm, kein Wort über ihn, bei Leib und Leben.« Der solcherart gemaßregelte Olivier aber erwidert: »Den möchte ich sehen, der mich vereidigen kommt. Dem möchte ehender der rote Saft auslaufen.« (Ebd.)

Olivier tritt auf als ein verbaler Kraftprotz, der mit herrischer Gebärde ein überkommenes Regelwerk niederreißt, ermächtigt nur von der eigenen Gewaltbereitschaft. Sein Eintritt in den Wachdienst fungiert als ein dramaturgischer Darstellungskniff, der die etablierten Gepflogenheiten rund um den Turm und um die dem Prinzen Sigismund verordnete Festungshaft zu thematisieren ermöglicht, indem der Herausforderer dieses ganzen Regelwerk missachtet, verletzt und verwirft. In Frage gestellt ist durch Oliviers respektloses, unflätiges Verhalten namentlich die Autorität des für den Turm zuständigen Gouverneurs, Julians also. Für die

Wachleute gilt jener als »ein grosser Herr. Der hat das Mandat über den Gefangenen und über uns«. Olivier aber entgegnet: »Ein gesalbter Lauskerl ist das [...] und wäscht sich die Händ in einem silbernen Waschbecken.« (11f.) Die Beleidigungen, die Olivier ausstößt, machen auf offener Bühne gegen die institutionalisierte Vollmacht des Amtsträgers eine Art Faustrecht der niederen Sprachinstinkte geltend. Die Autorität des Gouverneurs hatte sich ihrerseits in der sprachlichen Vollmacht manifestiert, Weisungen und Instruktionen zu erlassen, auf deren Befolgung die Untergebenen wiederum »vereidigt« worden waren. Daran erinnert ein Wachsoldat mit der Bemerkung, der Gouverneur habe »das Mandat über den Gefangenen und über uns« (11).

Mit großer Selbstverständlichkeit referiert die Befehlskette letztlich auf die gesetzte Macht des Souveräns, der seine Legitimität nicht mehr soll erweisen müssen und sich auch nur höchst selten in personifizierter Verkörperung zeigt. Selbst den Gouverneur bekommen seine Untergebenen nur selten zu Gesicht. Es handelt sich also um die mehrschichtige Installation eines hierarchischen Kommunikationsgefüges, bei dem die symbolische Ausübung politisch-militärischer Herrschaft (Befehlsgewalt) auf den sie garantierenden Faktoren der Sprachmacht und der Waffengewalt aufruht. Auch daran muss der Störenfried Olivier von der Wachmannschaft erinnert werden, die ihm die Kräfteverhältnisse zu Gunsten des Gouverneurs formelhaft vor Augen stellt. »Der hat das schleunige Recht. Dem ist Gewalt gegeben über unsere Hälse wie dem Schiffskapitän über seine Mannschaft.« (12) Und insofern dem Gouverneur, »die oberste martialische Gewalt gegeben ist«, wie es in der Folge heißt, ist auch die Basis seiner Herrschaftsposition und Machtausübung klar benannt, nämlich eben eine »martialische«, und das heißt, waffen gestützte Stärke.

Obwohl also die Verhältnisse eigentlich klar liegen müssten, ist von Anbeginn aufs Heftigste umkämpft, wer eigentlich rund um den Turm das Sagen hat. In einem grundsätzlichen Sinne ist das »Turm«-Drama die *mise en scène* einer fundamentalen Sprachstörung, eines Ringens um die Macht, mit der Rede etwas bewirken, andere Menschen befehligen zu können. Gerade in einer militärischen Formation wie der Wachmannschaft, die zur Abschirmung des gefangenen Prinzen abgestellt ist, kann die Hierarchie der Befehlsgewalt nicht ständig umgeworfen oder von

Neuem streitig gestellt werden. Olivier indes, das Rauhbein aus dem Feldlager, attackiert dieses Gefüge nach dem Prinzip eines beständigen *bellum omnium contra omnes*, in welchem allgemein akzeptierte Satzungen und Regeln ihren Bestand nur halten, solange niemand sie angreift. »Geben, von wem gegeben!«, schmettert er den willfährigen Dienern des Gouverneurs entgegen. »Dazu muss einer die oberste martialische Gewalt in Händen haben, dass er sie in andere geben kann!« (Ebd.) Dieser Einwand ist in systematischer Hinsicht bemerkenswert; denn gesetzt, die Befehlsvollmacht gründe letztlich auf nichts anderem als auf der militärischen Macht und damit auf Waffengewalt, so unterliegt diese dann auch wiederum den Bedingungen des Krieges, sie wird sich also fortwährend gegen anderweitige Dominanzversuche verwahren müssen. Bezieht also ein Herrscher (oder dessen eingesetzter Stellvertreter) seine Legitimität aus dem Kriegserfolg, so ist und bleibt sie ›des Krieges‹, d.h. umstritten und labil. Unter solchen Umständen freilich haben Geltungsansprüche nur einen engen Radius und eine schwache Haltbarkeit.

Mit dem wilden Toben eines entfesselten martialischen Kräftemessens ist die Vorstellung einer festgefügten Hierarchie sprachlicher Weisungsbefugnisse nicht widerspruchsfrei in Einklang zu bringen. Es gerät also durch das grobschlächtige Anrennen Oliviers gegen die etablierte Ordnung ein nach institutionellen und symbolischen Regeln etabliertes Repräsentationssystem von Herrschaft in offenem Widerstreit gegen die manifeste und kriegerische Ausübung von Gewalt. Die betont zügellose Gewaltausübung wiederum macht die eklatante Schwäche des Königs nur desto offensichtlicher, woraus im Umkehrschluss erhellt, dass ihr unbegründbares Walten zur Position des Souveräns konstitutiv hinzugehört.¹² Die aufbegehrende Frage des Rebellen, wer denn dem Befehlshaber seine Autorität eigentlich verliehen habe, führt denn auch zwangsläufig zur letztinstanzlichen Gewalt des Königs selbst: »[E]r zieht eine Münze heraus, hält sie dem Pankraz vors Gesicht Der wiegt nicht! auf den hust ich!

¹² Vgl. Ute Nicolaus, Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg 2004, S. 218. Ingeborg Villinger, Der Souverän verlässt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlusts politischer Einheit nach Carl Schmitt. In: Andreas Göbel/Dirk van Laak/Ingeborg Villinger (Hg.), Metamorphosen des Politischen. Grundfragen politischer Einheitsbildung seit den 20er Jahren. Berlin 1995, S. 119–136, hier S. 121. Marcus Twellmann, Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004, S. 108ff.

auf den tu ich was! [E]r wirft die Münze verächtlich über seine Schulter« (12). Indem Olivier die Münze wegschleudert, *verwirft* er buchstäblich den König selbst. Wie soll das eingeprägte königliche Konterfei denn noch Geld und Geltung verbürgen können, wenn schon das schiere physische Gewicht des Metalls zu wünschen übrig lässt?¹³

In der verächtlichen Geste strandet ein ausgefeiltes symbolisches Repräsentationssystem, das mittels komplexer Übersetzungsschritte von der physischen Gewalt der Waffen die soziale Macht der Befehle und daraus wiederum den Auftrag und die Befugnis zur politischen Herrschaft abgeleitet hatte. An die Stelle dieser mehrfachen Verkettung von Repräsentations- und Delegationsbeziehungen setzt Olivier das Prinzip der Kraftprobe und des direkten Schlagabtauschs: »Wenn mir hier das Quartier nicht konveniert, wenn hier nicht inner vierzehn Tagen alles nach meiner Pfeifen tanzt, so gibts ein Harnischwaschen zwischen mir und dem Hofkerl« (12), so droht der Haudegen. Dem Kriegsmanne ist nichts heilig, kein Machthaber unantastbar. Dies zeigt sich vollends, als Olivier dann im vierten Aufzug unter veränderten Auspizien tatsächlich auf den geshmähten, inzwischen abgesetzten Gouverneur trifft und dann mit seiner ganzen neugewonnenen Macht ausspielen kann, wie sehr sich das Blatt gewendet hat. »Hast du die zehn verbotenen Artikel gemacht! Oder nicht?«, attackiert er Julian.

Hast du dir in einem silbernen Waschbecken die Hände gewaschen! Oder nicht? Was? Das Maul nicht auf? Leugne das, wenn du kannst! Her mit dem Waschbecken, dass ich es ihm um den Schädel schlage! Vorwärts! (104)

Beide Passagen sind im Wortlaut eng aufeinander bezogen, um motivisch eine sinnfällige Klammer zwischen den zeitlich getrennten Momenten von Angriff und Auftrumpfen herzustellen. Bis dahin jedoch wird die Gestalt Oliviers und die ganze Sphäre des Militärischen für einige Zeit (den zweiten und dritten Aufzug über) beiseite geschoben zugunsten einer Konzentration auf die »am Königsbrett« gespielte Interaktion zwischen Vater und Sohn, die einander wie zur Probe in einer traumgleichen Experimentsituation begegnen, bei der ausgelotet werden soll, inwieweit zwischen dem Herrscher der Gegenwart und dem Protagonisten der Zukunft eine friedliche Koexistenz möglich sei.

¹³ Denn: »Was is Geld? Geld is Zutrauen zum vollen Gewicht.« (25)

Schon im Eröffnungsakt allerdings war die Situation um den Turmgefangenen selbst spiegelbildlich zu den Geplänkeln um den aggressiven Olivier angelegt worden, obwohl dessen Figur hernach erst wieder im Kontext der Volkserhebung des vierten Aufzuges eine Rolle spielen würde. Finden sich am Schergen alle typischen Verhaltensweisen des kraftstrotzenden Aufbegehrens versammelt, so zeigt sich am stummen Sigismund nicht das kleinste Indiz von Widerstand oder Zorn. Er personifiziert eine zum soldatischen Furor komplementäre Ausformung desselben Gewaltverhältnisses. Auch am Turmgefangenen liegen schonungslos die kruden Mechanismen zutage, auf denen symbolische Herrschaft, und speziell diejenige des Königs, gründet. Der in perennierender Kerkerhaft festgesetzte Sigismund ist so etwas wie der Goldstandard für die Regentschaft des eigenen Vaters, eine materielle Absicherung gegen die Risiken einer inkalkulablen Zukunft. Solange der potentielle Nachfolger im Turm verwahrt und festgesetzt bleibt, kann Basilius, der Amtsinhaber, seines Königsthrons unbesorgt und unumschränkt sicher sein, so glaubt er jedenfalls.

Allerdings verrät die massive Gewalt und Rohheit, die gegen den Prätendenten Sigismund seit Jahren ganz ohne Skrupel zum Einsatz gelangt, dass die Regentschaft des Basilius sich keineswegs jener ungeteilten breiten Anerkennung erfreut, auf die er als König von Polen Anspruch zu haben vermeint. Aufrecht erhält sich sein Amt nur durch die permanente, außerrechtliche oder sogar widerrechtliche Gewalt gegen den eigenen Sohn. Dass der pöbelnde Soldat zunächst schon einmal in seinem sprachlichen Verhalten die Grenze zur Gewalt und Geschmacklosigkeit überschreitet, ist ein wichtiges theatrales Vehikel, um – man mag hier vergleichend etwa an »Wallensteins Lager« denken – so etwas wie Kriegsatmosphäre auf die Bühne zu bringen. Figuren, welche über die Stränge schlagen, sind wichtig für die Einsicht, dass alle Gewalt, alle Macht, alle Herrschaft in diesem Stück von keiner anderen Quelle herrührt als aus dem Krieg. Das »Martialische« ist diejenige Kraft, die hier alles in Bewegung setzt: Den Krieg der Staaten und der Könige untereinander, den Krieg zwischen oben und unten, Herrschenden und Beherrschten innerhalb der jeweiligen Gemeinwesen, nicht zuletzt auch den Krieg, in dem sich die Ordnung der Zeichen durch widerstreitende Kräfte und Gebrauchsweisen erst zu einem funktionierenden Sinnsystem konstituiert.

Der Krieg in der Sprache findet statt, indem sich das Sagbare fortlaufend aus dem Lallen und Röcheln herausarbeiten, dem Schweigen und den Beschönigungen abgetrotzt werden muss. Die implizite Ausrichtung des Zeichenhandelns an der Zustimmung und dem Einverständnis jeglicher Benutzer steht im flagranten Widerspruch zu den gleichzeitig in und mit der Sprache ausgeübten Kraftakten unmittelbarer Gewalt (wie Schreien, Schimpfen und dergleichen) sowie der subtileren Formen rhetorischer Machtausübung. Muss es nicht wie blander Hohn klingen, wenn Anton, der langjährige Wärter des vereinsamten und verstummen Sigismund, diesen zur Rede ermuntert, indem er ihm zuspricht: »Mit Reden kommen die Leut zusammen.« (17) Als ob bei ihm, dem schlimmer als ein Tier gehaltenen Isolationshäftling, jemals Leute zusammengekommen wären; als ob er irgend von den Kontakten sprachlicher Interaktion hätte Gebrauch machen können. Und doch rückt Sigismund und gerät auch sein Turm plötzlich in den Brennpunkt verschiedenster Erkundungen und Pläne.

III

Die markante Präsenz des Turms in der Exposition der Bühnenhandlung, und darüber hinaus, konnotiert eine starke symbolische Botschaft, ist bedeutend bei allerdings explikationsbedürftigem Sinn. Gezeigt wird ein Bau, ringsum von massivem Mauerwerk umschlossen, der zwar weit hin sichtbar ist, aber kaum Aufschluss über das Geschehen in seinem Inneren bietet. Zugleich kompakt und opak ist der Turm. Gezeigt wird eine hoch aufragende Konstruktion, von deren Dach aus man trefflich die Sterne beobachten kann, die jedoch als Schacht zugleich in unausdenkliche Tiefen hinabreicht. Sowohl Himmelsbau wie Abgrund ist der Turm. Um ihn her lagern sich spannungsreiche Zeitverhältnisse an, es zerrt an ihm der dramaturgische Widerstreit von langer Dauer und kurzem Augenblick. Einerseits weist die Gefangenschaft Sigismunds weit in die Vergangenheit zurück, umfasst eine Zeitspanne von zwei Jahrzehnten; andererseits aber springt die Szene mitten hinein in das Jetzt einer Situation, die von sozialer Gärung und Unruhe erfüllt ist.

Bei seiner Handlungsführung orientiert sich das »Turm«-Drama (wie schon Calderón) am Tragödienmodell *par excellence*, der Geschichte um

das fluchbeladene Schicksal des sich selbst und seine Familie vernichtenden Königs Ödipus – einer Tragödie, in deren Handlungsablauf das Übel semantisch zuerst durch Sprechakte eingepflanzt wird. Ödipus macht wahr, was ihm von Kindesbeinen an als Schicksal aufgetragen, aufgebürdet wurde, seit er ›der Schwellfuß‹ oder auch ›der wissende Fuß‹ genannt war.¹⁴ Wie über jenen, so war auch im Falle des Sigismund schon vor der Geburt des Helden eine Prophezeiung ergangen, die ihn als eine dem Vater gefährlich werdende Konkurrenz und Bedrohung angekündigt hatte. Und wie schon bei Ödipus, so wird auch im Konflikt zwischen Basilius und Sigismund die strikte Weisung des Machthabers, man möge ihm den künftigen Verderber rasch und gründlich vom Halse schaffen, bloß halbherzig befolgt.¹⁵ Das ist zwar aus Herrschersicht höchst fatal, doch hat es damit durchaus seine dramaturgische Richtigkeit. Denn nur, wenn das feststehende schlimme Ende und die zu seiner Verhinderung aufgebotenen Maßnahmen zu gleich starken Gewichten ausbalanciert sind, kann das Drama in diesem Schwankungskorridor von Providenz und Kontingenz seinen Lauf nehmen.

Bei Sophokles folgt die Tragödie des »Oidipos Tyrannos« einer analytischen Erzählstruktur, die erst lange nach den begangenen Taten einsetzt, mit einem zweiten Kursus der investigativen Aufdeckung, Wahrheitsfindung und Verurteilung. Im Falle dieses »Tyranns« liegt das Problem seiner politischen Alleinherrschaft in dem Rollen-Dilemma, dass er, als Handelnder, sich selbst, d.h. seinem eigenen Urteil und Fluch als Richtender, unterworfen ist. »Ödipus wurde zum Autor und gewann seinem Sprechen und Urteilen eine auktoriale Macht, der er als dramatische Person selbst ausgeliefert ist.«¹⁶ Dem über einen langen Zeitraum isolierten Häftling Sigismund hingegen ist genau diese auktoriale Macht, sprechend sich selbst entwerfen und über die eigene Geschichte verfügen zu können, strukturell entzogen, solange das Verlies ihn blockiert.

¹⁴ »Toute la tragédie d’Œdipe est donc comme contenue dans le jeu auquel se prête l’enigme de son nom.« (Jean-Pierre Vernant, Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d’Œdipe Roi. In: Ders., Pierre Vidal-Naquet: Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Bd. I. Paris 1979, S. 99–132, hier S. 113)

¹⁵ Julian: »Ich habe ihm das Leben gerettet, mehr als einmal. Die grösste Härte war anbefohlen, ohne Erbarmen. Er sollte verschwinden, ausgetilgt sein. Man misstraute mir. Ich hatte ihn zu gutherzigen Bauern gegeben. Es wurde imputiert, ich hätte ehrgeizige Pläne auf das Weiterleben des Gefangenen gesetzt.« (31)

¹⁶ Christoph Menke, Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt a.M. 2005, S. 62.

In Hofmannsthals »Turm«-Drama hat die Vorgeschichte den Charakter eines verdeckten oder verschütteten Einsprengsels, das jeweils nur schubweise einer Anamnese zugänglich ist.¹⁷ Das an Sigismund verübte Unrecht wird erst dann evoziert und auf der Bühne zur Sprache gebracht, als »günstige« Umstände – nämlich die verheerenden, Empörung schaffenden Zustände im Land – einer Umkehrung der Machtverhältnisse und Bestrafung des Schuldigen längst den Weg bereitet haben. Die besondere Dramaturgie der Zeitverhältnisse liegt darin, dass hier ein überschattetes, retardiertes Leben darauf wartet, endlich ans Licht und in Freiheit zu gelangen. Zum Zeitpunkt des ersten Aufzuges ist der Königssohn um die 20 Jahre alt, hat davon ein Drittel in Haft zubringen müssen,¹⁸ »vier Jahre« nun schon unter verschärften Bedingungen (15). In frühester Kindheit hatte man Sigismund heimlich zu einer Pflegefamilie gebracht; doch war er beim Eintritt in das Jugendalter dann als gefährlich eingestuft, sogar »eines geplanten Attentates auf die geheiligte Majestät« (32) verdächtigt und deshalb gefangengesetzt worden. Für sein langes Dahinvegetieren im Turm, das bis zu einer allmählichen Verschmelzung des Gefangenen mit seinem Gefängnis führt, gibt es kaum Worte. Man habe dieses bedauernswerte Wesen »eingemauert in die Fundamente« (31), so klagt der Arzt mit Entsetzen die von ihm angetroffenen Zustände an. Mit einem Schlag scheint sich indes, wie draußen im Lande, so auch im Turm nun endlich das Blatt zu wenden. Vorsichtig und umständlich rüstet man den langjährigen Isolationshäftling für eine erste, probeweise Exkursion in die Freiheit. Die Zuwendung des Königs erfolgt nicht aus erlangter Einsicht oder gewährter Gnade, sondern ist dem Umstand geschuldet, dass die Unruhe im Lande ohne ein sichtbares Zeichen der Veränderung nicht mehr beherrschbar ist.¹⁹

Aufgrund dieser überdeterminierten Strukturfunktion des Turmes vereinigt dieses Motiv symbolisch auf sich all das, woran zu röhren höchste Gefahr birgt. Sein Geheimnis ist die umschlungene Trias von Gewalt,

¹⁷ Vgl. auch 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: Ders., Roland Borgards (Hg.), *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*. Göttingen 2013, S. 21–67.

¹⁸ »Er war als Kind bei bäurischen Leuten, recht guten Leuten, bis zum vierzehnten Jahr.« (17)

¹⁹ Meiser, Fliehendes Begreifen (wie Anm. 10), S. 337.

Schuld und Sprache. Tief eingesenkt in den Arkanbereich dieses Bühnenspiels verkörpert der Turm ein Wissen um das latente Wirkpotential unbekerrschbarer Mächte. Die forcierte Bühnensprache dieses Stücks zeigt an, was da eigentlich tief drinnen im Schacht eingekapselt und verschlossen liegt. Es ist dies die Urgewalt eines allumfassenden, von sozialen Formen und Regeln höchstens partiell und nur temporär eingehaltenen, furchtbar rasenden Kriegszustandes. »Acheronta movebo. Ich werde die Pforten der Hölle aufriegeln und die Unterer zu meinem Werkzeug machen« (90), so sagt der Arzt über die Bestimmung des Gouverneurs Julian, dem die Obhut über den Turmgefangenen anvertraut war und damit auch die Einhegung einer potentiellen Staatsgefahr. Er wiederholt damit ein formelhaftes Zitat, das in variierender Paraphrase durch das Stück geistert und zusammen mit der Wendung »Lies im Guevara« (46) den wohl bekanntesten Topos dieses Dramentextes darstellt. Zur Gänze ausgeführt lautet dieses Vergil-Zitat, wiederum aus dem Munde des Arztes dargeboten und auf den Gouverneur gemünzt: »Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!« (29f.) Sinngemäß: ›Kann ich die Oberen nicht beugen, so bewege ich die aus der Tiefe‹. Welche Tiefenmacht aber ist damit gemeint?

In Vergils »Aeneis«, dem auf die Homerischen Stoffe des Kriegs und der Irrfahrt antwortenden Gründungsepos Roms, ruft die unmäßige Begünstigung des Helden durch die Olympier den heftigen Zorn der eifersüchtigen Juno hervor, die zu ihrer Unterstützung und zum Nachteil des Aeneas nur mehr die Mächte der Unterwelt und deren Schadenszauber anzurufen vermag.²⁰ Mit diesem Ausspruch gelingt es ihr denn auch tatsächlich, dem Helden immerhin einige Widrigkeiten in den Weg zu legen. Im Jahre 1899 veröffentlicht Sigmund Freud seine große Abhandlung über die »Traumdeutung«, vordatiert auf das Jahr 1900. Nicht ohne Sinn für historische Ironie stellt Freud seiner Hinwendung zum Unbewussten das Vergil-Zitat als Motto voran, das längst zum Topos geworden war, gerade auch im Hinblick auf österreichische Zusammenhänge. Denn 1859 hatte der Gewerkschaftsführer Ferdinand Lasalle der preußischen Regierung einen Generalstreik angedroht, um sie zur Unterstützung Italiens im Kampf gegen das Habsburgerreich zu zwingen.²¹

²⁰ Vgl. Vergil, »Aeneis«, VII, 312.

²¹ Zur politischen Funktion des »Aeneis«-Zitats in Lassalles »Der italienische Krieg und die Aufgabe Preußens« vgl. Carl E. Schorske, Fin-de-siècle Vienna. New York 1980 (dt.: Wien.

Bei Lasalle war es um ein politisches Manöver gegangen, mit dem ›die Unteren‹, die Proletarier, gegen den Obrigkeitstaat in Aufruhr versetzt werden sollten, um bestimmte Konzessionen zu erreichen. Wenn aber die Psychoanalyse sich anschickte, die Kräfte des Acherons aufzurühen, so war damit die Frontstellung zwischen Trieb und Gesetz, die oft unvereinbare Spannung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit angesprochen.

In Hofmannsthals Reprise der Formel, die der Arzt meistens mehr auf den Gouverneur des Turmes münzt als auf den Gefangenen Sigismund selbst, treten die politische und die psychologische Dimension dieses Mobilisierungsgedankens zusammen. »Weite Anstalten! Grosse Anstalten! ein ganzes Reich umspannend.« (29) Der Arzt unterstellt jedenfalls dem Gouverneur, in der Lage und geradezu prädestiniert dafür zu sein, die elementaren Kräfte der Unterwelt so sehr in Wallung zu versetzen, dass in diesem Königreiche nichts mehr bleiben würde, wie es war. Zu Beginn des vierten Aufzugs bekennt sich Julian gegenüber Sigismund ausdrücklich zu dieser Strategie der Entfesselung allgemeiner Rebellion.

Ich habe durchgegriffen bis ans Ende, die Erde selber habe ich wachgekitzelt und was in ihr [...] geboren ist, [...] das Tier mit Zähnen und Klauen habe ich aufgestört, [...] denn Gewalt gibt es, wo es einen Geist gibt – und Recht hat der, der gesagt hat, dass man die Unterwelt aufwühlen muss. (93f.)

Von Tragik kann hier insofern die Rede sein, als gerade die letzten beiden Aufzüge die Einsicht befördern, dass das Aufbegehren gegen die Königsherrschaft unweigerlich neue Formen der Schreckensherrschaft herbeiführt. Geschehenes Unrecht wieder gut zu machen, das ließ sich nur bewerkstelligen mit einem Gewaltexzess von unabsehbaren Folgen. Das Drama steht nicht an, in Umsturz und Anarchie die schlimmsten aller Übel an die Wand zu malen.

Allerdings hatte König Basilius bis dahin schon eine Regentschaft ausgeübt, die auf Kosten des Landes und seines Wohlergehens den bloßen Machterhalt betrieben hatte. Längst schon waren die Verhältnisse zerrüttet, verloren die königlichen Münzen dramatisch an Wert, wuchs im Lande der Unmut, trieben marodierende Banden ihr Unwesen. Leb-

Geist und Gesellschaft im Fin de siècle. Übers. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1982, S. 187f.). Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1988, S. 39. Zur Funktionalisierung des Zitats bei Hofmannsthal vgl. Altenhofer, Hofmannsthals ›Turm‹ als politisches Trauerspiel (wie Anm. 10), S. 70.

te man nicht ohnehin schon in einem unterschwelligen Kriegszustand? Schon seit Jahr und Tag, so muss Basilius feststellen, sei »die Hölle los gegen uns«, eine Verschwörung gegen sein Glück, und er könne »die Rädelshörer nicht greifen« (42). Wohin auch der König sich wendet, läuft er Gefahr, mit den hässlichsten Erscheinungen eines Landes in Elend und Auflösung konfrontiert zu werden. »Die Wälder, in denen ich jage, sind voller Bettler: sie fressen die Rinde von den Bäumen und stopfen sich die Bäuche mit Klumpen Erde.« (43) Krasser gezeichnet als in diesem Detail könnte man die bizarre Kluft zwischen oben und unten auch bei Büchner oder Heine nicht finden. Der König sieht sich umgeben von den Resultaten einer Prophezeiung, die er doch mit der Opferung des eigenen Sohnes gerade hatte abwenden wollen. »Der Hunger ist in der Prophezeiung; die Seuche ist in der Prophezeiung; die Finsternis, erleuchtet von brennenden Dörfern« (44). Verheerende Zustände also, die darauf hindeuten, dass Basilius dem Land keinen Frieden gebracht hat, sondern einen weiter schwärenden Krieg. Der König blickt in den Spiegel seiner Regentschaft, weigert sich aber, darin anderes zu erkennen als die grotesken Vorzeichen einer verkehrten Welt, die das Ende aller Tage einläuten – nämlich die offene Rebellion und den alles erschütternden Umsturz.

[...] der Soldat, der die Fahn abreisst und seinem Oberen die Pferdehalfter ums Maul schlägt, der Bauer, der vom Pflug läuft und seine Sense umnagelt zur blutigen Pike, die Kometen, die Erde, die sich spaltet, die Haufen herrenloser Hunde (ebd.).

Es sind allesamt Indizien eines Ausnahmezustandes, auf die Basilius hier hinweist. Eines Ausnahmezustandes, welcher besondere Maßnahmen erfordert, bis hin zu dem eigentlich Undenkbaren, einer Begegnung mit dem weggesperrten und unschädlich gemachten Thronfolger. Ist er, ist die an Sigismund begangene Untat der Schlüssel zum Verständnis des elenden Zustandes, in dem sich das Land befindet? Für den Arzt jedenfalls besteht ein klarer ätiologischer Zusammenhang zwischen der Inhaftierung Sigismunds und den um sich greifenden Unruhen und Auflösungserscheinungen. »An der Stelle, wo dieses Leben aus den Wurzeln gerissen wird, entsteht ein Wirbel, der uns alle mit sich reisst.« (22) Dieser Gedanke wiederum erlaubt es, den Turm und seinen Gefangenen als das energetische Zentrum eines weit um sich greifenden zerstörerischen

Geschehens zu begreifen. »Es muss einmal ein Strahl in ihn gefallen sein, der das Tiefste geweckt hat.« (19) Gemeint sind Sigismund und seine blockierte Persönlichkeitsentwicklung, doch findet diese innere Erweckung eben auch ihren gesellschaftlichen Resonanzraum. Wie das Auge eines Wirbelsturms verharrt Sigismund in Stillstand, während sich um ihn herum die Kräfte sozialen Aufruhrs bündeln.

Kein Wunder also, wenn sich auf die Gestalt des Häftlings so manche Hoffnungen auf einen politischen Umsturz richten: »Sie werden ihn her vorziehen, und das Unterste wird zu oberst kommen, und dieser wird der Armeleut-König sein und auf einem weissen Pferd reiten und vor ihm wird Schwert und Wage getragen werden.« (10) Diese Vision des stelzbeinigen Kriegsinvaliden bleibt frommer Wunsch, denn noch nie haben Schwert und Waage, Gewalt und Gerechtigkeit, ihre Sache gemeinsam verfochten. Es ist deshalb auch nicht Sigismunds Feldzug, der am Ende die Machtverhältnisse umstürzen wird; er fungiert dabei allenfalls als Medium und kurzzeitige Galionsfigur des Tumults. So kann, in einer weiteren Paradoxie, der festgemauerte Turm zum Sinnbild werden einer gewaltigen seismographischen Erschütterung. In der politischen Metaphorik des Stücks geht es immer wieder um die Verwandlung von potentieller in kinetische Energie, bzw. um den Rückfall von symbolisch akkumulierter Herrschaft in jene manifeste Gewalt, aus der sie einst hervorging.

Weil aber beide Formen, Königsherrschaft und Kriegsgewalt, hier je schon ineinander verschränkt sind, ist in einem geschichtlich strikten Sinne gar nicht anzugeben, wie und wann eigentlich die gesellschaftlichen Verhältnisse in diesem Drama in einen offenen Kriegszustand übergehen. Die Welt des Turms ist zwar diejenige eines stationären Zustands, dem seine grundstürzende Umwälzung noch bevorsteht, andererseits aber trägt das Land unter Basilius scharfe Züge eines zurückliegenden und sogar noch andauernden Kriegsgeschehens. »Wie Hofmannsthals Kulturkritik nach dem I. Weltkrieg setzt auch der ›Turm‹ den politischen Ausnahme- als wiedergekehrten Naturzustand.²² Es bleibt innerhalb der Chronologie dieses Dramas letztlich unmöglich anzugeben, ob es

²² Uwe Hebekus: »Woher – so viel Gewalt?« Hofmannsthals Poetologie des Politischen in der ersten Fassung des ›Turm‹. In: Andreas Härter, Edith Anna Kunz und Heiner Weidmann (Hg.): Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Anderegg zum 65. Geburtstag. Göttingen 2003, S. 139–156, hier S. 152.

sich bei der Ausgangslage um die Skizzierung einer Nachkriegs- oder einer Vorkriegssituation handelt. Interpretiert man den Krieg im Sinne einer Entfesselung tiefenstruktureller, also »cherontischer« Mächte, wofür das mehrfach variierte Vergil-Zitat deutliche Motivierungshilfe leistet, dann gewinnt diese zeitliche Unbestimmtheit eine gewisse Plausibilität, korreliert sie doch die prophetisch aufgeladene Symbolkraft des Turmes mit einer räumlichen Schwellensituation,²³ die auf genau den Punkt des Wechsels zwischen oben und unten abzielt. Gewesener Krieg und kommender Aufruhr sind einander unerkannt nahe wie die zwei Seiten einer Medaille.

IV

Relativ gut bestimmen aber lässt sich der historische Zeitpunkt, zu welchem dieser Befund einer Schwellensituation für den Autor selbst sich als Lagebestimmung aufdrängte. Es war dies der Sommer des Jahres 1918, als Hofmannsthal den Beschluss fasste, nach den Jahren eines alle produktiven Kräfte bindenden Ausnahmezustandes endlich zur eigentlichen und eigenen literarischen Arbeit zurückzukehren. Die »vier Jahre[]« (15), über welche sich die verschärzte Kerkerhaft Sigismunds erstreckt und die im Drama gleich mehrfach als Zeitraum benannt werden, sind aus der Nachkriegsperspektive der 1920er Jahre unschwer als eine symbolisch aufgeladene Markierung dechiffrierbar. Denn ebensolche vier Jahre umfasste auch die epochale Zäsur des Weltkrieges, unter dessen allgemeinem Mobilisierungsdiktat wie viele andere Schriftsteller auch Hugo von Hofmannsthal seine literarischen Projekte zugunsten der Forderungen des Tages hintan gestellt hatte.

Zwar blieb der eigene Fronteinsatz Hofmannsthals in Istrien dank einflussreicher Fürsprecher eine nach Stunden zählende Episode, doch bewiesen seine geistigen Kriegsbeiträge durchaus einen längeren Atem, ging es doch darum, innerhalb des militärischen Kräftemessens in Europa die österreichische Idee in ihrer geschichtlichen Besonderheit zur Geltung zu bringen. Hofmannsthals publizistische Beiträge der Jahre 1914 bis 1917 erkennen zahlreichen Gegenständen aus der Kultur und

²³ »Die Grenze ist verwirrt zwischen innen und aussen.« (18)

Geschichte Österreichs eine kriegswichtige Bedeutung zu, von der Förderung der Wiener Architektur und Denkmalspflege bis hin zur Leitung des Burgtheaters. Ausgleichend kommt eine gewisse europäische Öffnung schon dadurch zum Ausdruck, dass der Dichter während der ersten drei Kriegsjahre etliche größere Vortragsreisen und Auslandsaufenthalte unternahm.²⁴ Ziemlich abrupt beendete Hofmannsthal sein öffentliches Kriegsengagement nach dem Pragaufenthalt des Sommers 1917, wo ihm massive deutschfeindliche Ressentiments entgegengeschlagen waren und ihn veranlasst hatten, von manchen verklärenden Zügen seines altösterreichischen Vielvölkerideals schmerzlichen Abschied zu nehmen.²⁵

Im letzten Kriegsjahr scheint die Zeit, zumindest was die Auseinandersetzung mit der weiteren militärischen und politischen Entwicklung anging, für Hofmannsthal auf eigentümliche Weise stehengeblieben zu sein. Darum auch bleibt jener gesellschaftliche Hintergrund, der etwa in der Komödie »Der Schwierige« als zeitgenössische Wirklichkeit skizziert wird, auf die Situation von 1917 bezogen, kann aber gleichwohl den Krieg schon als beendet voraussetzen.²⁶ Der Schriftsteller ›beendete‹ den Krieg, indem er dessen fremdbestimmte und zerstörerische Dynamik in eine produktive Arbeitssituation zu überführen versuchte. Übermächtig wurde nun, im vierten Kriegsjahr, der Wunsch Hofmannsthals, jenen kreativen Rückstau und Andrang, der sich in ihm längst schon gebildet hatte, wieder in stetiger schreibender Betätigung ausschöpfen und gestalten zu können. Und so führt auch die intertextuelle Spur der kriegerisch bewegten Welt des Vergil-Zitates zurück in den Sommer des Jahres 1918. »Nie in meinem ganzen Leben hat das productive Element diesen Raum eingenommen, von unten her mit solcher Kraft sich nach oben gedrängt, meine bürgerliche Lebensführung so erschwert und ge-

²⁴ Vgl. zu den aufwendigen administrativen Vorbereitungen und zur Durchführung dieser Reisen im Einzelnen Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917. Frankfurt a.M. 1981, *passim*.

²⁵ Zur Pragreise vgl. Martin Stern: Hofmannsthal und Böhmen (2): Die Rolle der Tschechen und Slowaken in Hofmannsthals Österreich-Bild der Kriegszeit und seine Prager Erfahrung im Juni 1917. In: HB (1969), H. 2, S. 102–127. Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit (wie Anm. 24), S. 240–254.

²⁶ Bernhard Greiner: Die Liebe eines »Mannes ohne Eigenschaften«: Hugo von Hofmannsthal: »Der Schwierige«. In: Ingrid Haag, Karl Heinz Götze (Hg.): *L'amour entre deux guerres 1918–1945. Concepts et représentations*. Cahiers d'études germaniques (2008), S. 159–171, hier S. 169.

wissermaßen ironisiert wie in diesen Jahren seit 1916.«²⁷ Dies schreibt Hofmannsthal am 15. Juni 1918 an den ihm durch den Krieg wieder näher gerückten Freund und Kollegen Hermann Bahr, und zwar aus einem eigentlich eher beiläufigen, pragmatischen Anlass. Hofmannsthal versucht in diesem Schreiben dem einstigen Weggefährten höflich aber bestimmt klarzumachen, warum er derzeit beim besten Willen nicht nach Salzburg reisen oder sich jedenfalls keineswegs auf einen verbindlichen Besuchstermin festlegen könne. Grund für seine Zurückhaltung sei nämlich ein Andrang kreativer Ideen, dem nachzugeben der Dichter selbstredend als oberste Pflicht betrachtet. Diese wie nie zuvor verspürte produktive Schubkraft habe sein Leben von Grund auf, oder wörtlich: »von unten her« erschüttert und umgeworfen, bekennt Hofmannsthal dem Kollegen. Von einer solchen Wucht, die eigene Existenz betreffend, war, zieht man frühere Zeugnisse vergleichend zu Rate, ansonsten allenfalls im Hinblick auf die Ereignisse des Krieges die Rede gewesen. Nun aber vermag der Dichter den Krieg gleichsam in sich zu tragen, ähnlich wie er es später dem einsamen Gefangenen im Turm zuschreibt. »Das was nach oben will, sind Massen, die ich natürlich seit weit längerer Zeit in mir trage.« *Acheronta movebo*. Es sind die unteren Mächte, die sich im Arbeitshaushalt des Schriftstellers zu Wort melden. Der Krieg hat sie aufgewühlt, aber der Krieg selbst wird sie nicht mehr in Fassung bringen können. Dazu bedarf es der kontrollierten Gestaltungskraft eines vorweggenommenen Friedenszustandes.

»Das Ungeheure betäubt jeden Geist, aber es ist in der Gewalt des Geistes, diese Lähmung wieder von sich abzuschütteln«, hatte Hofmannsthal im September 1914 in Anspielung auf die durchlebte Euphorie des Kriegsbeginns geschrieben.²⁸ Die Umstellung der eigenen literarischen Arbeit auf Kriegsproduktion war Hofmannsthal nicht ohne Reibungen und innere Widerstände gelungen. Desto mehr glaubt der Schriftsteller nach getaner Pflicht ein Anrecht darauf zu haben, die von der Kriegspublizistik her symbolisch gesteigerte Sphäre seines Wirkens mit genuin literarischen Mitteln einzuholen und zu rechtfertigen. Hofmannsthal weiß mit Bestimmtheit, dass der Adressat den zeitgeschichtlichen Kontext dieser Selbstdiagnose und ihrer Datierung ebenso lebhaft vor Augen

²⁷ BW Bahr, S. 377: Brief vom 15. Juni 1918; das folgende Zitat ebd.

²⁸ Hugo von Hofmannsthal: Appell an die oberen Stände [8. September 1914]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 98.

hat wie der Verfasser der Briefzeilen selbst. War doch Hermann Bahr im Spätsommer 1914 publizistisch in vorderster Reihe zur Stelle gewesen, um den Eintritt in den Krieg mit poetischem Enthusiasmus zu unterstützen. Und seinen früheren literarischen Bündnispartner Hofmannsthal hatte Bahr, nachdem ein Zerwürfnis zwischen den beiden zu einer jährigen Funkstille geführt hatte, gleich mit in seine kalkulierte Kriegsbegeisterung hineingezogen, indem er gleich mehrere Presseorgane mit einem offenen Brief an Hofmannsthal versorgt hatte, der insinuierte, Hofmannsthal befände sich im akuten Kriegseinsatz. Kurzum, es konnte zwischen Bahr und Hofmannsthal für eine ausgemachte Sache gelten, in welchem aktualpolitischen Umfeld und Zusammenhang der vom Dichter bezeichnete Kraftzustrom zu suchen war.

Nun endlich stand Hofmannsthal auf tatsächlich unabkömmliche Weise im Felde, kämpfte an einer Front, an der restloser Einsatz gefordert war. Ihn beschäftigten, so gibt Hofmannsthal dem Kollegen preis, seine literarischen Projekte »fast pausenlos«, sodass er »im Schlafen ebenso wie im Wachen« von ihnen vollständig okkupiert sei; »manchmal« zeigten sie sich »als reine Freude und strahlender Reichtum«, zu anderen Zeiten aber mehr »als Forderung, ja Alldruck«. Unter den seinem Kollegen im einzelnen aufgezählten Arbeitsvorhaben nennt Hofmannsthal zuvörderst die »märchenartige Prosaerzählung« »Die Frau ohne Schatten«, die vor dem Abschluss steht, außerdem den liegengebliebenen »Andreas«-Roman, halbausgeführte »Comödienstoffe« wie »Der Schwierige«, »Silvia im Stern« und »Lucidor«. Fernerhin aber erwähnt er ein Werk, in dem, wie nirgendwo sonst, die »von unten her« sich empordrängenden Gewalten sozialen Umsturzes auf die Bühne gestellt werden sollten. Was ursprünglich als eine »freie Transkription [...] von Calderons *Leben ein Traum*« gedacht gewesen war, sei ihm, so der Dichter, »erst durch die Erlebnisse des Kriegs [...] ganz fasslich« geworden. Diese Bemerkung Hofmannsthals ist durchaus geläufig und wird in den Kommentaren zum Drama häufiger zitiert. Die dahinter stehende Behauptung aber so ernst zu nehmen, wie sie es verdient, war das Ziel dieser Ausführungen. Wenn es tatsächlich die kleine Werkschau des Sommers 1918 ist, die den Nukleus des dem Macht- und Zeitenwechsel abgetrotzten, großen Nachkriegsdramas in sich birgt, dann heißt dies: Gerade ein geschichtlich unentschiedener Zustand zwischen Krieg und Aufruhr, fragiler Schutzort

eines künstlerisch produktiven Interregnums, konnte zum Ansatzpunkt werden für Hofmannsthals Schwellenkunst, die unteren Mächte zu bewegen. Zugleich aber handelt das Trauerspiel, in ein kriegsgeschütteltes zeitfernes Königreich Polen verlagert, von der Unmöglichkeit, diese unteren Mächte wirklich erfassen oder gar bändigen zu können. Denn allzu sehr gleicht, was da tief drinnen im Turm verwahrt ist, der Gewalt des Krieges selbst.²⁹

²⁹ Insofern stehen sich die dramatische Verkörperung der Kriegsgewalt im Drama und ihre vorhergehende »Invisibilisierung« in Hofmannsthals Publizistik, wie sie Sabine Schneider diagnostiziert, als aufeinander bezogene Darstellungsoptionen kontrapunktisch gegenüber (Sabine Schneider, Orientierung der Geister im Bergsturz Europas. Hofmannsthals Hermeneutik des Krieges. In: Karl Wagner, Stephan Baumgartner, Michael Gamper [Hg.], *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*. Zürich 2014, S. 85–196, hier S. 189).

