

Zur Ambivalenz der zwei Fassungen von
Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm«
Sozialistische Utopie oder populistische Diktatur?
Konzession ans Theater oder tragische Erkenntnis des
Geschichtsverlaufs?¹

Vorbemerkung:

Es war im Frühjahr 1957, dass ich – zurück aus dem Hofmannsthal-Archiv in Cambridge Massachusetts – Frau Katia Mann in Zürich die Frage stellte, wie das Thomas Mann gewidmete Exemplar der zweiten »Turm«-Fassung wohl in den Antiquariatsmarkt gelangen konnte, von wo es dann schließlich in der Houghton Library der Harvard-Universität eine sichere Bleibe fand. Sie wusste es nicht und meinte nur, in München sei damals vor dem Wegzug in die Schweiz halt manches zurückgeblieben. – Fast ebenso lange ist es nun her, dass ich in der Literaturbeilage der NZZ am 21. Dezember 1958 über einen frühen Entwurf zur ersten, der Kinderkönig-Fassung des »Turm« berichten konnte, die in der Spielzeit 1958/59 am Schauspielhaus Zürich unter Oskar Wälterlins Regie zu sehen war. Carl J. Burckhardt, der spätere Ehrenpräsident unserer Hofmannsthal-Gesellschaft, war unter den Zuschauern. Ich hatte einen längeren Beitrag zum Programmheft beige-steuert. Die Aufführung dieser Fassung war umstritten. Die Meinungen sind aber auch heute noch sehr geteilt darüber, ob nicht die letzte, nennen wir sie die Olivier-Fassung, als gültiger zu beurteilen sei.² Mein folgender Text ist der Versuch, unter Berücksichtigung der großen Vorarbeit Werner Bellmanns in der Kritischen Ausgabe des Freien Deutschen Hochstifts, in dieses und einige weitere Probleme etwas mehr Klarheit zu bringen.

¹ Referat für ein Kolloquium mit Freunden 2012.

² Die chronologisch zweite Fassung, eine leicht veränderte, aber stark gekürzte Version der ersten, lassen wir hier beiseite. Sie wurde 1925 in der Bremer Presse zugleich als Luxus- und als Regieausgabe für die Theater gedruckt.

Dem Freund Carl J. Burckhardt gegenüber rechtfertigte Hofmannsthal die radikale Umarbeitung der Akte IV und V seines Trauerspiels am 2. August 1926 mit dem Satz: »Ich hatte den letzten Acten einen größeren Horizont gegeben als das Theater erträgt;«³ Und er bestätigte diese Begründung ein Jahr später gegenüber dem tschechischen Kritiker und Übersetzer Paul Eisner. Er schrieb diesem am 12. Juli 1927: »Sie wissen, dass schon seit 1920 meine Hauptarbeit jenes Trauerspiel in Prosa (Der Turm) war. Ich habe auf die rein dichterische erste Fassung – die ich keineswegs verläugne – eine knappere fürs Theater bestimmte folgen lassen«. Und er fährt fort, diese zweite Fassung basiere auf dem »untrüglichen dramaturgischen Gefühl von Max Reinhardt«. Er hoffe, so Hofmannsthal, auf eine einstige Aufführung auch in Prag, Warschau oder Moskau.⁴

Diese Hoffnungen erfüllten sich nicht, und Hofmannsthals Formulierung gibt Rätsel auf. Was meinte er mit »rein dichterisch«? War das auch ein Werturteil? Wie lange und wem gegenüber betonte er, die zweite sei nun Dank Max Reinhardt theatralisch brauchbarer? Entsprang sie nicht auch einem radikal verdüsterten Weltbild? Und wie bewusst war die Wahl der Gattungsbezeichnung »Trauerspiel« (statt »Tragödie«)? All dies ist neu zu diskutieren, da nun auf Grund der Bände »Dramen« 14.1 und 14.2 der Kritischen Ausgabe erstmals eine vollständige Übersicht über die einschlägige Korrespondenz und eine repräsentative Auswahl aus den Reaktionen der Freunde, der Presse und der damaligen Literaturwissenschaft möglich ist.

Wir werden dabei wie folgt vorgehen: Als erstes werde ich Hofmannsthals eigene, im Verlauf der Jahre merkwürdig wechselnde Stellungnahmen zu Funktion und Rang der beiden Fassungen einzuschätzen versuchen. Als zweites sollen die unterschiedlichen Positionen der Briefpartner und Freunde folgen. Als drittes werden einige Positionen prominenter Kritiker benannt. Der vierte und letzte Abschnitt sei dem Versuch einer Bilanz gewidmet; er wird keine Entscheidung vorschlagen.

³ BW Burckhardt (1991), S. 202f.

⁴ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 461f.

Nach der erwähnten Intervention Max Reinhardts schrieb Hofmannsthal darüber an den Freund Leopold von Andrian am 24. Juni 1926:

Er sagte nun gewisse Dinge über die beiden letzten Aufzüge, außerordentlich gescheit, schlagend, dabei sehr kurz u. bescheiden. Alles was er sagte, immer mit der Einschränkung, er spreche nur als Theatermann, der an das maximum möglicher Wirkung auf ein Publicum denke – alles traf aufs Genaueste mit dem überein, was ich mir selbst in den letzten Monaten entwickelt hatte, von einem ganz anderen Gedanken ausgehend: nämlich von dem der höchstmöglichen inneren Einheit: was gleichbedeutend ist mit der Abwehr des Epischen, und der Wahrung des Dramatischen. Diese Übereinstimmung hat mich vollends innerlich entschieden: ich werde die beiden letzten Acte sehr wesentlich verändern – und erst in dieser letzten Fassung den Bühnen das Stück freigeben.⁵

Zwischen dem 30. September und dem 5. Oktober 1926 entwarf Hofmannsthal den neuen vierten und vom 7. bis zum 10. Oktober den fünften Akt. Und fast gleich lautend nennt er die abgeänderte, mit der Gewaltherrschaft des Gefreiten Olivier und ohne den Kinderkönig endende letzte Fassung in seinen Briefen die »neue, fürs Theater bestimmte Fassung«.⁶ Am 19. Dezember 1926 dankt er Martin Buber, der den fünften Akt der Kinderkönig-Fassung substantiell kritisiert hatte, mit den Worten, die neue Fassung enthalte »das nicht, was Sie gestört hat – und worin Sie Recht hatten.«⁷

Präziser den Unterschied bezeichnend und abgestimmt auf die Interessen des Adressaten heißt es in einem Brief an Josef Redlich im November desselben Jahres 1926, in der neuen Fassung trete »vielleicht der actuell politische Gehalt stärker hervor«.⁸ Das wurde für einige Kritiker zum Grund einer inhaltlichen Höherbewertung der Olivier-Fassung.

Wenn Hofmannsthal nun allerdings später von seinem Lob für Reinhardts Kompetenz und damit indirekt auch von seiner Zustimmung zu

⁵ BW Andrian, S. 380.

⁶ So an Helene Burckhardt, und dem Sinn nach identisch auch an Max Rychner, Gerhard Guthertz und Erhard Buschbeck: SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 451–456.

⁷ Hofmannsthal an Martin Buber, ebd., S. 456.

⁸ Hofmannsthal an Josef Redlich am 8. November 1926 (ebd., S. 454).

Bubers Kritik wieder abwich, so hatte das Gründe. Zum einen erkannte er nach einer Weile wohl doch den Verlust an Tiefe und Weite, der mit der Streichung des utopisch-chiliastischen Kinderkönig-Schlusses verbunden war. Zum andern muss das Zögern und der schließliche Verzicht Reinhardts auf eine Inszenierung der von ihm mitbestimmten Olivier-Fassung Hofmannsthal sehr enttäuscht haben. Und das dürfte nicht ohne Einfluss auf sein Verhältnis zur Urfassung geblieben sein.

Vielleicht lässt sich der Befund so zusammenfassen: Der Dichter brachte den Forderungen des Theaters aus Einsicht in dessen Bedürfnisse ein Opfer und bejahte vorerst den gewonnenen verstärkten Zeitbezug; er realisierte dann aber immer deutlicher, was er damit an tröstlichem, utopischem Gehalt preisgegeben hatte und korrigierte sein früheres Urteil. – Nun zu den Positionen der Briefpartner und Freunde.

*

Der wichtigste Partner bei der Erarbeitung dieses ganzen Werks war Carl J. Burckhardt. Seine ideellen und stofflichen Beiträge und die Hofmannsthal in mehreren Arbeitskrisen nötige Ermutigung sind dank der Edition aller Fassungen und Materialien nun gut erkennbar. Burckhardt war der entschiedenste Anwalt der Kinderkönig-Fassung. Als Freund des Dichters kannte er dessen Ängste und Verdüsterungen, wie auch – damit zusammenhängend – das für ihn Unverzichtbare eines Gegengewichts an Hoffnung. Burckhardt erinnert sich an eine frühe Äußerung Hofmannsthals vom Juli 1920 über die vor ihm stehende schwere Aufgabe. Es handle sich, so Hofmannsthal, in dem geplanten Werk um den Einbruch des Chaotischen in eine vom Geist nicht mehr getragene Welt. Doch dieses Furchtbare bedürfe, wie in Hölderlins »Empedokles« und in Goethes »Egmont«, des »Versöhnenden«, um ertragbar zu bleiben.⁹ Diese Kompensation hat Burckhardt als eine für Hofmannsthal existentielle verstanden und daher die Kinderkönig-Fassung lebenslang verteidigt. Das wichtigste Zeugnis dafür ist Burckhardts Brief an Hofmannsthals Schwiegersohn und Nachlass-Verwalter Heinrich Zimmer vom 9. Oktober 1929, wo Burckhardt sich erinnert:

⁹ Vgl. SW XVI.1 Dramen 14.1: Entstehung, S. 159.

Im Winter [1928] sagte mir Hofmannsthal einmal der Turm sollte jetzt doch in der ersten Fassung gespielt werden, ich hoffe es von jeher, Reinhardt hatte da aufs Unglücklichste eingegriffen. Und etwas ist nicht mehr gut zu machen, genau im Jahre der Premiere war dieses Einfluten von Licht am Schluss des ungeheuer düstern und schreckhaften Durchbruchs der vier ersten Akte, war diese schöne und weise Inspiration an der Stunde ihrer geschichtlichen Notwendigkeit und höchsten Wirkungsmöglichkeit angelangt. Durch das Eingreifen des gewaltigen Pressburgers [Reinhardt] ist diese Stunde vorüber. Aber was jemals mit dem Weltmoment so genau und großartig zusammenfiel das bleibt dichterisch unvergänglich.¹⁰

Burckhardts Plädoyer zeigt einen merkwürdigen (antisemitischen?) Affekt gegenüber Reinhardt und weiß um Hofmannsthals Bedürfnis nach Heilsamem, erkennt aber die Unzeitgemäßheit der Kinderkönig-Fassung für die deutschen Bühnen. Eine aufführbare Form lag im verkürzten Druck der Bremer Presse 1925 zwar vor. Doch damals hatten die ekstatischen Welterneuerungs- und Revolutionsstücke des Expressionismus, denen Hofmannsthals Erstfassung nicht ganz fernstand, ihre Konjunktur schon hinter sich. Mit Brecht begann auf den Bühnen der Siegeszug der Neuen Sachlichkeit; sie reagierte nüchtern bis zynisch, nicht mehr utopisch, auf die Weltlage im Nachkrieg. Ihr lag die düster endende Olivier-Fassung näher. Aber auch deren Uraufführung, in München am 4. Februar 1928 und gleichzeitig in Hamburg, erbrachte nur einen Achtungserfolg.

Burckhardt hat zwei unterschiedliche Versionen verbreitet, wie Hofmannsthals Entscheidung für die Umarbeitung zustande kam. Ebenfalls in seinen »Erinnerungen« schrieb er über den Schluss der Kinderkönig-Fassung: »An diese Lösung hat der Dichter nicht glauben können. Hier hat er wahrhaft gelitten, und so schrieb er denn jenen anderen fünften Akt«.¹¹ Also nicht nur aus dramaturgischen Gründen unter dem Einfluss Reinhardts?

Zu den Anwälten der Erstfassung zählte auch Otto Freiherr von Taube. Er erinnerte sich, dass Hofmannsthal ihm am Vorabend der Münchener Aufführung sagte, mit der zweiten habe er »nur eine

¹⁰ Carl Jacob Burckhardt an Heinrich Zimmer am 9. Oktober 1929: SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 488.

¹¹ Carl Jacob Burckhardt, Erinnerungen. Ebd., S. 490f.

Konzession an die Aufführbarkeit des Dramas gemacht.«¹² Von Taube war, aus seiner christlichen Position, darüber beruhigt und identifizierte sich mit Hofmannsthals Aussage, der Kinderkönig-Schluss sei »eschatologisch zu erfassen«, denn er meine »einen Vorgang, der die Geschichte schließt und die Zeit in der Ewigkeit auflöst.«¹³

Zu den Kritikern der Erstfassung zählte Max Mell, der Mitarbeiter Hofmannsthals in den Kriegsjahren, der mit seinem religiösen »Apostelspiel« großen Erfolg hatte, wie Reinhardt eine dramaturgische Strafung und Klärung des Dramas vorschlug und auch selbst Ideen dazu entwickelte. Er verlangte vor allem eine frühere Akzentuierung der Rolle des selbsternannten Führers Olivier.¹⁴

Grundsätzlicher waren die Einwände Martin Bubers gegen den fünften Akt der Kinderkönig-Fassung. Er hatte sich für das Geschenk eines Exemplars des verkürzten Drucks von Oktober 1925 mit kritischen Hinweisen bedankt und war anschließend von Hofmannsthal um rückhaltlose Offenheit gebeten worden. So legte er diesem am 14. Mai 1926 seine Bedenken dar. Unbefriedigend fand er vor allem das unvermittelte Auftauchen von zwei neuen Sphären im letzten Akt, jener der Geisterwelt mit der Zigeunerin und jener des Kinderkönigs. Der Kinderkönig sei ja kein Fortinbras, der wie in »Hamlet« in die reale Welt zurückführe; die Figur meine »das zugleich Außertragische und Außergeschichtliche«. Aber dafür sei er auf der Bühne »nicht wahr genug«, denn er erscheine »sozusagen nur lyrisch, nicht dramatisch«, und darum erlahme hier die Teilnahme des Zuschauers. Buber meinte: »So etwas konnte wohl nur in den Epiphanien der griechischen Tragödie real werden«, als ein Eingreifen der Götterwelt, und es bewirke dort einen »lösenden Wechsel der Perspektive«. Im »Turm« aber werde die Sicht der echten Tragödie, die Hofmannsthal geschaffen habe, »durch

¹² Otto Freiherr von Taube. In: Das Literarische Deutschland, Jg. 2, Nr. 19, 1951, S. 7. Zit. in SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 491.

¹³ Ebd.

¹⁴ Max Mell, Aufzeichnungen. Zu Rudolf Hirschs Fest mitgeteilt von Lili Mell. In: BW Mell, S. 257.

die einer liebreizenden, aber nicht wahrhaft tröstlichen Fiktion verdrängt.«¹⁵

Dass Hofmannsthal diese Kritik vorübergehend akzeptierte, wissen wir schon. Besonders interessant scheint mir aber, dass Buber auch die Gattungsfrage ins Spiel brachte. Sie hat vor allem Walter Benjamin beschäftigt. Ist, wie Buber meint, »Der Turm« eine echte Tragödie und nicht vielmehr ein am Barockdrama orientiertes Trauerspiel, wie Benjamin betonte – nur ohne den im Barock obligaten christlichen Horizont, der hier durch einen politisch-eschatologischen ersetzt wurde? Die Quellen zeigen ausführlich, wie intensiv sich Hofmannsthal mit Berichten über die gleichzeitigen Vorgänge in Russland auseinandersetzte. Thomas Mann schien das im Auge zu haben, als er in seinem Beitrag zur Gedächtnisschrift »In Memoriam« für den Verstorbenen äußerte, »Der Turm« sei »das Denkmal von Hofmannsthals Ringen mit dem Neuen, der Revolution, der Jugend«.¹⁶

Zu den wichtigen Kritikern gehörte auch der Germanist Max Kommerell. Er war mit Hofmannsthals Tochter Christiane Zimmer befreundet und schrieb ihr am 30. Juni 1931 über die Kinderkönig-Fassung: »das Stück bekommt plötzlich, auf den letzten Seiten, einen neuen Helden. Jean Paul hätte das, in seiner Sprache, eine Verletzung der ›Einheit des Interesses‹ genannt.« Den dichterischen Einfall zweifle er nicht an, »als Mysterium« sei er unanfechtbar, aber das Drama leide darunter. Kommerell stellte fest: »Die tragische Wucht ist abgeschwächt«.¹⁷

Auf derselben hauptsächlich dramaturgischen Ebene argumentierte im Anschluss an die Zürcher Aufführung von 1958 auch der Kritiker und Essayist Max Rychner. Er schrieb an den mit ihm befreundeten Carl J. Burckhardt: »Beklagenswert, dass Wälterlin um des Kinderkönigs willen diese frühe Fassung brachte statt der geschlosseneren, dezi-

¹⁵ Martin Buber an Hofmannsthal am 14. Mai 1926. In: Neue Rundschau 73, 1962, H.4, S. 758.

¹⁶ Thomas Mann. Zit. in SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 487.

¹⁷ Max Kommerell an Christiane Zimmer-von Hofmannsthal am 30. Juni 1931, SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 489.

diert tragischen späteren«.¹⁸ Vermutlich hatte Rychner 1943 in Zürich die von Leonhard Steckel inszenierte Olivier-Fassung gesehen und sie als überzeugend empfunden.

Auch im Freundeskreis gab es historisch begründete Urteile zu Gunsten der Olivier-Fassung. Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges veröffentlichte Erika Brecht ihre Erinnerungen an Hofmannsthal. Die soeben erlebte neue Katastrophe des Dritten Reiches wirkte darin nach. Die Verfasserin vermutete, dass der tiefe Eindruck, den die Uraufführung in München 1928 bei den Zuschauenden hinterließ, durch die Schrecken des Ersten Weltkriegs mit verursacht war, meinte aber dazu, »in Wirklichkeit spiegelten diese Vorgänge und diese Menschen [der Olivier-Fassung] das voraus, was uns allen verhängnisvoll bevorstand.«¹⁹ Sie meinte das Dritte Reich. Diesen Schluss konnte aber nur ein Publikum ziehen, das die zweite Fassung gesehen hatte; ihr mochte es jene »finstere Ahnung« und damit Weitsicht, ja prophetische Kraft zubilligen, die Erika Brecht hervorhebt. So war es nicht logisch, aber zeugte von der tiefen Ambivalenz, in die der Fassungsvergleich auch uns versetzt, wenn Erika Brecht anschließend unvermittelt äußerte, die von Reinhardt durchgesetzte Olivier-Fassung habe das Trauerspiel um wichtige Anteile verkürzt, in ihren Worten: »Es war ein schwerer Schaden, der so dem Werk geschah.«²⁰

*

Hofmannsthal benützte seit der Jahrhundertwende die Zuschreibung »tragisch« im engeren, antiken, nichttrivialen Sinn. So notierte er als Grundgedanken des Fragment gebliebenen Dramas »Jupiter und Semele« um 1900: »tragisches Grundmotiv: Weibliches will hin, wo Weibliches Vernichtung findet«.²¹ Und ähnlich im ersten Satz des im selben Jahr entworfenen Projekts »Die Söhne des Fortunatus«, wo es heißt: »tragisches Grundmotiv: der schrankenlos Reiche wird dämo-

¹⁸ Max Rychner an Carl J. Burckhardt am 15. Dezember 1958, SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 492.

¹⁹ Erika Brecht, Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal. Mit einem Bild des Dichters als Kunstbeilage. Innsbruck 1946, S. 69.

²⁰ Ebd. S. 70.

²¹ SW XVIII Dramen 16, S. 156.

nisch getrieben, den Armen seinen Reichtum so fühlbar zu machen, dass sie seine Existenz nicht mehr ertragen können und sich zusammenrotten, um ihn zu erwürgen.«²² Die ödipale Konstellation, dass ein Vater seinen Sohn wegen eines Orakels wegschließt, aber dessen Hass und Verachtung damit erst recht bewirkt, ließe es zu, in antikem Sinn von einer Tragödie zu sprechen. Gleichwohl trägt das »Turm«-Projekt den Gattungstitel »Trauerspiel«, und zwar schon bevor Hofmannsthal mit Walter Benjamins Schrift »Ursprung des deutschen Trauerspiels« bekannt wurde. Doch war es dann Benjamin, der in seiner Rezension Hofmannsthals Drama ein besonderes Recht zur Bezeichnung »Trauerspiel« zusprach. Er hatte vom Dichter 1925 den Druck der gestrafften Kinderkönig-Fassung in der Bremer Presse mit der Bitte erhalten, sich dazu zu äußern, was Benjamin dann brieflich und ein Jahr später auch in der Zeitschrift »Literarische Welt« tat.²³ Benjamin sah in Hofmannsthals Drama ein Trauerspiel. In seinem Dankesbrief betonte er, das von ihm »wieder und wieder« gelesene Drama berühre sich mit jenem geistigen Bereich, dem seine neuen Studien galten; er sehe darin »ein Werk von höchster Autorität für die Bühne«,²⁴ denn es zähle zu den wahrhaft rechtzeitigen.²⁵ Der Kinderkönig schien Benjamin verwandt mit Shakespeares Elementargeistern und Sigismund nannte er einen »fürstlichen Caliban«, den die Unnatur der väterlichen Gewalt zum Märtyrer machte. So heiße das Drama zu Recht Trauerspiel und entsage »der Chimäre einer neuen Tragik«. ²⁶ Doch auch den theologischen Horizont habe das Werk hinter sich gelassen: »Die Träume steigen aus der Erde auf und der christliche Himmel ist längst aus ihnen gewichen.«²⁷

*

Was entnehmen wir daraus? Auf Hofmannsthals Drama könnte übertragen werden, was Benjamin vom Barockdrama als Ganzem

²² Ebd., S. 160.

²³ Rezension in: *Literarische Welt*, Jg. 2, Nr. 15, 9. April 1926.

²⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* III. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M. 1972, S. 614.

²⁵ Ebd., S. 33.

²⁶ Ebd., S. 31.

²⁷ Ebd., S. 33.

in seiner Abhandlung feststellt, es sei »Darstellung der Geschichte als eines Trauerspiels.«²⁸ So intensiv sich Hofmannsthal bemühte, Wortschatz und Redensarten vor allem des niederen Personals dem Gebrauch des 17. Jahrhunderts nachzubilden, so fern lagen ihm historisierende Absichten. Einerseits galt es, den Plot Calderons aus dem spanischen *siglo de oro* in ein imaginäres barockes Polen zu transferieren, wobei sich Sprache und Zustände des dreißigjährigen Krieges als Medien anboten. Andererseits ging es darum, die Verhältnisse und die Entfaltung des Geschehens auf die deutsche Gegenwart des Weltkriegs und Nachkriegs hin so transparent zu halten, dass durch die Verschmelzung der zwei Ebenen das zeitlos Wahre des Spiels erkennbar bleiben sollte. Ob dabei der ersten oder der letzten Fassung Priorität zuzusprechen sei, möchte ich, wie angekündigt, offen lassen.

²⁸ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Neue Deutsche Beiträge, 2. Folge, August 1927, H. 3 – jetzt in Benjamin, Gesammelte Schriften III (wie Anm. 24), S. 154.