

Choreographie der Intrige Zum dramatischen Rhythmus in Hofmannsthals »Der Turm«

»Ich hatte Zweifel geäußert«, erinnert sich Max Mell an ein Gespräch mit Hugo von Hofmannsthal vom Mai 1925,

über die Art, wie Sigismund von der Zigeunerin ermordet wird, und sagte: es gibt eine mystische Art der Verknüpfung [...] und eine intrigante, die das alte Schauspiel meinte; daß aber diese mystische Art die Sinnfälligkeit der intriganten, ihre theatralische Qualität haben müßte. [...] [Olivier] müßte also schon zu Beginn eine drohende Haltung einnehmen, etwa konspirieren und seine künftige revolutionäre Haltung andeuten [...]. Das leuchtete Hofmannsthal sehr ein [...].¹

Versteht man Hofmannsthals ein Jahr spätere Äußerung, in der dritten Fassung des »Turm« die epische Tendenz abwehren und statt dessen das dramatische Moment wahren zu wollen,² vor dem Hintergrund dieses Gesprächs, liegt es nahe, das Dramatische an die Intrige zu knüpfen.³ Das dramatische Moment des »Turm« zu stärken, ging für Hofmannsthal damit einher, die »mystische Art der Verknüpfung« der ersten Fassung zu streichen und sich statt dessen auf die »intrigante [Art der Verknüpfung]« des »alte[n] Schauspiel[s]«,⁴ hier des Trauerspiels, zu konzentrieren – eine Entscheidung, die Konsequenzen nicht nur für die Handlung, sondern auch für die Figurenzeichnung und den dramatischen Rhythmus der zwei neuen Akte haben sollte. Auch durch Benjamins Trauerspielbuch, das er nach der Vollendung der ersten Turmfassung las und sehr schätzte, könnte Hofmannsthal in einer solchen Entscheidung beeinflusst worden sein, ist doch die Intrige bzw. der Typus des

¹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 422.

² Vgl. ebd., S. 445.

³ So äußert sich Hofmannsthal gegenüber Leopold von Andrian (24. Juni 1926). Weitere für die dritte Fassung wichtige Impulse zwischen dem Gespräch mit Mell und der Mitteilung an Andrian waren ein Brief von Buber (14. Mai 1926) sowie ein Zusammentreffen mit Reinhardt im Juni 1926. Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 235–238.

⁴ Ebd., S. 422.

Intriganten bei Benjamin von zentraler dramaturgischer Bedeutung für das Trauerspiel.

Ich möchte im Folgenden also eine doppelte Perspektive auf die dritte Turmfassung einnehmen. Zunächst soll anhand von Korrespondenzen zwischen Benjamins Trauerspielbuch und der dritten Turmfassung gezeigt werden, dass Benjamins Konzeption des Intriganten eine wesentliche Rolle für Hofmannsthals Überarbeitung gespielt haben könnte, insbesondere für die Figur Julians, die in der »Turm«-Forschung bislang vernachlässigt wurde. Dann soll in einem zweiten Schritt die dramaturgische Funktion der Intrige beleuchtet und gezeigt werden, dass und wie sie den dramatischen Rhythmus des neuen vierten Aktes bestimmt. Dafür werde ich zunächst auf das Konzept des Rhythmus eingehen, das Hofmannsthal in der Auseinandersetzung mit Reinhardts Theater entwickelt, um dieses dann zu der schon bei Mell aufgerufenen Tradition einer Verschränkung von Intrigen- und Dramenhandlung in Beziehung zu setzen, in welcher der Intrigant als dynamisches, für Intrigen- wie Dramenhandlung einen Rhythmus der Beschleunigung vorgebendes Prinzip fungiert. Abschließend sollen der fünfte Akt und mit ihm Olivier als Erbe des Intriganten in den Blick genommen werden. Mit der Ausrichtung seines Handelns an Uhrzeit und geschichtlicher Notwendigkeit nimmt er eine neue zeitliche Taktung des Dramas vor, die es ins barocke Trauerspiel überführt.

Die Intrige

Julian als höfischer Intrigant bei Benjamin und Hofmannsthal

Es ist nicht der Geist und sein Schuldigwerden durch die Tat, wie in der Forschung vielfach thematisiert, sondern es ist die Ambivalenz zwischen hingebungsvoller Treue und egoistischem Machtstreben, die Walter Benjamin an der Figur Julians interessiert. Benjamin beschreibt Julian in seiner ersten Rezension des »Turm« wie folgt: »Julian, der für den Prinzen haftet, ihn bewacht, liebt Sigismund und sucht dennoch zugleich für den Ehrgeiz seines eigenen Strebens ihn auszunutzen«.⁵ Im Brief an Hof-

⁵ Walter Benjamin, Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972, Bd. III. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels, S. 29–33, hier S. 32.

mannsthal wird Benjamin noch deutlicher. Er schreibt über die Stellen, die ihn im »Turm« besonders faszinieren:

Und sogleich will ich den Julian nennen, [...] wie er, wunderbar durch den lateinischen Spruch des Arztes aufgerufen, treu dieses nächtige Wesen durchs ganze Drama bewährt. Am nächsten berührt in dieser Gestalt mich das großartige Widerspiel tiefer Schwäche und tiefer Treue. Einer Treue, die unfreiwillig, nur aus Schwäche kommt und dennoch wunderbar mit ihr versöhnt.⁶

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Benjamins Interesse an der Figur Julians durch einen bestimmten Typus seines Trauerspielbuchs motiviert ist und dass umgekehrt dieser Typus in Hofmannsthals Überarbeitung der Figur Julians für die dritte Fassung eine wichtige Rolle gespielt hat. Denn in Benjamins Trauerspielbuch gibt es eine Figur, die sich durch eine ähnliche Ambivalenz wie diejenige Julians auszeichnet; Benjamin spricht auch von der »barocken Dialektik« dieser Figur.⁷ Dem Typus des Tyrannen und dem des Märtyrers – beide in der Rolle des janusköpfigen Monarchen verbunden – stellt Benjamin als dritten Typus den des Intriganten an die Seite, der häufig in der Rolle des Höflings auftritt. In einem frühen Schema zum Trauerspielbuch nennt Benjamin den »Intriganten« sogar an erster Stelle »bedeutender Themen« des geplanten Buchs; Tyrann und Märtyrer tauchen in dieser Themensammlung hingegen noch gar nicht auf.⁸ Die Annahme liegt nahe, dass diese drei Typen in Benjamins Lesart des »Turm« Basilius, Sigismund und Julian entsprechen, Julian also mit Benjamin als Typus des Intriganten zu verstehen ist, und dass Hofmannsthal nach der Lektüre von Benjamins Trauerspielbuch die Figur des Julian entsprechend pointiert hat.⁹

⁶ Am 11. Juni 1925 an Hofmannsthal, ebd., S. 613–615, hier S. 614.

⁷ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders., Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, Bd. I.1, S. 203–409, hier S. 276.

⁸ Ebd., Bd. I.3, S. 917.

⁹ Dass das Trauerspielbuch einen großen Einfluss auf die dritte Fassung gehabt hat, vermutet schon Lorenz Jäger, Hofmannsthal und der Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: HB 31/32, 1985, S. 83–106, hier S. 102–103, allerdings ohne spezifischen Bezug auf den Intriganten. Der Kommentar in SW XVI.1 Dramen 14.1 geht ebenfalls von einem solchen Einfluss aus: »Der entscheidende Anstoß zur neuerlichen, diesmal tiefgreifenden Umgestaltung geht im Juni 1926 von Max Reinhardt aus; wirksam werden jedoch auch [...] die Lektüre von Walter Benjamins Arbeit über den »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, dessen Lektüre sich bereits im Juni 1925 »in Aufzeichnungen zum »Xenodoxus« niederschlägt und in einem Tagebucheintrag (ebd., S. 143). Zudem weist der Kommentar nach, dass sich Hofmannsthal während seines Aussee-Aufenthalts im September/Oktober 1926, den er für die intensive

Wie Benjamin unter Verweis auf Opitz betont, kreist das barocke Trauerspiel, anders als die mit Gott, Schicksal und den Verfehlungen der Vergangenheit beschäftigte Tragödie, um die Historie als Herrschaftsgeschichte und das heißt um »die Bewährung der fürstlichen Tugenden, die Darstellung der fürstlichen Laster, die Einsicht in den diplomatischen Betrieb und die Handhabung aller politischen Machinationen«.¹⁰ Die ersten beiden Aspekte bestimmen den Monarchen zur Hauptperson, die zweiten beiden aber weisen dem Intriganten seine zentrale Funktion für das Trauerspiel zu. Benjamin beschreibt den intriganten Höfling als Meister der »politischen Machination«.¹¹ Er ist der »Veranstalter seiner [d.h. des Hofes] Verwicklung[en]«;¹² er »berechnet« das Geschehen und demonstriert sich so als »Beherrsch[er] des politischen Getriebes«.¹³ Seine Meisterschaft beruht vor allem darauf, dass er eine hervorragende »Kenntnis des Seelenlebens [hat], in dessen Beobachtung er allen andern es zuvortut«¹⁴ und das er deshalb virtuos zu manipulieren weiß. Da Benjamin mit Scaliger das eigentliche Ziel des barocken Dramas in der Darstellung dieses Affektlebens, seines Tempos, seiner Wechsel- und Konflikthaftigkeit und der daraus resultierenden Herrschaftsproblematik sieht, kommt dem Intriganten als Manipulator der Seele eine »beherrschende Stell[ung]« in der Dramenökonomie zu.¹⁵ Ohne ihn gäbe es nicht nur keinen Plot, der sich darzustellen lohne – er ist der »Plotter«, der das System Hof allererst in Bewegung versetzt und durch seine kalkulierten Störungen die ansonsten unsichtbar bleibenden Ordnungen

Arbeit an der dritten Fassung nutzte, erneut mit dem Trauerspielbuch Benjamins beschäftigte, und zwar weist er dies anhand eines wörtlichen Exzerpts aus dieser Zeit in einer der Aufzeichnungen zum vierten Akt (»Wissen nicht Handeln ist die eigentl. Daseinsform des Bösen«; SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 330) und anhand eines weiteren Zitats in einer Notiz zu »Kaiser Phokas« von September 1926 nach. Im Tagebuch heißt es in einem Eintrag vom Herbst 1926 außerdem: »Merkwürdig übrigens, mit Hinblick auf Benjamins Ausführungen – dass hier [bei Mells Nachfolge-Christi-Spiel] ein Märtyrerstück vorliegt, und im ›Turm‹ auch, ja in der neuen Fassung, die ich fürs Theater mache, sogar noch entschiedener« (ebd., S. 244). In jüngerer Zeit hat sich vor allem Twellmann intensiv mit den Korrespondenzen zwischen Benjamins Trauerspielbuch und Hofmannsthals Turm beschäftigt (Marcus Twellmann, *Das Drama der Souveränität*. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004, S. 25–57), allerdings ebenfalls ohne Bezug auf die Figur des Intriganten.

¹⁰ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (wie Anm. 7), S. 243.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 274.

¹³ Ebd. Vgl. dazu auch Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld 2010, S. 106 und 108.

¹⁴ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (wie Anm. 7), S. 277.

¹⁵ Ebd.

offenlegt¹⁶ –, sondern ohne ihn gäbe es auch keine Inszenierung von Affektwissen. Dabei bleibt der Intrigant idealerweise selbst ganz »Verstand und Wille«;¹⁷ sein »anthropologisches, selbst physiologisches«¹⁸ Wissen agiert er aus, ohne je selbst von ihm gemeint zu sein: »Die menschlichen Affekte als berechenbares Triebwerk der Kreatur – das ist im Inventar der Kenntnisse, welche die weltgeschichtliche Dynamik in staatspolitische Aktion umzuprägen hatten, das letzte Stück«, das der Intrigant meisterhaft beherrscht.¹⁹

Vergleicht man die erste und die dritte Fassung des »Turm«, fällt schon in den ersten drei Akten die Zuspitzung der Situation auf die Intrige als wesentlichem Bestandteil des Systems Hof zum einen, als besondere, auf die Revolte zulaufende Handlung des Dramas zum anderen auf. Durch die Einführung der beiden Höflinge Gervasy und Protasy wird die strukturelle Abhängigkeit des Königs von seinen »Beratern« betont, die ihm einerseits als »Spione« zuflüstern, was außerhalb des Hofes geschieht, andererseits aber auch den König selbst ausspionieren.²⁰ Später steigt Julian selbst zum privilegierten Berater des Königs auf,²¹ erhält als erster Hofherr²² Zugang zum Sterbezimmer der Königin und bekommt vom König sogar dessen Kette mit dem Reichsadler umgehängt: »Sic nobis placuit!«²³ Zugleich werden nun schon in Akt 2 und vor allem in Akt 3 die geheimen Vorbereitungen eines Umsturzes angedeutet, in die Julian und sein Handlanger, der Soldat Olivier,²⁴ verwickelt sind, von de-

¹⁶ Vgl. Samuel Weber, *Storming the Work: Allegory and Theatricality in Benjamin's ›Origin of the German Mourning Play‹*. In: Ders., *Theatricality as medium*. New York 2004, S. 160–180, hier S. 178f.

¹⁷ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (wie Anm. 7), S. 274.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. hierzu den Kommentar aus den SW XVI.2 Dramen 14.2, in dem plausibel dargelegt wird, dass Gervasy und Protasy – via Fülöp-Millers Bolschewismus-Buch, das Hofmannsthal gelesen hatte – durch die »zaristische Geheimpolizei ›Ochrana« und »die 1917 geschaffene bolschewistische ›Tscheka« inspiriert sind, sowie durch »russische[] Geistliche[]«, die zur Zeit des Zaren »sogar die Beichte dazu benützt hätten, »[...] alle Staatsgeheimnisse in Erfahrung zu bringen [...]« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 241). Vgl. dazu auch einen Brief von Helene Thimig an Hofmannsthal vom 14. Juli 1927, in dem sie berichtet, dass Reinhardt die beiden Spione sehr gefallen hätten, »weil sie ›das wohl für jede Macht unentbehrliche Spionagesystem (Ochrana-Tscheka) und eigentlich die Ohnmacht der Macht verkörpern« (ebd.).

²¹ Ebd., S. 159f. und 172.

²² Ebd., S. 168.

²³ Ebd., S. 172.

²⁴ Vgl. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 165.

nen der Arzt weiß²⁵ und die auch der König ahnt.²⁶ Im neuen vierten Akt konzentriert sich das Geschehen dann vollends auf die Kulmination der Intrige in der Absetzung des alten und Installierung des neuen Königs. Stellvertretend für die Gruppe der Verschwörer rund um Julian stehen hier Graf Adam und der Starost von Utarkow, später auch die offenbar ebenfalls eingeweihten Woiwoden, die allerdings ihrerseits gegen Julian zu agieren trachten.

An der Figur Julians fällt in der dritten Fassung zunächst seine stärkere Eigeninitiative auf. Während es in der ersten Fassung der Arzt ist, der Julian mit Hilfe von Schuldgefühlen und Bedrohungsszenarien zur Freisetzung Sigismunds bewegt, nimmt Julian diese in der dritten Fassung weitgehend aus eigenem Antrieb vor. Dabei nutzt er sein Affektwissen, um den von Reue geplagten König zur Probe Sigismunds zu überreden und den naiven, von Sehnsucht und Wut gleichermaßen bewegten Prinzen ebenso zur Übernahme seiner Rolle als Thronfolger oder sogar als gewaltsamer Usurpator zu bewegen wie ihn später in dem Glauben zu belassen, dies alles sei nur ein Traum gewesen. Sinnbildlich für seine manipulativen Fähigkeiten steht hier der Trank, den er Sigismund einflößt. Schon am Ende des zweiten Aktes wird auch klar, dass es Julian ist, der mit Hilfe von Olivier die Revolte anzettelt. Im vierten Akt agiert Julian nach der Absetzung des alten Königs dann sogar als Schattenkönig: »Das Siegel ist in *meiner* Hand«²⁷ – dekretiert er; *er* befiehlt auch den Garden und führt die Rede, während Sigismund weitgehend stumm bleibt und nur an der Seite seines Lehrers einmal zu einer längeren Rede ansetzt, mit der er Julian als seinen Minister bestimmt. Dies alles fällt um so mehr ins Gewicht als andere Figuren, wie vor allem der Arzt, in den Hintergrund treten; auch Sigismund erscheint in der dritten Fassung kaum noch als aktive, sondern viel mehr als passive Figur im Machtspiel anderer.

Im vierten Akt erweist sich Julian also als der triumphale »Meister der Machination«. Wie minutiös Julian diesen Höhepunkt der Intrige durchgeplant hat, sieht man zum Beispiel an den genau festgelegten akustischen Signalen, die den Anstoß für die Revolte geben sollen – Graf Adam und der Starost warten auf das Ende des Glockenläutens, auf

²⁵ Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 186.

²⁶ Vgl. ebd., S. 172 und 179.

²⁷ Ebd., S. 199 [Hervorh. d. Verf.].

das ein Signalschuss erfolgen wird, auf den hin sich die Sträflinge auf die Garden stürzen werden. Und wie gut Julian alles im Griff hat, zeigt sich zum Beispiel an seiner raschen Entmachtung der Woiwoden: »Begeben sich die Herren unverweilt in ihre Häuser! Jeder einzeln! Jede Zusammenrottung wird als Hochverrat geahndet.«²⁸ Am Ende des vierten Aktes, als Julian Sigismund die von langer Hand geplante Intrige zum Umsturz offenbart, sonnt er sich in seiner Meisterschaft: »Es ist vorausbedacht. Es greift ineinander«.²⁹ »Mein Tun, verborgen vor dir, war Verwirklichung; ein Plan, ein riesenhafter, unter dem allem«.³⁰ Das »Spiel« der Verschwörer, von dem Adam und der Starost reden,³¹ hat *er* »in der Hand«.³²

Benjamin unterscheidet den Intriganten des deutschen Trauerspiels bzw. des protestantischen Dramas und des spanischen Dramas bzw. des katholischen Trauerspiels. Während ersteres den intriganten Berater des Königs nur als »infernisch[]« zu kennzeichnen vermocht habe, habe das spanische Trauerspiel, allen voran Caldéron, dessen »unvergleichliche Zweideutigkeit« zu zeigen vermocht.³³ Mit Hofmannsthals »Turm« ist es dann folgerichtig eine Caldéron-Bearbeitung, der Benjamin als erstem deutschen Drama ebenfalls diese Fähigkeit zuspricht.³⁴ Wenn Benjamin im Trauerspielbuch die »schwindelnde [...] Antithetik« des Intriganten beschreibt,³⁵ ist eben das aufgerufen, was Julian in Hofmannsthals Drama zum zerrissenen Charakter macht und in der dritten Fassung entsprechend intensiviert wird. Denn es ist nicht nur die stärkere Eigeninitiative, die Julian in dieser Fassung auszeichnet, sondern es ist zugleich eine insgesamt vorteilhaftere Charakterisierung, die vor allem mit einer intensivierten Beziehung zu Sigismund zu tun hat. So fehlt in II/2 Sigismunds Betitelung von Julian als »Mörder«,³⁶ ebenso fehlen Julians Drohungen gegen den widerstrebenden Sigismund; im dritten Akt verteidigt Sigismund Julian gegenüber dem König vehementer als in der ersten Fassung; im vierten Akt beschützt Julian Sigismund vor den Zu-

²⁸ Ebd., S. 200.

²⁹ Ebd., S. 333.

³⁰ Ebd., S. 202.

³¹ Ebd., S. 188.

³² Ebd., S. 327.

³³ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 276.

³⁴ Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. III (wie Anm. 5), S. 614.

³⁵ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 277.

³⁶ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 61. Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 163.

dringlichkeiten der Woiwoden. In den Notizen Hofmannsthals ist nun auch wiederholt davon die Rede, dass zwischen Julian und Sigismund eine besonders innige Verbindung existiere: »Es gibt wenig zwischen Männern – wenig – zwischen uns gibt es etwas. – Wir haben nur diese Verbindungen«³⁷ – sagt mal Julian, mal Sigismund: »[Du mein einziger Freund] Es gibt Weniges zwischen Männern, das Letzte ist zusammen sterben.«³⁸ Zuletzt spendet Sigismund dem sterbenden Julian Trost, weist ihn auch auf sich selbst als »Erfüllung seines geistigen Werkes« hin und beschützt seinen Leichnam vor der Inbesitznahme durch Oliviers Männer.³⁹ Julian erscheint so zugleich als Meister im Intrigenspiel der Macht und als ein Sigismund in inniger Freundschaft Verbundener.⁴⁰

Die tiefe Ambivalenz, die der Arzt Julian schon in der ersten Fassung bescheinigt, wird durch diese Modifikationen in der dritten Fassung noch stärker herausgearbeitet: »Gut und Bö« ringen in Julian, und das heißt: »Herz und Hirn«:⁴¹ Soll er Sigismund aus selbstloser Überzeugung menschenwürdig versorgen oder aus eigennützigem Gehorsam verschmachten lassen? Kümmerst er sich aus Liebe um Sigismund oder aus Eigennutz? Geht es ihm um dessen Wohl oder um seine eigenen Machtinteressen? Es ist diese Ambivalenz, die Benjamin an der Figur Julians interessiert und in der er seinen »spanischen« Typus des Intriganten wiedererkannt hat. Das betrifft zum Beispiel die Antithetik von kalter Disziplin und heißer Erregung im Intriganten. Der Arzt spricht davon, dass Julian sein Herz verleugne, seine »edlen Eingeweide« unterdrücke und sich zur Einsamkeit zwingen, zugleich aber von seinem ungestümen Heroismus, seiner Suche nach »schärfere[r] Wollust« und seinen Schuld-

³⁷ Ebd., S. 327.

³⁸ Ebd., S. 333.

³⁹ Ebd., S. 213.

⁴⁰ Vgl. zu der Problematik der Unvereinbarkeit von Freundschaft und höfischer Politik, wie sie auch das barocke Trauerspiel ausstellt: »Im 17. Jahrhundert gelten für die höfische Politik andere Voraussetzungen als in der Antike. Unter den Bedingungen zunehmender sozialer Komplexität der höfischen Gesellschaft ist das Ideal einer allseitigen Vergemeinschaftung durch Freundschaft unhaltbar: Politik lässt sich [...] nur noch als das Resultat weniger interpersonaler Beziehungen innerhalb einer Oberschicht beschreiben, die sich in ständigen Interessenkonflikten befinden. [...] Das Ideal der Freundschaft wird deswegen jedoch nicht aufgegeben, sondern in der Klage über deren Verfall bestätigt« (Armin Schäfer, Versuch über Souveränität und Moral im barocken Trauerspiel. In: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Hg. v. Maximilian Bergengruen und Roland Borgards. Göttingen 2009, S. 387–432, hier S. 402).

⁴¹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 143.

gefühlen gegenüber Sigismund.⁴² Als zwischen Kälte und Hitze schwankend analysiert auch Benjamin den intriganten Höfling:

strenge Disziplin im Innern wie skrupelloseste Aktion nach außen. Seine Praxis führte über den Weltlauf eine Ernüchterung mit sich, deren Kälte nur mit der hitzigen Sucht des Machtwillens an Intensität sich vergleichen lässt.⁴³

Die Antithetik betrifft zweitens das Widerspiel von enthusiastischem Idealismus einerseits und ernüchtertem Nihilismus andererseits. Julian preist sich, Sigismund durch seine Lehre zum »Lichtgeist« geformt zu haben.⁴⁴ Er hat ihn die Dinge der Welt und ihre Verhältnisse gelehrt, er hat ihm die Sprache gegeben und ihn die Hoheit des Geistes erkennen lassen. Doch die Intrige, die das geistige Reich Sigismunds begründen soll, fordert Taten ein, die dem Pragmatismus der Macht geschuldet sind und Gewaltanwendungen nötig machen. Auch diese Problematik greift Benjamins Analyse des intriganten Höflings auf: »Geist – so lautet die These des [17.] Jahrhunderts – weist sich aus in Macht; Geist [aber,] ist das Vermögen, Diktatur auszuüben.«⁴⁵ Sigismund verweigert sich diesem Spagat, das ihn mit dem Regime, das abgeschafft werden soll, gemein machen würde. Julian, der intrigante Höfling, sieht keine Alternative zu diesem Weg und stellt sich dem Widerspruch. Der Preis für diesen Spagat sind am Ende jedoch Verbitterung und Nihilismus. Nach der Beschimpfung Oliviers und der tiefen Enttäuschung über Sigismund schleudert Julian auf dem Totenbett zuletzt nur noch das eine Wort »Nichts!« heraus.⁴⁶ Benjamin notiert im Trauerspielbuch entsprechend über den intriganten Höfling:

Die illusionslose Einsicht des Höflings ist ihm selbst ebenso tiefe Quelle der Trübsal als sie durch den Gebrauch, den er von ihr jederzeit zu machen imstande ist, für andre gefährlich werden kann. In diesem Zeichen nimmt das Bild dieser Figur seine düstersten Züge an.⁴⁷

⁴² Ebd., S. 143f.

⁴³ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 276.

⁴⁴ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 164.

⁴⁵ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 276.

⁴⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 210.

⁴⁷ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 275.

Diese »Trauer« und nihilistische »Düsternis« führt zur dritten Antithetik, die Benjamin dem intriganten Höfling zuweist: Er positioniert ihn zwischen bösem Dämon und Heiligem. So schreibt er von dem »an Macht, Wissen und Wollen ins Dämonische gesteigerte[n] Hofbeamte[n]«, ⁴⁸ von den »infernalischen Züge[n]« des geheimen Rates, vom Höfling als dem »bösen Geist« des Despoten. ⁴⁹ Diese düster-dämonische Seite ist auch Julian eigen, und er ist auch die einzige Person in der dritten Fassung, in der das von Benjamin in seinen Rezensionen thematisierte »[c]htonische« Element des »Turm« erhalten bleibt, ⁵⁰ welches in der ersten Fassung den letzten Akt und Sigismund geprägt hatte. Julian brüstet sich, den »jüngste[n] Tag« ⁵¹ heraufbeschworen und die »Hölle losgelassen« ⁵² zu haben; und das Heer, über das er gebietet, ist in der Tat furchterregend:

Ungeheurer Aufruhr [...] schüttelt diese Nacht seinen Rachen über dem ganzen Land, [...] die Erde selber habe ich wachgekitzelt und was in ihr wohnt, den Bauer, den Kloß aus Erde, den fürchterlich starken – ich habe ihm Atem eingeblasen – aus Schweinsschnauze und Wolfsrachen stößt er deinen Namen hervor und erwürgt mit erdigen Händen die Büttel und Schergen [...]. ⁵³

Benjamin hat diese düster-dämonische Seite Julians erkannt, und sie hat ihn besonders interessiert. Er betont, wie Julian »wunderbar durch den lateinischen Spruch des Arztes aufgerufen, treu dieses nächtige Wesen durchs ganze Drama bewährt«. ⁵⁴ Damit kann das »Acheronta movebo« gemeint sein, das erst in der Einlage II zur dritten Fassung Julian selbst äußert; wahrscheinlicher ist jedoch, dass Benjamin damit auf das »Nemo contra Deum nisi Deus ipse« ⁵⁵ anspielt. Zwar antwortet mit diesem Spruch der Arzt vordergründig auf Julians Frage, ob es sich nicht bei Sigismund um einen Dämon handeln könnte. Der Spruch ist in der dritten Fassung jedoch eher auf den fragenden Julian selbst gemünzt, weil

⁴⁸ Ebd., S. 276.

⁴⁹ Ebd., S. 276f.

⁵⁰ Walter Benjamin, Hugo von Hofmannsthals »Turm«. Anlässlich der Uraufführung in München und Hamburg. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. III (wie Anm. 5), S. 98–101, hier S. 99.

⁵¹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 203.

⁵² Ebd., S. 206.

⁵³ Ebd., S. 202.

⁵⁴ Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. III (wie Anm. 5), S. 614.

⁵⁵ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 34.

er, und nicht Sigismund hier derjenige ist, der durch das ›[E]inblasen des Atems‹⁵⁶ und durch das ›Worte unter die Zunge legen‹⁵⁷ Geschöpfe der Hölle geschaffen hat. Und dieser Spruch muss aus Benjamins Perspektive auch deswegen auf Julian passen, weil Benjamin den Höfling nicht nur als bösen Dämon, sondern zugleich – wie es das vorchristliche Verständnis des Daimons als einem Mittler zwischen himmlischer und menschlicher Sphäre nahelegt – als Heiligen versteht und insofern als göttlich, als »Deus ipse«. Dieses Zugleich, diese Mittlerposition macht das »[S]chwindelnde«⁵⁸ der Antithetik des intriganten Höflings aus. Benjamin schreibt im Trauerspielbuch: Seine Trauer

erlaubt es, an den Höfling die paradoxe Forderung zu stellen oder gar es von ihm auszusagen, daß er ein Heiliger sei, wie Gracian dies tut. Die schlechthin uneigentliche Einlösung der Heiligkeit in der Stimmung der Trauer gibt dann den schrankenlosen Kompromiß mit der Welt frei, der den idealen Hofmann des spanischen Autors kennzeichnet.⁵⁹

Zum Heiligen wird der Höfling bei Benjamin also, indem er sich gegen seine Überzeugung und deswegen mit Trauer auf die Pragmatik der Macht einlässt und sein Intrigenspiel spielt. Dieser Heiligkeit des Höflings entsprechen in Hofmannsthals Trauerspiel wiederum bestimmte Züge Julians, die Sigismund zur Sprache bringt. Julian erscheint ihm als Engel, der der Kreatur im Finstern das Licht bringt:

Immer wieder trittst du herein in meine Finsternis, [...] [s]o oft du gekommen bist und dies rosige Licht geflossen ist aus deiner Lampe [...] [ich] sehe dein Gesicht an und es verwandelt sich vor mir [...] – und goldenes und blaues Licht fließt um deine Schläfen und um deine Wangen – und trüchsig mit Botschaft richten sich deine Augen auf mich [...].⁶⁰

⁵⁶ Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 202.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 210.

⁵⁸ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 277.

⁵⁹ Ebd., S. 276f.

⁶⁰ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 93. Entsprechend lässt sich auch das »acheronta movebo« auf die Erlösung der Verdammten aus der Hölle beziehen, sodass Julian darüber zur Christus-Figuration werden kann. Dass Julian am Schluss zugrunde geht, getötet von den Mächten der Hölle, die er selbst durch seine Intrige heraufbeschworen oder aber gerettet hatte, gehört ebenfalls zu seiner Signatur als Heiliger. Als »Leidensgenosse [...] der gekrönten Unschuld« (Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels [wie Anm. 7], S. 277) ist Julian hier dem Märtyrer verwandt; als böser Dämon hingegen dem Tyrannen, mit dem er auch die Unfähigkeit zur Entscheidung teilt, der physische und emotionale Impulse im Weg stehen – Hofmannsthal spricht hier auch vom fehlenden Kairos Julians (SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 504), auf das unten noch zurückzukommen sein wird.

Der Rhythmus der Intrige

Reinhardt, Hofmannsthal und der neue vierte Akt

Max Reinhardt, von dem sich Hofmannsthal eine Inszenierung des »Turms« erhoffte, übte einen großen Einfluss auf die dritte Fassung aus,⁶¹ für den nicht nur seine direkten Kommentare, sondern, wie ich meine, vor allem auch das Rhythmus-Konzept verantwortlich ist, das Hofmannsthal in der Auseinandersetzung mit Reinhardts Theater entwickelt. Hofmannsthal hat Reinhardts Theaterarbeit um 1920 in drei Aufsätzen umfassend gewürdigt und dabei mimische Bewegung und Rhythmik ins Zentrum seiner Überlegungen gestellt. Als einen »barocken« Zug des Theaters Reinhardts bezeichnet Hofmannsthal 1918 dessen Fokussierung auf den Schauspieler:

Indem Reinhardt bewußt den Schauspieler als das Zentrum seines Theaterwesens ansah, griff er auf diese barocken Elemente zurück [...]. Er benützt [Musik, Licht und Kulisse] als Hilfsmittel, um die gewohnte Relation zwischen Zuschauer und Schauspieler aufzuheben und den einen als Mittelpunkt und Festgeber, den anderen als Teilnehmer des Festes [...] frei zu machen.⁶²

Hofmannsthal meint hier zunächst ganz konkret den Bühnenschauspieler, weitet den Begriff 1923 jedoch auch auf Regisseur und Dramatiker aus, die »die Seele eines genialen Schauspielers«⁶³ in sich trügen, insofern sie von »mimische[n] Intuition[en]«⁶⁴ geleitet seien. Anders als beim Bühnenschauspieler würden sich diese Intuitionen jedoch nicht unmittelbar in Körperbewegungen umsetzen, sondern der Dramatiker und (via Dramatiker) auch der Regisseur drückten ihre mimischen Visionen in Sprache aus, mit der sie dann »die begabten Körper anderer zur Realisierung« ihrer Vorstellungen zwängen.⁶⁵

Im letzten Schritt abstrahiert Hofmannsthal schließlich ganz vom Körper und spricht nun von den Bewegungen des Dramas. Entscheidend ist

⁶¹ Dazu nach wie vor zentral: Georgina A. Clark, Max Reinhardt and the Genesis of Hugo von Hofmannsthal's »Der Turm«. In: *Modern Austrian Literature* 17, 1984, I, S. 1–33, sowie der Kommentar (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 235–258).

⁶² GW RA II, S. 252f.

⁶³ Ebd., S. 310.

⁶⁴ Ebd., S. 315.

⁶⁵ Ebd., S. 311.

hierfür das Konzept des Rhythmus, das Hofmannsthal für das Theater Reinhardts prägt.⁶⁶ Er bescheinigt Reinhardt einen »ordnenden rhythmischen Instinkt«, der »den einzelnen Momenten des Spiels eine wunderbare Abstufung von Schnell und Langsam und vom Pianissimo bis zum Fortissimo« gebe.⁶⁷ Hofmannsthal zufolge agiert Reinhardt in seiner Regie wie ein »Kapellmeister«.⁶⁸ Er dirigiert das Drama, indem er »mit der tiefsten Seele die fließende Bewegung, die jedem Drama innewohnt,« erfasst, »und [...] einen genialen Instinkt für die inneren Veränderungen in dieser Bewegung« hat.⁶⁹ Reinhardts mimische Intuition bezieht sich also keineswegs nur auf die Körperbewegungen seiner Schauspieler, sondern mehr noch auf die Bewegung des Dramas als solchem, auf den dramatischen Rhythmus, den er durch seine Regie, die alle Elemente des Theaters einbezieht, verwirklicht. Die Integration des Zuschauers ins Theaterganze, von der oben die Rede war, ist dann vor allem diesem Takt zu verdanken. Durch einen »rhythmischen Zauber« soll der Zuschauer, wie Hofmannsthal schreibt, »in eine Art trance« gebracht werden, in der er die Leerstellen des auf der Bühne Präsentierten in seiner Phantasie selbst füllen und die Theateraufführung so allererst komplettieren kann.⁷⁰

Für die Überarbeitung des »Turm« für die Bedürfnisse des Theaters schlug Reinhardt Hofmannsthal vor, nach dem dritten Akt die Handlung des »Turm« nicht mehr vom Schloss zu entfernen.⁷¹ Hofmannsthal

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 315.

⁶⁷ Ebd., S. 300.

⁶⁸ Ebd., S. 311.

⁶⁹ Ebd., S. 301.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Bezüglich der Änderung der Personenführung interessiert sich auch Reinhardt insbesondere für Julian. Hofmannsthal selbst macht Reinhardt noch vor den Umarbeitungen zur dritten Fassung auf die »am schwersten zu definierende« Figur des Julian aufmerksam, die für große Schauspieler besonders attraktiv sei (vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 428). Als Hofmannsthal sich nach der Drucklegung der dritten Fassung im Mai 1927 noch einmal mit Reinhardt trifft, fordert Reinhardt eine Abänderung der neuen Szene zwischen Sigismund und Julian: Sigismund müsse in seiner Liebe zu Julian und in den Gründen für seine Ablehnung von Julians Plänen klarer werden. Das zieht auch eine Überarbeitung der Figur Julians nach sich, deren antithetische, zwischen Liebe und Ehrgeiz, geistigen Idealen und Macht-Pragmatik, Affekten und Disziplin schwankende Anlage deutlicher herausgearbeitet wird; so betont Julian nun etwa, dass er Sigismund geschützt und für ihn gesorgt habe, dass er sich von ihm jetzt im Stich gelassen fühle und dass eine Trennung »das Furchtbarste« sei, was ihm widerfahren könne; oder er verbirgt seine tiefe Erschütterung nach der Trennung durch Selbstdisziplin, sodass »ihm [niemand] etwas anmerken« (ebd., S. 228) kann. Auch nach diesen Änderungen hat Reinhardt noch Verbesserungsvorschläge für die Figur Julians. Für ein Treffen Ende Oktober 1927 notiert er sich Überlegungen, die auf eine stärkere Betonung von Julians Intrigue und abermals auf seine ambivalente Fürsorge für Sigismund zielen: »Frage: Hat Julian

hatte schon seit dem Gespräch mit Max Mell, bzw. seit Mai 1926, durch einen Brief von Buber, erhebliche Zweifel an den letzten beiden Akten, die nicht theatralisch genug seien und mit der Geisterwelt eine »atmosphärisch [nicht] glaubhaft[e]«⁷² neue Sphäre und mit dem Kinderkönig einen dramatisch nicht legitimierten *deus ex machina* einführen würden, die die Teilnahme des Zuschauers verhinderten. Reinhardts Wunsch nach zwei neuen Schlussakten kam ihm also gelegen; Hofmannsthal verstand ihn aber nicht als rein theaterpraktische Forderung, sondern im Sinne der oben bereits geschilderten »Abwehr des Epischen[] und der Wahrung des Dramatischen«.⁷³ Doch auch nach ersten Überarbeitungsvorschlägen hatte Reinhardt noch Änderungswünsche. Insbesondere für den vierten Akt forderte er, die Prozession zur Hinrichtung Sigismunds unbedingt auf die Bühne zu bringen: »die eigentliche Handlung muss, muss auf die Scene! R sagt, er hat das unbeirrbar sicher beim Lesen gefühlt, daß der Aufbau logisch u. musikalisch so treibt«.⁷⁴ Reinhardt argumentiert hier mit der szenischen Effektivität, und in der Tat hätte die Prozession ein spektakuläres Schauspiel geboten: Sigismund im scharlachroten Gewand, Julian auf der Kuhhaut, mit den Ketten rasselnde Gefangene usw. Doch Hofmannsthal nutzt die Bühne stattdessen, um nicht das Schauspiel, sondern die Dramaturgie der Intrige zu zeigen. Sie ist es, die den dramatischen Rhythmus der dritten »Turm«-Fassung bestimmt, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Im barocken Trauerspiel repräsentiert der Intrigant, wie Peter André Alt im Rückgriff u.a. auf Benjamin gezeigt hat, »den drängenden Dezisionismus, die unaufhörliche Transformation der Beratungs- zur

den Vorgang zwischen Vater und Sohn, die Handlung Sigismunds [...] voraussehen können? [...] Er muß jetzt geheimnisvoll andeutend sagen, daß etwas Furchtbares im Werden ist [...]. Die Prozedur, die der König angeordnet hat kann sie [die Sache] sogar entsprechend fördern. [...] Später aber mit Sigism. [...] muß er etwa sagen: Glaubst Du, daß ich Dich so lange [...] behütet [...] habe ohne für Deine Hut zu sorgen wenn Du frei bist« (ebd., S. 254). Und Reinhardt fordert weiter, dass der Arzt zugunsten Julians noch mehr zurückgenommen werde: »Bei Julian eine düstere verzweifelte u. unheimliche letzte Zukunftsoffenheit bei dem Arzt nur ein optimistischer aber lebensfremder Glaube an den hohen Wert des Menschen« (ebd.). In der ersten Einlage verschiebt Hofmannsthal daraufhin das »Acheronta movebo« vom Arzt zu Julian, der so der dämonischere und aktivere Part des Gesprächs wird.

⁷² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 442.

⁷³ Ebd., S. 445.

⁷⁴ Ebd., S. 249.

Vollstreckungszeit«.⁷⁵ Der Intrigant lässt dem Monarchen keine Zeit zur Reflexion, sondern setzt ihn unter einen Entscheidungszwang, »unter dessen treibendem Rhythmus das Urteilsvermögen des Herrschers außer Kraft gesetzt werden soll«.⁷⁶ Diesem treibenden Rhythmus folgt auch das Trauerspiel selbst, das mit gleichsam schicksalhafter Notwendigkeit auf die Katastrophe zurast; der Intrigant erfüllt hier also eine »dramaturgische Funktion« insofern, als er »zum Motor einer tödlichen Handlungsdynamik« wird.⁷⁷ Im bürgerlichen Trauerspiel verändert sich zwar der Charakter des Intriganten, doch repräsentiert er weiterhin ein dynamisches Prinzip.⁷⁸ Dabei entspricht die »Beschleunigungstechnik der Intrige« der »Technik der ›Verkürzung der Zeit‹«, wie sie Lessing für eine gelungene poetische Fabel gefordert hat. Folgt man Alt, nutzen also Intrige wie (Intrigen-)Drama die Zeitbeschleunigung, um ihre Opfer bzw. ihre Zuschauer zu überraschen und sie gar nicht erst zur Reflexion kommen zu lassen. Beide folgen einer »treibenden Regie der Überwältigung und des plötzlichen Umschlags der Verhältnisse«; dabei dringt »[u]nter dem Diktat der Hast [...] das Movens der Zerstörung« sozialer Ordnungen »in die Tragödie ein«⁷⁹ und, wie zu zeigen sein wird, auch dramaturgische Ordnungen. Die Voraussetzung für diesen Umschlag ist für Intrige wie Drama eine strategische Handlungsplanung bzw. eine »dramaturgische Konzentration des Stoffs«,⁸⁰ die darauf zielt, die gewünschte »Verwicklung« zu erreichen. Dazu schreibt Pasquale Memmolo:

Wie der Name schon sagt, ist sie [die Figur des Intriganten] meistens mit der Aufgabe betraut, ein ›Intrikat‹ – d.h. ein Geflecht, worauf zuweilen die [dramatische] ›Verwicklung‹ beruht – von Relationen und Bezüglichkeiten zu knüpfen. So fungiert sie im Drama der Neuzeit häufig als antreibende Kraft des dramatischen Geschehens.⁸¹

⁷⁵ Peter-André Alt, Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 29, 2004, 1, S. 1–28, hier S. 6.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 7.

⁷⁸ Vgl. Alt, Dramaturgie des Störfalls (wie Anm. 75). Pasquale Memmolo, Strategen der Subjektivität. Intriganten in Dramen der Neuzeit. Würzburg 1995. Peter von Matt, Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München 2008.

⁷⁹ Alt, Dramaturgie des Störfalls (wie Anm. 75), S. 10.

⁸⁰ Ebd., S. 11.

⁸¹ Memmolo, Strategen der Subjektivität (wie Anm. 78), S. 10.

In dieser Weise garantiert die Intrige nicht nur die Dynamik, sondern auch »die ästhetische Totalität des Dramas«, ⁸² und wenn Benjamin den Intriganten mit einem Ballettmeister und die Intrige mit dessen Choreographie vergleicht, ⁸³ so ist damit eben diese Dynamisierung des höfischen Raumes durch die geplante, einer geheimen Ordnung folgende Verwicklung gemeint. In Benjamins Vergleich des Intriganten mit einem Choreographen schwingt noch die Bewunderung für das meisterhaft arrangierte Ballett der Ränke mit. Nietzsche hingegen, der »die Intrige als elementaren Teil des dramatischen Geschehens grundsätzlich [...] verurteilt«, ⁸⁴ sieht im Intrigen-Drama nur noch ein allzu kühles »Schachspiel« ablaufen, ⁸⁵ in dem an die Stelle der »numinosen Gewalt« des Schicksals die »aufgeklärte Intelligenz, List und Berechnung« des Intriganten getreten sind. ⁸⁶ Darauf wird unten noch zurückzukommen sein. Die Ambivalenz des Intriganten, wie sie Benjamin für das Trauerspiel herausarbeitet und wie sie auch Julian prägt, intensiviert die Intrige als dramaturgische Figur dabei noch zusätzlich. Denn wenn der Intrigant durch seine Machenschaften den treibenden Rhythmus erzeugt, mit der die Handlung letztlich in die Katastrophe steuert, ist gerade seine Ambivalenz ein Moment, das diesen Rhythmus immer wieder anfeuert und vor allem seine Gesetzmäßigkeit bis zu einem gewissen Grad undurchschaubar macht. Die Ambivalenz kann so als eine autopoietische Grundfigur der Krise verstanden werden, die sich über die Intrige entfaltet. ⁸⁷

⁸² Uwe Steiner, Traurige Spiele – Spiel vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels. In: Willem van Reijen (Hg.): Allegorie und Melancholie. Frankfurt a.M. 1992, S. 32–63, hier S. 41.

⁸³ Vgl. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 274.

⁸⁴ Peter von Matt, Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur. München 2002, S. 16.

⁸⁵ Zit. n. ebd., S. 22.

⁸⁶ Ebd., S. 29 und 31.

⁸⁷ Das Dargelegte legt nahe, dass man den Intriganten auch als »metadramatische Figur auf der Trauerspielbühne« lesen kann und die Intrige als »mise en abyme des Trauerspiels« (vgl. Menke, Das Trauerspiel-Buch [wie Anm. 13], S. 109–112, 117 und 120) – ein Aspekt, auf den der vorliegende Aufsatz leider nicht mehr im Detail eingehen kann. So ist im »Turm« wiederholt davon die Rede, dass mit der Intrige ein »Spiel« gespielt werde (vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 188 und 327). Jedoch muss man das Spiel der Intrige von anderen »Spiel im Spiel«-Formen des Theaters unterscheiden insofern, als bei der Intrige das »Verstellungsspiel [...] nicht als untergeordnete Sequenz in das primäre Spiel eingebettet [...], sondern [...] Teil des primären Spiels« (Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse. München ¹¹2001, S. 306) ist. Im »Turm« werden Andeutungen an andere »Spiel im Spiel«-Formen vor allem genutzt, um auf die Theatralität politischer Repräsentationsformen hinzuweisen, so etwa das »Schauspiel« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 182) der Prozession zur Hinrichtung, ebenso die von Olivier

In seinen Notizen zum Trauerspielbuch plante Benjamin, den barocken »Typus des Intriganten« als Figur der »Vermittlung zum bürgerlichen Trauerspiel (Melford, Marinelli, Wurm)« zu behandeln.⁸⁸ Mit diesem Verweis auf das Trauerspiel Lessings und Schillers ist auch für Hofmannsthals »Turm« eine wichtige Folie benannt, insofern der Marquis von Posa, Schillers Intrigant aus dem Drama »Don Karlos«, das wie Caldérons Trauerspiele im spanischen katholischen »Siglo de Oro« spielt, ein wichtiges Vorbild für Julian darstellt.⁸⁹ Auch Posa fühlt sich einem Prinzen verbunden, der von seinem Vater der umstürzlerischen Umtriebe verdächtigt und darum vernachlässigt wird. Auch Posa verfolgt dabei eigene politische Ziele, die im Unterschied zum Machtpragmatismus des alten Königs von republikanischen Idealen bestimmt sind.⁹⁰ Wie Julian steht auch Posa somit in dem doppelten Zwiespalt, einerseits seinem Freund, dem Infanten verpflichtet zu sein, ihn aber andererseits für seine eigenen politischen Ziele missbrauchen zu wollen, sowie in dem Zwiespalt, hehre politische Zwecke verwirklichen zu

geplante Prozession mit Sigismund als »Bild« an der Spitze (vgl. ebd., S. 215). Bezeichnenderweise verzichtet der »Turm« jedoch darauf, diese Spektakel sichtbar zu machen; zudem führt er mit Olivier einen Kritiker der ohnehin in der Krise befindlichen herkömmlichen Form politischer Repräsentation ein (vgl. dazu ausführlich: Twellmann, *Das Drama der Souveränität* [wie Anm. 9], S. 137–164). Dem »Turm« geht es in der Darstellung um die Intrige, die auf eine Selbstthematisierung des Dramas zielt, wie Memmolo über die dramatische Intrige im allgemeinen vermerkt: »Durch sie nimmt das Drama Bezug auf die in ihm stattfindenden Vorgänge, thematisiert die in ihm wirkenden Kräfte hinsichtlich ihrer Manipulierbarkeit. Damit wird die Art und Weise, wie es funktioniert, reflektiert. Die für das Spiel auf der Bühne konstitutive Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird gleichsam nach innen reproduziert« (Memmolo, *Strategen der Subjektivität* [wie Anm. 78], S. 16).

⁸⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3 (wie Anm. 8), S. 915.

⁸⁹ Vgl. die Notiz von Helene Thimig zu Reinhardts Überlegungen zu den Spionen, in der auf Schillers »Don Karlos« Bezug genommen wird: »Diese Figuren [Gervasy und Protasy] sind ausgezeichnet meint er, weil sie erstens, das wohl für jede Macht unentbehrliche Spionagesystem (Ochra-na-Tscheka) und eigentlich die Ohnmacht der Macht verkörpern, zweitens weil sie in der hier geschaffenen Form mit dieser Realität das Phantastische, ja Märchenhafte am glücklichsten verbinden. Deshalb sollten sie unter den vielen Gestalten nicht verschwinden, sondern stärker bedacht werden. (Domingo u. Alba sagen mehr von Philipp II als er selber.)« (SW XVI.2 *Dramen* 14.2, S. 249) Seltsamerweise wird der Bezug des »Turm« auf den »Don Karlos« weder im Kommentar noch in der Forschung eingehender thematisiert.

⁹⁰ »Der von Posa entworfene ideale Staat ist ein monarchischer, in dem zwei republikanische Grundprinzipien – Legitimität der Macht aufgrund eines Vertrages und Respektierung der Gesetze – voll und ganz Anwendung finden« (Friedrich Schiller, *Don Karlos*. In: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. v. Gerhard Kluge. Frankfurt a.M. 1989, Bd. 3, S. 1159). Das gilt auch für Julian, der keinesfalls das monarchische Herrschaftsprinzip abschaffen will; wohl aber soll sich der neue König »auf den kleinen Adel u. die Bürger [...] stützen« (SW XVI.2 *Dramen* 14.2, S. 326) und der hohe Adel, insbesondere die Woiwoden, entmachtet werden.

wollen, dabei aber auf Mittel des alten Machtapparats, auf Intrige und Verschwörung angewiesen zu sein, welche sich schließlich gegen ihn und den Prinzen wenden, der ohnehin – wie Sigismund – an einer (solchen) Machtübernahme nicht interessiert war.⁹¹ In Schillers »Don Karlos« ist die Intrige nun ebenfalls, wie bei Alt und Memmolo für andere Dramen geschildert, an eine Änderung des dramatischen Rhythmus gekoppelt. Posa erweist sich als ein Meister der Zeit, insofern er den günstigen Augenblick – die *occasio* – für seine Planspiele zu nutzen weiß: »Auch das kleinste Element der Zeit ist ihm ein heilig anvertrautes Pfund, womit gewuchert werden muß«,⁹² schreibt Schiller. Mit seinen »Übereilungen«⁹³ macht ihm der Prinz jedoch einen Strich durch die Rechnung; die fatale Entwicklung geht hier mit einem Kontrollverlust über die zeitlichen Abläufe – selbst Posa agiert nun »übereilt«⁹⁴ – und einer starken und aus der Perspektive des Intriganten zu frühen Beschleunigung der dramatischen Handlung einher.

Während das Ausscheren aus dem höfischen Takt des Protokolls, mit dem, wie Juliane Vogel gezeigt hat, ein Ausscheren aus der Auftrittsordnung des Dramas einher geht, bei Posa ein rational kalkuliertes ist, ist es beim Prinzen ein emotional gesteuertes. Posa erreicht durch seine wohlüberlegten Taktverletzungen eine Lockerung des höfischen Protokolls, das seinen Interessen zu Gute kommt.⁹⁵ Der Prinz aber versetzt durch

⁹¹ Posas düstere Seite ist zwar sehr viel weniger deutlich ausgeprägt als die Julians in Hofmannsthals Drama, schließlich tritt er nicht als Kerkermeister, sondern als Jugendfreund des Prinzen in Erscheinung – in den Notizen bezeichnen sich jedoch auch Sigismund und Julian als Freunde –, doch betont Schiller in seinen Briefen immer wieder, dass nicht etwa »schwärmerische Freundschaft« (Schiller, Don Karlos [wie Anm. 90], S. 431) das Handeln Posas bestimme, sondern dass er den Prinzen allein als »Werkzeug zu jenem wichtigeren [politischen] Zwecke« (ebd., S. 439) benutze. Wie Philipp II, den Schiller als »Menschenkenner« bezeichnet, es allein erkennt, dass Posas primäre Motivation nie die Freundschaft zum Prinzen war, ist es auch bei Hofmannsthal der alte Basilius, der in Julian den machthungrigen Intriganten erkennt, der – hehre Zwecke hin oder her – sich der alten Werkzeuge bedient und an einer Beibehaltung der alten Ordnung bei neuer Besetzung interessiert ist: »Dich an ihn zu ketten durch die Gemeinsamkeit des an mir begangenen Frevels – ihn zu deinem Herrn und Meister zu machen für immer – dich zu erniedern zum Werkzeug deines Werkzeugs – einen zweiten Basilius aus dir zu machen, einen zweiten Ignatius aus ihm« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 179).

⁹² Schiller, Don Karlos (wie Anm. 90), S. 446.

⁹³ Ebd., S. 462.

⁹⁴ Ebd., S. 957.

⁹⁵ So ermöglicht er durch das der Auftrittsordnung zuwider laufende Gespräch mit der Königin dem Prinzen den Zugang zu dieser; seine freimütige Rede zum König mündet in dessen das Auftrittsprotokoll aufweichenden Entschluss, der Marquis möge in Zukunft

seinen ungestümen Auftritt die Königin zunächst in Schrecken, später verursacht er durch sein zu langes Verweilen bei ihr den Argwohn des herannahenden Königs; sein gegen das Protokoll aufbegehrndes, stark aufgewühltes Verhalten bei der Audienz mit dem Vater hat ebenfalls nur dessen Abweisung zur Folge. Der Rhythmus der Intrige, das wird hier deutlich, entspricht gerade nicht dem Puls des Herzens;⁹⁶ zwar verletzen beide den protokollarischen Takt, doch kommen sie sich dabei gegenseitig in die Quere, sodass keiner von beiden Protagonisten an sein Ziel gelangen kann.

Das gilt auch für den »Turm«, wenn Sigismund Julians Pläne vereitelt, indem er bei der Audienz mit dem König nicht taktisch klug, sondern allein affektgesteuert agiert. Ganz in der Tradition der dramaturgisch relevanten Intrige stehend, ist es im vierten Akt Julian, der den günstigen Augenblick nutzen will und Sigismund zum Handeln drängt: »jetzt oder nie ist deine Stunde gekommen«.⁹⁷ Julian wirkt als das akzelerierende Prinzip, das das gesamte Drama bestimmt: »Wenn das alles nicht so schnell ging«,⁹⁸ klagt sein alter Diener Anton. Sigismund hingegen durchkreuzt Julians Strategie abermals, indem er die Ausführung der Pläne verzögert: »Ich werde schlafen«.⁹⁹ Sigismund ist hier zwar nicht mehr durch den Puls des Herzens, wohl aber durch den des Leibes bestimmt, der ihn einmal mehr mit der Kreatur verbindet. Hofmannsthal spricht hier auch vom »leibschaffende[n] Rhythmus«,¹⁰⁰ dem Sigismund durch das Drama hindurch treu bleibe. Die fatale Folge für die Intrige ist, dass Julian, wie Benjamin schreibt, durch Sigismunds Verzögerung sein »Kairos«, den günstigen Zeitpunkt zur Entscheidung des Machtkampfs, ebenso wie Posa, verfehlt.

Intrige und dramatischer Rhythmus sind also im barocken wie im bürgerlichen Trauerspiel und auch in dem für die Intrigenhandlung des »Turm« modellhaften »Don Karlos« miteinander verschränkt. Das

»ungemeldet vorgelassen« werden (ebd., S. 898). Vgl. dazu Juliane Vogel, *Aus dem Takt. Auftrittsstrukturen in Schillers »Don Carlos«*. In: DVS 86, 2012, 4, S. 532–546, hier S. 538.

⁹⁶ Vgl. dazu Vogel (*Aus dem Takt* [wie Anm. 95], S. 537), die ausführt, inwiefern Posa und Don Karlos »keinem protokollarischen Schema mehr [folgen], sondern einem natürlichen bzw. einem freieren Rhythmus. Als ein neues und durch die Zeremonie nicht mehr gebundenes Maß nennen seine Briefe die menschliche Herztätigkeit und das Schlagen des Pulses«.

⁹⁷ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 203.

⁹⁸ Ebd., S. 208.

⁹⁹ Ebd., S. 204.

¹⁰⁰ Ebd., S. 411.

erlaubt die These, dass auch bei Hofmannsthal die Intensivierung der Intrige, des ambivalenten Charakters des Intriganten und die dramaturgischen Umarbeitungen der dritten »Turm«-Fassung eng aufeinander bezogen sind: Sie folgen dem Rhythmus der Intrige. Hofmannsthal meldet am 1. November 1926 Vollzug an Reinhardt: »Es ist ganz so geworden wie Sie es damals im Juni [...] als Wunsch aussprachen: die Handlung entfernt sich [...] nicht mehr von dem Schloß, und es folgt alles Schlag auf Schlag.«¹⁰¹ »Schlag auf Schlag« – dieser Ausdruck kann zum einen metaphorisch so verstanden werden, dass sich das Tempo der Handlung erhöhen soll, wie es Helene Thimig in einem Brief vom 14. Juli 1927 als Wunsch Reinhardts notiert: »Alles in rascher, atemloser Aufeinanderfolge. Das Ganze rollt mit zunehmender Geschwindigkeit, lawinenartig nach unten.«¹⁰² Mit den zwei neuen Schlussakten, in denen mit jeder Szene eine neue Machtkonstellation eingeführt wird, bemüht sich Hofmannsthal, diese Temposteigerung zu realisieren und kommt schon damit der dramaturgischen Logik der Intrige – der Beschleunigung – nach. Aber er greift dafür im szenischen Detail auf das Konzept des Rhythmus zurück, das er in den Aufsätzen über Reinhardt für dessen Theaterarbeit entwickelt hatte. Denn Hofmannsthal notiert sich für die Überarbeitung des »Turm«: »in IV. alles durch Rhythmus – sich rhythmisch alles vorstellen!«¹⁰³ »Schlag auf Schlag« ist darum auch ganz wörtlich zu verstehen: Es geht hier um einen Taktschlag, den Takt der dramatischen Intrige, die im vierten Akt auf ihrem Höhepunkt angelangt ist und die Hofmannsthal durch eine Konzentration auf den sich beschleunigenden Rhythmus der Handlung herausarbeitet.

Besonders gut lässt sich das an der bereits erwähnten Eingangsszene des vierten Aktes zeigen. Statt die Prozession auf die Bühne zu bringen, wie Reinhardt es wünscht, entwirft Hofmannsthal ihm einen höfischen Raum *par excellence*, den Thronsaal, dessen Ordnung durch die Intrige bereits destabilisiert ist. Der Saal, in dem die Szene spielt, hat zwei Haupttüren und in der Wand gegenüber eine Flügeltür, die auf einen Balkon führt. Auf dem Balkon befinden sich die Beobachter des Hinrichtungsspektakels, die zugleich die Königstreuen sind. Direkt neben dem Thronszitz an der Seitenwand tut sich jedoch eine verborgene

¹⁰¹ Ebd., S. 453.

¹⁰² Ebd., S. 249.

¹⁰³ Ebd., S. 354.

Tür auf, durch die die Verschwörer den Raum betreten: »Graf Adam und der Starost von Utarkow sind durch die mit einer Tapete verhängte Tür neben dem Thronszitz eingetreten«. ¹⁰⁴ Diese vom Protokoll nicht vorgesehene Tür wird zur Tür der Intriganten; sie beerben damit die Spione des Königs, die kurze Zeit später die Tür ein letztes Mal benutzen (»Die verborgene Tür öffnet sich. Gervasy und Protasy heraus, ängstlich spähend«). ¹⁰⁵ Hofmannsthal war diese Raumordnung sehr wichtig. Er hat zwei Skizzen dazu gezeichnet, ¹⁰⁶ zudem ist in seinen Notizen immer wieder von verschiedenen Eingängen, verborgenen Türen, Fenstern und Aufgängen die Rede: Er wollte für Reinhardt offenbar einen unübersichtlichen, ja labyrinthischen Raum entwerfen und steigert diesen Eindruck noch durch die Geräusche aus dem Off und die kurzen Auf- und Abtritte der unruhigen Figuren.

In diesem höfischen Raum der Intrige orchestriert Hofmannsthal dem »Kapellmeister« Reinhardt nun eine Partitur von mehreren Stimmen, die den Raum auffalten und zugleich dynamisieren. Hofmannsthal entwirft dafür zunächst einen längeren Botenbericht aus der Perspektive einer Figur, die die Prozession beobachtet. ¹⁰⁷ Daraus entwickelt er dann eine Partitur von mindestens acht Stimmen, die sich nacheinander kurze Sätze zuwerfen:

1^{te} Dame: Führt man ihn noch immer an den Tribünen vorbei. Das dauert endlos. 2^{te} steht auf: Ja jetzt an den Zünften. Die vielen Fahnen. Das dort sind die Schneider. [...] 1^{ter} [Mann]: Einen Fächer! der Gräfin! Sie hat die Sonne im Gesicht. Page: Erfrischungen! Limonade – Sorbett – Mandelmilch (winkt einem Diener) [...]. ¹⁰⁸

In der Endfassung werden daraus die aufeinander folgenden, an verschiedenen Orten des Raumes stattfindenden Wortwechsel der drei alten Herren, dann des Grafen Adam und des Starost von Utarkow, und am Schluss der Damen, der alten Herren und des Grafen Adam gemeinsam bzw. gegeneinander. Zu diesem A-capella kommen andere Geräusche und rhythmisierte Klänge aus dem Off hinzu. In den ersten Notizen ist die Rede von »drei Musiker[n]. Chöre[n] [...]. Glockenläuten. [...]

¹⁰⁴ Ebd., S. 187.

¹⁰⁵ Ebd., S. 190.

¹⁰⁶ Ebd., S. 324 und 336.

¹⁰⁷ Ebd., S. 334.

¹⁰⁸ Ebd., S. 336f.

Trommeln«. ¹⁰⁹ In der Endfassung hört man aus dem Off das Armesünderglöckchen, Schüsse, Geschrei, Sturmläuten von mehreren Glocken, Fanfaren und Trommeln. ¹¹⁰ Hofmannsthals Fokus liegt offenbar nicht darauf, *was* in dieser Szene gesagt wird, sondern auf der Aufspannung und Dynamisierung des höfischen Raumes im sich beschleunigenden Rhythmus der Intrige. Sehr schön zeigt sich das auch an seiner ersten, atemlosen Skizze der Szene:

Großer Saal. Ceremonienmeister. Zuschauende Damen. Fortgang der Ceremonie. Unterbrechung. Aufruhr. Verwirrung. Geschrei. Durchlaufen. Diener: Der König ist erschlagen – Plünderer – Graf Adam mit [...] Soldaten. ¹¹¹

Es sind die dynamischen Momente, die hier Handlung und Form bestimmen: Fortgang, Unterbrechung, Aufruhr, Verwirrung, Durchlaufen etc. An die Stelle des protokollarischen Taktes tritt der rasche und kühl kalkulierte Takt der Intrige, der durch akustische Signale (Armesünderglöckchen, Signalschuss) strukturiert wird:

Der Schuß wird fallen, sobald das Glöckchen zu bimmeln aufgehört hat. Im gleichen Augenblick werfen sich die zweitausend Sträflinge auf die Garden zu Pferd. [...] Jetzt spielen wir das große Spiel. In drei Sekunden stechen wir den König [...]. ¹¹²

Mit diesem Ineinandergreifen von dynamisierender, durch den Rhythmus der Intrige angetriebener Beschleunigung und labyrinthischer Raumanordnung greift Hofmannsthal möglicherweise eine weitere Anregung Benjamins aus dem Intriganten-Kapitel auf. Benjamin benennt dort »Verwirrung« als »terminus technicus der Dramaturgie [schon in der Theorie der Nürnberger Schule]. Lope de Vegas auch in Deutschland gespieltes Drama ›Der verwirrte Hof‹ ist in seinem Titel typisch«. ¹¹³ Der Regisseur dieser Verwirrung ist bei Benjamin der intrigante Höfling. Auf Hofmannsthals Theaterbühne realisiert sie sich als ein dynamisierter Raum, in dem die Bewegungen der Choreographie der Intrige folgen. Die Eingangsszene des vierten Aktes präsentiert den in Verwirrung begriffenen Hofraum *par excellence*, in dem sich das Räderwerk der Intrige

¹⁰⁹ Ebd., S. 278.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 187–194.

¹¹¹ Ebd., S. 324.

¹¹² Ebd., S. 188.

¹¹³ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 273.

abzuspulen beginnt. Der Intrigant gleicht hier, um den Vorschlag Benjamins aufzugreifen, dem Ballettmeister, der die Figuren in eine – von ihm genau kalkulierte – Bewegung der Verwirrung versetzt, so den Raum destabilisiert und auf diese Weise eine Neukonstellierung der Machtverhältnisse erreicht, ohne dadurch einen grundsätzlich neuen Raum eröffnet zu haben: Hof bleibt Hof, könnte man sagen, auch nach der geglückten Intrige. Das zeigt sich unter anderem an der auf diese Szene folgenden Re-Stabilisierung des Raumes. Nachdem der neue König auf dem Thron sitzt, finden die – noch immer sehr bewegten – Auftritte nur noch durch die vom Protokoll vorgesehenen Türen statt; die Geheimtür neben dem Thron spielt nun keine Rolle mehr. Gleichzeitig wird auch das höfische Verhaltensprotokoll wieder in Kraft gesetzt (mit Garden, Fanfaren, Flügeltüren, Kniefall vor dem neuen König).¹¹⁴ Die Zeit der Intrige soll vorbei sein: »Dazu, Ihr Herren, sind Könige von Gott gesetzt, daß sie Unordnung in Ordnung überführen« – so lautet das von Julian ausgegebene Motto der nun anbrechenden Regierungszeit Sigismunds.¹¹⁵

»Überall hin Uhren«

Das Erbe des Intriganten und der neue fünfte Akt

Am 2. August 1926 schreibt Hofmannsthal an Burckhardt abermals, dass sich im Königsschloss nun alles »Schlag auf Schlag« vollziehen soll. Und er ergänzt:

[J]enes ganz eigentümliche Verhältnis, das ich immer hinstellen wollte zwischen Essex und einem seiner Richter (der sich fühlt als den Vollstrecker des in der Zeit Notwendigen), dieses Verhältnis tritt nun zwischen Olivier und Sigismund ein, er muß den Sigismund hinwegräumen – aber alles in einer nüchtern-furchtbaren Atmosphäre.¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. dazu Thimig, die Reinhardt Gedanken wiedergibt: Während der Abdankung des Königs »müßten seine Palatine nach R's Überzeugung, durchaus die Form wahren, mit der sie stehen und fallen. Sie setzten zwar unerbittlich und mit aller Gewalt die Abdankung durch, aber in einer Form, durch Verlesen der Urkunde u.s.w. in der pathetischen, traditionellen Art« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 249).

¹¹⁵ Ebd., S. 201.

¹¹⁶ Ebd., S. 239.

Der Kommentar zu den »Sämtlichen Werken« sieht hier zu Recht einen Bezug auf Fülöp-Millers und Ecksteins Buch »Der unbekannte Dostojewski«, aus dem Hofmannsthal den Gedanken übernimmt, dass Olivier »in den Händen der dunklen Macht die Menschheit weiter[leite]«. ¹¹⁷ Tatsächlich legt Hofmannsthal Olivier im Entwurf des Dialogs mit Sigmund eben diese Aussage in den Mund: »Wir sind in den Händen einer dunklen Macht: – ich bin ihr Vollstrecker: es ist nichts außer ihr«. Aber er spricht weiter: »Sie hat mir die Macht gegeben Sie ist die einzige Macht: die Zeit. – sie hat dich in m Hand gegeben«. ¹¹⁸ So korrekt die Bezugnahme auf Dostojewski, so wichtig ist hier also ein zweiter Aspekt, der für das Verständnis des »Schlag auf Schlag« zentral ist: Oliviers Rede von der Macht der Zeit, oder entsprechend Hofmannsthals Rede von Olivier als dem Vollstrecker des in der Zeit Notwendigen. Der Entwurf des Dialogs setzt fort: »die Zeit. – sie hat dich in m Hand gegeben. (Uhr) (1) Vor drei Minuten (2) In dieser Minute / ist der Basilus todt. (Salve)«. ¹¹⁹ Schlag auf Schlag – das meint hier also ganz wörtlich auch den Schlag der Uhr, den Olivier sich dienstbar macht und mit Gewehrsalven verstärken lässt. Abermals handelt es sich hier möglicherweise um eine Bezugnahme auf das Kapitel zum intriganten Höfling bei Benjamin. Benjamin schreibt über die Intrigen des Hofes: »Im Ablauf des politischen Geschehens schlägt die Intrige den Sekundentakt«. ¹²⁰ Das Wissen um diesen Takt schlägt sich in Texten des 17. Jahrhunderts in einer allgegenwärtigen Metaphorik des Uhrwerks nieder. Bei Hofmannsthal sind die nüchterne Taktung des Geschehens und das Wissen um diese Taktung nun aber dem Erben der höfischen Intrige, dem Bolschewisten Olivier eigen. ¹²¹ Dies mit einer gewissen Konsequenz, insofern sich der fortschrittsorientierte Olivier gegen den Hokusfokus der höfischen »Jesuiten und Pfaffen« ¹²² und damit auch gegen deren zyklisch

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd., S. 365.

¹²⁰ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 275.

¹²¹ Dafür, dass Hofmannsthal mit Olivier einen Bolschewisten auf die Bühne bringen will, spricht mehreres: Hofmannsthals Rezeption von Fülöp-Millers Bolschewismus-Buch, Hofmannsthals Beschreibung des »Vorgängers« von Olivier, des Bettlers im »Großen Welttheater« als Bolschewik, die Rezeption Oliviers als Bolschewik in der zeitgenössischen Kritik, die Nähe zwischen Oliviers Handeln und Lenins Argumentation für die Notwendigkeit einer personalen Diktatur im Übergang zum Sozialismus. All diese Argumente werden ausgeführt und belegt bei: Twellmann, Das Drama der Souveränität (wie Anm. 9), S. 138–140.

¹²² Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 217f.

orientierte Zeitvorstellungen wendet. Anders auch als die mit ihm in der Revolte verbündeten Jehovisten, welche mit Sigismund eine Aufhebung der Zeitlichkeit gekommen sehen,¹²³ agiert Olivier streng nach Glockenschlag: Basilius wird »[m]it dem Glockenschlag sieben« getötet;¹²⁴ Olivier befiehlt, die Höfe genau »[u]m neun Uhr« räumen zu lassen¹²⁵ oder auch, in den Notizen, die Scharfschützen um »Schlag sechs!«¹²⁶ im Hof aufzustellen. In den Notizen zieht Olivier auch selbst »am Glockenzug«, woraufhin »aufs Haar zugleich« drei seiner Leute durch verschiedene Türen hereinkommen;¹²⁷ einmal zieht Olivier auch »seine Uhr auf, lässt sie repetieren«, betrachtet sie mit Sigismund zusammen und antwortet auf dessen Frage, wer ihm Gewalt über ihn gegeben habe, mit: »[d]ie Zeit«.¹²⁸ Wenn Hofmannsthal Olivier in den Notizen fordern lässt »über all hin Uhren«,¹²⁹ so ist damit also ein an Benjamin gemahnendes Motto seines Handelns benannt, mit dem der Bolschewist als Vollstrecker der historischen Zeit das Erbe des höfischen Intriganten antritt.

Zwar läuft auch im vierten Akt die höfische Intrige schon nach einer genauen zeitlichen Taktung ab, die sich nicht um »eine Minute verzöger[n]« darf und »[i]n drei Sekunden« den König sticht.¹³⁰ Doch wartet man hier noch nicht auf den Schlag der Uhr, sondern auf den »Signalschuss«, der fallen soll, wenn das »Armesünderglöckchen« aufgehört hat zu »bimmeln«.¹³¹ Beim Armesünderglöckchen handelt es sich nicht um ein Stundengeläut, sondern um einen derjenigen mittelalterlichen Glockentypen, die zu unterschiedlichen Verrichtungen des Alltags, zu Anlässen des Kirchenkults oder auch zur Gefahrenabwehr aufriefen.

¹²³ Bei den Jehovisten handelt es sich nicht um Gegner der Revolution, sondern nur um die religiös bzw. mystisch gefärbte Kehrseite ein und derselben Bestrebungen, wie der Kommentator zu den »Sämtlichen Werken« unter Bezug auf Fülöp-Millers Bolschewismus-Buch schlüssig darlegt: »Anregungen gewinnt Hofmannsthal insbesondere aus dem Kapitel ›Der Bolschewismus im Lichte des Sektierertums‹, in dem Fülöp-Miller herausstellt, daß der Hang zum Chiliasmus, der Traum von einem ›Paradies auf Erden‹, der die religiösen Bruderschaften in Rußland beherrscht, auch im Mittelpunkt der bolschewikischen Heilslehre steht und daß deshalb beide, Bolschewismus und Sektierertum, gemeinsame Ziele und auch die gleichen Feinde haben« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 240).

¹²⁴ Ebd., S. 216.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd., S. 366.

¹²⁷ Ebd., S. 357.

¹²⁸ Ebd., S. 356.

¹²⁹ Ebd., S. 358.

¹³⁰ Ebd., S. 188.

¹³¹ Ebd.

Das Armesünderglöckchen erklang immer dann, wenn Todesurteile vollstreckt werden sollten und läutete bis kurz vor den Vollzug der Hinrichtung. Das Bimmeln des Armesünderglöckchens und der Signalschuss stehen also noch nicht, wie Benjamin über den Sekundentakt schreibt, für die »qualitätslose[] wiederholbare[] Zeit« der Neuzeit,¹³² sondern für eine ältere, spezifisch qualifizierte Zeit (hier Zeit der Hinrichtung bzw. Zeit der Revolte) und zugleich für eine Unterbrechung des Zeitkontinuums (Ende der Lebenszeit, Ende der Regierungszeit) durch besondere Signale, die von ehemals (König Basilius) bzw. neuerdings (Kopf der Verschwörer) souveränen Subjekten gesetzt werden, die die Zeit (auch) selbst strukturieren, statt ihrem bloßen Verlauf nur unterworfen zu sein.

Olivier tritt mit seiner genauen zeitlichen Taktung also einerseits das Erbe des höfischen Intriganten an, dessen Handlanger er war, zugleich hält mit seinen Uhren bereits eine andere Zeit Einzug in das Drama. Dies ist die abstrakte, in der Abfolge gleicher Messeinheiten quantifizierte und seit 1883, der Einführung der Weltzeit – ein klassisches kapitalistisches Projekt, das angefangen vom Gütertransport bis zur Standardisierung von Produktionsprozessen und Arbeitszeiten der Steigerung des wirtschaftlichen Fortschritts diene –, die gleichgeschaltete, für alle verbindliche (Uhr-)Zeit. Und es ist vor allem auch die portable Zeit, ist es doch die Taschenuhr, die Olivier den Rhythmus für sein Handeln vorgibt: »O. zieht seine Uhr auf, lässt sie repetieren«¹³³. Während der Schlag der Kirchturmuhre noch, ähnlich wie die alten Glockenschläge, als von außen kommendes Signal gehört werden kann, das ein dazwischen liegendes Zeitkontinuum unterbricht, wird die portable (Uhr-)Zeit zum Instrument der allgegenwärtigen Selbstdisziplinierung. Nicht Tageslicht, körperliche Bedürfnisse oder alltägliche Handlungen geben nun den Lebensrhythmus vor, sondern die Zeiger der Uhr, deren Rhythmus sich der Mensch anpassen muss.

Hofmannsthal hatte während der Überarbeitung des »Turm« ein weiteres Buch von Fülöp-Miller über »Geist und Gesicht des Bolschewismus« gelesen, in dem u.a. von einer »Zeitliga« berichtet wurde, deren Ziel es war, dem »fatalistische[n] Phlegma« der Russen abzuhelpen,¹³⁴

¹³² Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 275.

¹³³ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 356.

¹³⁴ René Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland. Zürich, Leipzig, Wien 1926, S. 271.

indem man ihnen eine »rationelle Ausnützung der Zeit« nahe brachte.¹³⁵
Gastjeff, der Gründer der Zeitliga,

ließ eine Reihe von geradezu militärischen Orders an die Mitglieder der Liga ergehen, in denen es etwa hieß, jedes Mitglied müsse sich eine Uhr anschaffen und beständig danach streben, seine Zeit richtig einzuteilen. Als eine der wichtigsten Aufgaben betrachtet Gastjeff den Kampf gegen die [...] Verspätung [...]. Jedes Mitglied der Liga hat nicht nur die Pflicht, selbst pünktlich zu sein, sondern auch auf die Pünktlichkeit der Anderen zu achten, wodurch allmählich das ganze Produktionsleben in neue Bahnen gelenkt, vor allem aber das einzelne Individuum von Grund auf reorganisiert werden soll.¹³⁶

Olivier erscheint mit seiner Forderung, überall Uhren aufzuhängen, die Exekution des Basilius pünktlich vorzunehmen, mit der Dressur seiner Leute zu einer auf den Glockenschlag genauen Gleichzeitigkeit und mit seinem ständigen Blick auf die Taschenuhr wie ein Vertreter dieser Liga. Sehr deutlich geht es auch hier um eine Disziplinierung im Dienst der Produktivitätssteigerung, d.h. im Fall von Olivier zuerst einmal um die »Produktion« von Revolution. In Gastjeffs Aufruf zur »Zeitliga« heißt es entsprechend, dass die »Zeitabrechnungstabelle«, mit der jeder Einzelne seine Zeit berechnen und genau einteilen könne, der Schlüssel für die »Revolution der Zeit« sei.¹³⁷

Zwei unterschiedliche Zeitbegriffe sind hier im Spiel, die auch im fünften Akt des »Turm« miteinander verschränkt werden: Zeitökonomie und Geschichtsprozess. Olivier, der seine Leute und sich selbst im Minutentakt diszipliniert, behauptet zugleich, nur der »Abgesandte«, der »Vollstrecker« »der Zeit« zu sein: »Olivier: proponiert S. eine Situation, die ihm convenieren müsse, wofern er seine Zeit versteht, als deren Abgesandter O. da steht – und der sich dienend zu fügen alles ist.«¹³⁸

Wer jetzt vor dir steht [...] das ist Wirklichkeit: das Jetzt das Hier! [...] Wir sind in den Händen einer dunklen Macht: – ich bin ihr Vollstrecker: es ist nichts außer ihr: Sie hat mir die Macht gegeben Sie ist die einzige Macht: die Zeit.¹³⁹

¹³⁵ Ebd., S. 274. Hierauf geht der Kommentar der »Sämtlichen Werke« leider nur ganz kurz in insgesamt vier Zeilen ein (vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 240).

¹³⁶ Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus (wie Anm. 134), S. 275.

¹³⁷ Ebd., S. 277.

¹³⁸ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 357.

¹³⁹ Ebd., S. 365.

Olivier argumentiert hier historisch deterministisch: Die gegenwärtige Zeit fordere die Revolution, und in ihrem Dienst agiere er nur. Diese gegenwärtige Zeit wiederum ist durch die tayloristisch-fordistische Zeitauffassung der industriellen Produktion bestimmt, d.h. der kompletten Einpassung der Menschen in den Minuten-, ja Sekundentakt der Maschine – Gastjeffs »Institut für wissenschaftliche Organisation der Arbeit und Mechanisierung des Menschen« sah entsprechend die Fabrikation des »bolschewikischen Zukunftsmenschen« vor.¹⁴⁰ Dass Olivier, als Vollstrecker historischer Notwendigkeit, eben diese tayloristisch-fordistische Zeitauffassung vertritt, ebnet ihm, folgt man der pseudo-marxistischen Propaganda der »Zeitliga«, den Weg zum Sieg: »Wenn du den Schlüssel der Zeit hast«, schreibt Gastjeff in seinem Aufruf,

dann bist du bewaffnet, bist der Ingenieur deines Lebens, bist der Monteur auch der Zeit des Anderen, der Fabrik, der Institution. Halte Dir eine Zeitabrechnungstabelle und du wirst eine Revolution der Zeit hervorrufen.¹⁴¹

Welche Konsequenzen hat dieser neue Rhythmus der gleichgeschalteten Taschenuhr nun für das Drama? Schon der höfische Intrigant stand ja ein für eine Ökonomisierung des Dramas, insofern sich die Dramenhandlung auf seinen aus dem »Plotting« resultierenden Plot konzentrierte; für den Schluss der dritten »Turm«-Fassung gilt das nun aber in extremer Weise. Oliviers strenge Zeitökonomie schlägt sich nicht nur in der straffen Organisation der Machtübernahme, sondern auch in der Gestaltung des fünften Aktes nieder. Vergleicht man ihn mit dem der ersten Fassung, springt die radikale Ökonomisierung der Mittel ins Auge. Wo die erste Fassung mit ihrem opernhaften Finale noch einmal die ganze Spektakelkultur des Barock aufbietet, spricht sich Olivier im Finale gegen den Pomp der alten »Gebärde[n]«, des »Schein[s]« der »jesuistische[n] Praktiken und Hokuspokus«¹⁴² und der »Possenreißerbude«¹⁴³ aus. Die-

¹⁴⁰ Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus (wie Anm. 134), S. 281f.

¹⁴¹ Ebd., S. 276f. Pseudo-marxistisch ist sie, weil bei Marx zwar die Entwicklung der Produktivkräfte maßgeblich ist für den Anstoß gesellschaftlicher Veränderungen, dies aber nicht in dem Sinne, dass das Proletariat damit, wie bei Gastjeff, ein überlegenes Werkzeug an der Hand hätte, sondern in dem Sinne, dass die Nichtentsprechung von Produktionsverhältnissen und Entwicklung der Produktivkräfte zu gesellschaftlichen Krisen führt, die die Revolution einleiten können.

¹⁴² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 215.

¹⁴³ Ebd., S. 218.

ser auch für Benjamins Intriganten sprichwörtlichen »Nüchternheit«¹⁴⁴ kommt der fünfte Akt nach, indem er sich, verglichen mit dem der ersten Fassung, zeitlich und räumlich extrem einschränkt. Auch die Wortwechsel des fünften Aktes fallen eher kurz aus im Vergleich mit den langen Redebeiträgen Julians noch in der letzten Szene des vierten Aktes oder Sigismunds im fünften Akt der ersten Fassung. Vor allem aber fehlen im fünften Akt der dritten Fassung alle zeremoniellen Formeln, die im vierten Akt im Zuge der Inthronisierung Sigismunds gerade erst wieder bestätigt worden waren. Auch der Tod Sigismunds geht im Vergleich mit der ersten Fassung denkbar nüchtern vor sich: ein Schuss, sechs kurze Redebeiträge, Vorhang.

Schaut man sich die Redebeiträge Oliviers an, zeichnen sie sich zudem durch eine äußerste Verknappung aus. Seine Sätze sind in der Regel sehr kurz, häufig elliptisch; er verzichtet fast vollständig auf Nebensätze, auch Tropen kommen kaum zur Anwendung; besonders häufig spricht er in knappen Imperativen. Seine ersten drei Redebeiträge lauten wie folgt:

Gut. Es wird so angeordnet werden. [...] Ich kenne ihn. Er war dein Kerkermeister. Er hat dich gehalten, ärger wie einen Hund, und jetzt ist ihm vergolten. [...] Schafft den toten Jesuiten hinaus. [...] Vorwärts, gebt Luft hier.¹⁴⁵

Man kann in dieser Verknappung und Nüchternheit Oliviers Vorhaben realisiert finden, die alte »Pfaffen- und Komödiantensprache«¹⁴⁶ abzuschaffen, deren Benutzung er dem Arzt vorhält. Zugleich spiegelt sich darin aber einmal mehr die »Zeitliga« wieder. Fülöp-Miller schreibt über diese:

Um Zeit zu sparen, bemühte man sich auch, die Sprache zu mechanisieren und an Stelle der bisher im Russischen üblichen breit ausschweifenden Umschreibungen kurze und prägnante Ausdrücke einzuführen. Gastjeff hat eine Reihe von Aufrufen und Orders erlassen, um der umständlichen und langatmigen Schreib- und Redeweise seiner Genossen einen Damm zu setzen, sie an klare, verständliche und kurze Sätze zu gewöhnen.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 376. Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 217.

¹⁴⁵ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 213.

¹⁴⁶ Ebd., S. 217.

¹⁴⁷ Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus (wie Anm. 134), S. 277.

In seinem Werk »Ein Bündel von Befehlen« verwendet Gastjeff entsprechend nur noch »überlakonische und übertelegraphische« Ausdrücke.¹⁴⁸ In dieser Sprache sind auch die Anweisungen abgefasst, die er »der kommunistischen Jugend [...] zur Mechanisierung des Lebens erteilt«, ¹⁴⁹ wie z.B.:

Scharfes Auge, feines Ohr, Wachsamkeit, genaue Berichte! Unablässiger Kampf, Beherrschung des Körpers! Mächtiger Schlag, berechneter Druck, abgemessene Rast! Prägnante Organisation, Gewandtheit!¹⁵⁰

Als ein einziger großer Imperativ verzichtet dieser Stil ganz auf Verben, beschränkt sich ausschließlich auf die Nennung des geforderten Verhaltens. In anderen Befehlen setzt Gastjeff auch auf die rhetorische Kraft von Wiederholung und Steigerung, z.B.: »Willst du ein Organisator sein? Willst du ein guter Organisator sein? Willst du ein verlässlicher Organisator sein? Wähle dir ein kleines Arbeitsfeld [...]«. ¹⁵¹ Bei Olivier findet sich all das wieder. »Klare, verständliche und kurze Sätze«, wie von Gastjeff gefordert, prägen seine Redebeiträge; imperativisch ist sein Stil, und zur Ellipse neigen dabei auch seine Sätze:

Allmählich die Höfe räumen. [...] Die äußeren Tore bleiben angelehnt, Geschütz dahinter, mit Kartätschen geladen. – Bis dahin aber [...] drei ausgewählte Scharfschützen dort drüben. [...] Dies sofort.¹⁵²

Und auch er verleiht seinen Entscheidungen mit Wiederholungen Nachdruck: »Es ist genug. Es ist genug. Es ist genug«. ¹⁵³

Benjamin führt in seinem Trauerspielbuch aus, wie das Trauerspiel das »historische Ethos« vernichtet, indem ihm aus jedem »staatspolitischen Ereignis [...] nur das Grauen eines periodisch nach Art von Naturgewalten sich regenden Zerstörungswillens sprach«. ¹⁵⁴ Diese Fatalität des geschichtlichen Prozesses verkörpert in Hofmannsthals Trauerspiel nun nicht der höfische Intrigant, sondern der Bolschewist Olivier. Die höfische Zeit erscheint in Hofmannsthals sentimentalischem Drama noch

¹⁴⁸ Zit. n. ebd., S. 280.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Zit. n. ebd.

¹⁵¹ Zit. n. ebd.

¹⁵² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 216.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 268.

als eine durch den Souverän bzw. durch den höfischen Intriganten qualifizierte Zeit, trotz aller Auflösungserscheinungen (Bürgerkrieg, Inflation), die die höfische Gesellschaft hier schon heimsuchen. Während diese Instanzen den Ablauf des Geschehens noch im Griff zu haben meinen, dringt erst mit der bolschewistischen Revolution die fatalistische Geschichtsauffassung des barocken Trauerspiels in das Drama ein. Denn das Drama folgt Olivier, indem es keine wirkliche Begründung für das Revolutionsgeschehen liefert. Es geschieht wie ein schicksalhaftes Ereignis, als eine bloße Fügung unter die abstrakte Notwendigkeit der Zeit: »Siehst du dieses eiserne Ding da in meiner Hand? So wie dies in meiner Hand ist und schlägt, so bin ich selbst in der Hand der Fatalität«. ¹⁵⁵ »[E]iner dunklen Macht der Fatalität, die mich ergriffen hat wie ich dies ergreife. Das ist die Wirklichkeit. Und sie hat ein zwei Worte mit denen sie mich vorwärts treibt [...]. Jetzt u hier!« ¹⁵⁶ »Olivier ist Fatalist. Er ist der Führer derer die das Kommende Recht für sich haben«. ¹⁵⁷ Wenn im höfischen Zeitalter die Geschichte also noch durch souveräne Subjekte gemacht wurde – so Hofmannsthals sentimentalische Perspektive auf das Barock, das im »Turm« bereits im Verfall begriffen ist –, so sind sie in der Moderne der Notwendigkeit eines historischen Prozesses ausgeliefert.

Es ist also nicht mehr die Intrige als »Schachspiel« (Nietzsche), die am Schluss das Geschehen dirigiert, sondern die Fatalität der Geschichte, oder vielmehr: Das Fatum ist hier nicht durch die Intrige abgelöst worden, wie Nietzsche es für das moderne Drama behauptet hatte, sondern die Geschichte als Fatum dirigiert hier die Intrige. Erst mit dieser Einsicht wird das moderne Drama zurück ins Trauerspiel geführt, in dem Benjamin zufolge die Kausalität, wie sie z.B. die Intrige zeitigt, ebenfalls nur als »Instrument eines unaufhaltsam abrollenden Fatums« erscheint, ¹⁵⁸ und Agent für diese Rückführung ist im »Turm« paradoxerweise kein Repräsentant der alten, sondern der neuen Zeit. Kann man in Julian, zumindest bis Ende des vierten Aktes, den modernen Intriganten wiedererkennen, der auf eigene Rechnung agiert und, wie von Matt in An-

¹⁵⁵ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 215.

¹⁵⁶ Ebd., S. 373.

¹⁵⁷ Ebd., S. 281.

¹⁵⁸ Walter Benjamin, »El mayor monstruo, los celos« von Calderón und »Herodes und Marianne« von Hebbel. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, Bd. II.1, S. 246–276, hier S. 267.

lehnung an Nietzsche schreibt, »seine Sache in die eigenen Hände nimmt und der eigenen Schlauheit unterstellt«, ¹⁵⁹ so verkörpert sich die Fatalität der Geschichte und damit die Essenz des Trauerspiels im Erben des Intriganten, im Zyniker Olivier. Olivier beschreibt sich als Instrument in der Hand eines Fatums, das nicht mehr – wie in Benjamins Lesart des barocken Trauerspiels – durch einen kreatürlichen Schuldzusammenhang begründet ist, ¹⁶⁰ sondern durch einen historischen Determinismus, der nicht auf Fortschritt, sondern auf das Verhängnis ausgerichtet ist: Die Revolution des Bolschewisten ist in Hofmannsthals »Turm« nichts als der Auftakt zum »Untergang des Abendlandes«. ¹⁶¹ Der Erbe des höfischen Intriganten, Personifikation des Trauerspiels einer Moderne, an der Hofmannsthal krankte, agiert als Totengräber der Geschichte.

¹⁵⁹ Von Matt, *Ästhetik der Hinterlist* (wie Anm. 84), S. 21.

¹⁶⁰ Dieser kreatürliche Schuldzusammenhang, der sich bei Benjamin in der Leib- bzw. Triebverfallenheit des Souveräns niederschlägt, ist allerdings bei Basilius und Sigismund erkennbar, deren Untergang auch, etwa im Fall des der Kreatur verbundenen Sigismund, auf das Zusammenspiel von Sehnsucht, ungezügelter Wut und späterer Trägheit, sowie deutlicher im Fall des Basilius auf dessen Eitelkeit und Leibverfallenheit zurückzuführen ist, die ihm der Grossalmosenier vorwirft und als Strafe Gottes interpretiert: »[...] es ist hinter deinem Schrei [...] und heißt dich [...] deinen Leib spüren, deines Leibes Schwere wiegen, deines Leibes Gebärde wahrnehmen, wie Wälzen von Schlangen mit schlagendem End, dein Zergehen einatmen, deinen Gestank riechen: Ohr hinterm Ohr, Nase hinter der Nase. [...] denn es kennt dich und will dich strafen: das ist Gott« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 157f.).

¹⁶¹ Hier ergibt sich eine Nähe zum historischen Determinismus à la Spengler, der in seiner Kulturzyklentheorie davon ausging, dass die westliche Zivilisation das Stadium des Verfalls erreicht habe. Hofmannsthal hatte Spenglers »Der Untergang des Abendlandes« bereits 1919 bzw. 1922 mit zunehmender Zustimmung gelesen.