

Der traumatisierte Heros
Das Desaster des Ersten Weltkriegs in Hofmannsthals
»Der Turm« (1924/25/26)

Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm«, das kein geringerer als Hans Mayer noch 1962 als missglückt bezeichnete, zählt mittlerweile zu den höchst kontrovers diskutierten Texten der Hofmannsthal-Forschung. Nach Jahren der Konzentration auf den präziösen Dichter der Präexistenz und einer von Berührungsscheu geprägten Abneigung gegenüber dem konservativen Spätwerk ist zwischenzeitlich auch der Autor der Schrifttumsrede, der Exponent der sog. konservativen Revolution und der Dichter von volkstümlichen Fest-, katholischen Mysterien- und barocken Trauerspielen Gegenstand akademischer Faszination geworden. Gerade seine »Turm«-Dichtung diente in den letzten Jahren dank der kulturwissenschaftlichen Perspektivierung der Germanistik diskursgeschichtlichen sowie politik- und mythentheoretischen Ansätzen zu teilweise extravaganten Deutungen.¹ Mein eigener Beitrag steht durchaus in dieser Tradition, wenn er Hofmannsthals Trauerspiel vor dem Hintergrund der Erfahrung des Ersten Weltkriegs² und unter

¹ So hat Uwe Hebekus in der ersten Fassung des Dramas die Formulierung entscheidender Stichworte für den Totalitarismus erkannt und zuletzt sogar die Affinität von Avantgarde und Faschismus behauptet. Vgl. Uwe Hebekus, *Woher – so viel Gewalt? Hofmannsthals Poetologie des Politischen in der ersten Fassung im Turm*. In: *Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Anderegg zum 65. Geburtstag*, hg. von Andreas Härter u.a. Göttingen 2003, S. 139–156; Ders., *Ästhetische Ermächtigung, Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der klassischen Moderne*. München 2000; Ders. (Hg.): *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900–1933*. München 2008. Ganz anders glaubt Hans-Thies Lehmann gerade in der ersten Fassung des Turms wegen der dezidiert a-dramatischen, zeremoniellen Form eine fundamentale Gesellschafts- und Zivilisationskritik freilegen zu können. Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Der Turm als Tragödie auf dem Theater*. In: *HJb* 24, 2016, S. 179–195.

² Vgl. auch Alexander Honold, *Der Turm und der Krieg*. In: *HJb* 24, 2016, S. 229–252; Roland Innerhofer, *Der Turm im Kontext der zeitgenössischen österreichischen Dramatik*. In: *Ebd.*, S. 269–288, hier S. 270: »Hofmannsthals *Turm* ist nur vor der Folie der politischen Situation in Österreich nach 1918 zu verstehen.«

Rückgriff auf die Figur des wohl berühmtesten Findlings der deutschen Geschichte, Kaspar Hauser, als eine dramatische Variante von Traumadichtung zu lesen versucht.

Hofmannsthals Beschäftigung mit seinem »Turm«-Projekt, seinem »Lebenswerk«, wie er Josef Nadler bekannte,³ aber auch einer nach eigener Auskunft »über die Begriffe schweren Arbeit«,⁴ zog sich über ein Vierteljahrhundert hin. Sie begann mit einer recht konventionellen, in vierhebigen Trochäen abgefassten Übersetzung von Calderóns »La vida es sueño« (1634/35), und fand schließlich Niederschlag in drei Fassungen des Stoffs, die von der spanischen Vorlage nur »die nackte kahle Anekdote«⁵ übernommen haben, und sich wiederum untereinander erheblich unterscheiden: Die erste – 1924 – endet mit dem utopischen Ausblick auf die Herrschaft eines Kinderkönigs, die zweite, 1925, unter Berücksichtigung Bühnen- und Wirkungsästhetischer Überlegungen, zwar ähnlich, aber mit einer starken Revision der magischen und mythischen Elemente, die dritte, im Juni 1926 begonnen, 1927 abgeschlossen, in blankem Pessimismus, nämlich der Vision von der Usurpation der Macht durch einen kalten Funktionär des Totalitarismus, der Sigismund, den Helden des Dramas, kurzerhand liquidieren lässt: Einer, in dem noch »Geist« lebt, muss in der kalten Welt brutaler Funktionalität »kassiert, annulliert, ausgelöscht werden.«⁶ Trotz der Differenzen der Schlussakte ist das Thema der drei Fassungen gleich, wie Hofmannsthal selbst konstatiert hat:

In dem Trauerspiel *Der Turm* geht es um das Problem der Herrschaft, der Führerschaft, das in fünf Gestalten abgewandelt wird, dem Monarchen, dem zur Nachfolge berufenen Sohn, dem Kardinal Minister, dem weltlichen Politiker, dem Revolutionsführer. Es könnte hier daran erinnert werden, daß Schillers Dramen, vom »Wallenstein« bis zum »Demetrius«, sämtlich das Problem des legitimen Königtums zum Zentrum haben.⁷

Das freilich ist so nüchtern formuliert, dass sich die turbulente Interpretationsgeschichte, die das Drama erfahren hat, kaum nachvoll-

³ An Josef Nadler, 28. März 1926. In: JDSG XVII, 1974, S. 82.

⁴ An Rudolf Alexander Schröder, 25. Oktober 1923. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 494.

⁵ An Max Pirker, 30. Juni 1921. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 481.

⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 218.

⁷ Ebd., S. 471.

ziehen lässt. Daher sei das zurückhaltende Resümee des Autors um die wichtigsten inhaltlichen Pointierungen ergänzt: der Monarch, Basileus, ist der Inbegriff eines degenerierten, moralisch ausgehöhlten Aristokraten, der zur Nachfolge berufene Sohn Sigismund ein dem Hamlet Shakespeares oder dem Fürsten Myschkin aus Dostojewskijs »Idiot« nachempfundener Tor reinen Herzens, der zunächst zu charismatischer Führung berufen erscheint, aber dann dem Ränkespiel der Macht nicht gewachsen ist; der Kardinal Minister – in den ersten beiden Fassungen noch der Großalmosenier genannt –, agiert als eine zwischen Bettelmönch und Großinquisitor chargierende Figur, Julian dann, der vierte Exponent des politischen Kräfteparallelogramms, der weltliche Politiker, erscheint mal als ein intrigant kalkulierender Höfling, mal als Erzieher, in dem sich die ganzheitliche Naturphilosophie des Paracelsus mit dem philanthropischen Pathos eines aufklärerischen Erziehers vereinigt; Olivier schließlich, der Revolutionsführer, verkörpert das unverwüstliche »ewige ochlokratische Element«,⁸ vor dem Hofmannsthal seit jeher zurückschauderte, mal als Grobian mit Landknechtsmanieren, mal als seelenloser Techniker der Macht, in dem der Faschismus der Piazza Gestalt gewinnt: »ganz in Eisen und Leder, Pistolen im Gürtel, einen Sturmhelm auf.«⁹ Aber auch eine solche einlässlichere Charakteristik des Personals verfehlt das Eigentümliche des Stücks, indem sie immer noch wie in Hofmannsthals Selbstauskunft insinuiert, hier werde im dramatischen Experiment an fünf politischen Herrschaftsmodellen – wie in Schillers politischen Tragödien und Geschichtsdramen – die Frage nach der Legitimität der Macht durchgespielt und beantwortet.

Die für Hofmannsthal ja keineswegs naheliegende Konzentration auf die Sphäre des Politischen hat wohl mit den grundstürzenden Erfahrungen des Ersten Weltkriegs zu tun, der keinen Stein auf dem anderen und keine Gewissheit intakt gelassen hat. Zwar sind Schauplatz und Zeitraum des Dramas einer vergangenen Zeit und einer entrückten Welt zugeordnet, einer »in der Atmosphäre dem siebzehn-

⁸ An Fritz Setz, Dezember 1925. In: Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm*. Hg. von Werner Bellmann. Stuttgart 2000, S. 196.

⁹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 212. Es ist bemerkenswert, mit welchem Scharfblick der Dichter den plebejischen Charakter faschistischer Herrschaft durchschaut.

ten [Jahrhundert] ähnlichen« Zeit in einem »Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte«, ¹⁰ aber doch sind die beiden so unterschiedlichen Zeiten von vergleichbaren kriegsbedingten Verheerungen gezeichnet: Hofmannsthal weicht auf das Barockzeitalter aus, weil »eine Not wie im 30-jährigen Krieg« dem Chaos der eigenen Welt entspricht. ¹¹ Walter Benjamin hat den kriegsbedingten Zerfall moralischer, sozialer und ökonomischer Gewissheiten in seinem Essay *Erfahrung und Armut* als prägende Generationserfahrung eindrucksvoll bilanziert:

Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper. ¹²

Der Orientierung in einer dynastischen Ordnung war nach dem Krieg, der immerhin drei europäische Kaiserreiche amorphisiert hatte, buchstäblich der Grund unter den Füßen entzogen worden. Die Jahre nach dem Krieg vermehrten noch die Ratlosigkeit, die unbeholfene Überführung der Monarchie in ein republikanisches System, Inflationen, Attentate, Desertionen und Meutereien prägten einen gelegentlich an Bürgerkrieg erinnernden Zustand politischer Desorientierung und sozialer Desintegration: Das Land ist aus den Fugen. Neue Triebkräfte des historischen Geschehens bringen sich zur Geltung, die mit der Vektorrechnung der traditionellen politischen Analyse nicht zu greifen sind. Julian, vielleicht der klarste politischste Kopf des Stücks, auf jeden Fall ein versierter Intrigant, ¹³ begreift die Masse als eine Hydra

¹⁰ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 42.

¹¹ Charles Andrew Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und *Der Turm*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1987, S. 336–359, hier S. 350.

¹² Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a.M. 1980, S. 213–219, hier S. 214.

¹³ Ausführlich geht auf die bislang in der Interpretationsgeschichte des »Turm« unterbelichtete Figur des Julian der Beitrag von Nicola Gess ein: *Choreographie der Intrige*.

und glaubt in jener Überheblichkeit, der schon der legendäre Rabbi Löw in Prag zum Opfer fiel, dem Bauer, einem »Kloß aus Lehm«,¹⁴ politischen Verstand einhauchen zu können, aber produziert doch nur einen Golem, der seinem Schöpfer an die Kehle gehen will.¹⁵

Dem aufgebrauchten politischen Zustand entspricht eine aus der Ordnung geratene Natur: »Finsternis, erleuchtet von brennenden Dörfern [...], der Bauer, der [...] seine Sense umnagelt zur blutigen Pike«. Im Chaos der Zeit finden apokalyptische Phantasien Beifall, die aus unerhörten Vorfällen Zeichen des Untergangs herauslesen: »Ein dreibeiniger Has hat sich sehen lassen, ein hageres Schwein ist dahergekommen, ein glühäugiges Kalb rennt durch die Gassen.«¹⁷ In dieser apokalyptischen Stimmung gedeihen millenarische Phantasien, die auf Erlöser hoffen, einen Armeleute- oder einen Kinderkönig.

Unmissverständlich äußert sich Hofmannsthal im Juni 1918 brieflich gegenüber Hermann Bahr, der Stoff von Calderóns Drama, an dessen literarischer Aktualisierung er nun schon so lange arbeite, sei ihm »erst durch die Erkenntnisse des Krieges [...] ganz faßlich geworden.«¹⁸ Dabei sieht er, so markant der Unterschied zwischen der geplanten politischen Parabel zu den lyrischen Einaktern und Kunstmärchen seines Frühwerks auch ist, in der ihm gestellten politischen Aufgabe keinen Bruch zum Ästhetizismus der Jahrhundertwende, sondern dessen Fortsetzung und Herausforderung. In »Ad me ipsum« notiert er: »Der

Zum dramatischen Rhythmus in Hofmannsthal's »Der Turm«. In: HJb 24, 2016, S. 197–228. Gess zeigt überzeugend die Ambivalenz des Julian, der einerseits als Meister der Machination agiert, der geschickt sein Affektwissen nutzt, die Revolte des Olivier inszeniert und zuletzt gar als Schattenkönig tätig ist, aber auch als »Leidensgenosse [...] der gekrönten Unschuld« (Benjamin) eine andere Seite als die des Tyrannen, nämlich die des Heiligen zeigt. Vgl. v.a. S. 202 u. S. 207.

¹⁴ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 95.

¹⁵ Vgl. dazu auch Sabine Schneider, Hofmannsthal's *Turm*-Dramen. Politik, Wissenschaft und Kunst in der Zwischenkriegszeit. Eine Einführung. In: HJb 24, 2016, S. 169–178.

¹⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 152.

¹⁷ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 10.

¹⁸ Zit. nach Werner Bellmann: Nachwort. In: Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm* (wie Anm. 8), S. 220–246, hier S. 222. Honold verweist auf die Diskrepanz, mit der Hofmannsthal's Briefäußerung zwar von den meisten Interpreten erwähnt wird, aber in der Exegese eigentümlich resonanzlos bleibt. Honold, *Der Turm* und der Krieg (wie Anm. 2), S. 250.

Turm«. Darzustellen das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit, in welche die Seele aus einem dunklen mythischen Bereich hineingerät. Anzuknüpfen: jener Begriff der Praeexistenz.«¹⁹

Die Nähe der »Turm«-Dichtung zur Realgeschichte des Untergangs der Donau-Monarchie wird durch viele Einzelheiten nahegelegt:

Ein vierjähriger Krieg unter Basileus hat das Reich verwüstet. Das Königreich zerfällt, Kriegsgewinnler gedeihen im Chaos. Kredit erhalten die Falschen. Das Volk hat sein Vertrauen in das Geld verloren. Aufruhr und Meuterei unterminieren die alte Ordnung.²⁰

Selbst die in den Wäldern lebenden Deserteure, die sog. »grünen Kader«, finden in den als »Grünen« bezeichneten »Versprengten von der königlichen Armee«²¹ Aufnahme in Hofmannsthals »Turm«.²² Dieser Zustand politischer Dissoziation und sozialer Desintegration war für Hofmannsthal, der während des Krieges als Leiter des Pressebüros im Kriegsfürsorgeamt eine wichtige publizistische Funktion wahrgenommen hatte,²³ der schon vor dem Krieg mit seinem »Jedermann« (1911) und nach dem Krieg immer noch mit dem »Salzburger großen Welttheater« (1922) deutlich für eine katholisch fundierte, pro-österreichische, pan-europäische und feudale Ordnung plädiert hatte, der während und nach dem Krieg mit den namhaftesten konservativen Denkern seiner Zeit intensiven mündlichen oder brieflichen Gedankenaustausch pflegte,²⁴ kaum erträglich. In einem Brief an Henri

¹⁹ Aufzeichnungen zu Ad me ipsum 1927/28. In: GW RA III, S. 625.

²⁰ Weeks, Pannwitz und *Der Turm* (wie Anm. 11), S. 347. (Weeks belegt seine Beobachtungen mit Zitaten aus dem Bd. III der Gesammelten Werke, Frankfurt a.M. 1979)

²¹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 105.

²² Karl Bednarik, Stephan Horvath: Österreich 1918. Wien, Jugend und Volk. Wien/München 1968, S. 27. Vgl. Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und »Der Turm« (wie Anm. 11), S. 347.

²³ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher, Hofmannsthals Kriegspublizistik. In: Kriegstaukel und Pazifismus: Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lüh. Frankfurt a.M. 2016, S. 97 – 111; Sabine Schneider, Orientierung der Geister im Bergsturz Europas. Hofmannsthals Hermeneutik des Krieges. In: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Hg. von Stephan Baumgartner u.a. Zürich 2014, S. 85–96.

²⁴ Die Zahl der Lesespuren und Eindrücke, die Rudolf Pannwitz mit seiner »Die Krise der europäischen Kultur« (1917), Oswald Spengler mit seinem »Der Untergang des Abendlandes« (1918) und Carl Schmitt mit seiner »Politischen Theologie« und »Die

Barbusse und seine Freunde in Frankreich resümiert Hofmannsthal seine ratlose Situation in der Nachkriegszeit: »Wir sind, als geistige, in Frage gestellt in einer Welt, die Chaos werden will.«²⁵ Wie viele um jede Gewissheit gebrachte Intellektuelle deutet er sich schließlich in seinen Aufzeichnungen »Ad me ipsum« das Desaster des Weltkriegs um zur Voraussetzung eines längst fälligen, aber archaisch fundierten Neubeginns: »[d]aher bedurfte es der Vorgänge seit 1914, damit die Mächte sich zum Mythos gestalten.«²⁶ Hofmannsthal ist, wie er Rudolf Pannwitz, mit dem er sich lange in der Diagnose der europäischen Krise einig weiß, im ersten Nachkriegsjahr brieflich mitteilt, auf der Suche nach einem »Element der Tat, das wirkliche Hineingreifen in die Epoche,«²⁷ um durch ein Modell geistiger Führerschaft den Vorgang der allgemeinen Dissoziation aufzuhalten. Unschwer also lässt sich daher das »Turm«-Projekt als dramatischer Versuch lesen, eine in die Krise geratene autoritäre Herrschaftsform wieder flott zu machen. Allerdings kann dabei nicht einfach der auch von Hofmannsthal nicht geleugnete marode Zustand der Vorkriegsmonarchie restituiert werden, vielmehr muss die Herrschaft eine neue Legitimation finden, um gelten zu können. Worauf die neue Legitimation sich gründen kann, nachdem die metaphysische Berufung der dynastischen Herrschaftsidee – der österreichische Doppelmonarch war immerhin apostolischer König von Ungarn – anachronistisch wurde, steht in Frage. Für Hofmannsthal – in Überzeugungsgemeinschaft mit wohl allen konservativen Intellektuellen des ersten Jahrhundertdrittels – besteht ihre zentrale Aufgabe darin, den beklagten Materialismus des Lebens durch ein neues Primat des Geistigen zu ersetzen. Eine nichtmaterialistische Fundierung von Gesellschaft und Kultur, in der eben keine materiellen, sondern »geistige Kräfte, tiefere Bedürfnisse«²⁸ den geschichtlichen Ablauf bestimmen, scheint das von Max Weber charismatisch genannte Modell

Diktatur« (beide 1922) in Hofmannsthals »Turm« hinterlassen haben, sind nicht zu übersehen.

²⁵ GW RA II, S. 464.

²⁶ GW RA III, S. 617.

²⁷ An Pannwitz, 21. Juli 1991, nach Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und »Der Turm« (wie Anm. 11), S. 341.

²⁸ Ebd., S. 346.

der Herrschaft zu gewähren, also jene besondere Autorität, die auch Sigismund im Drama (zumindest zeitweilig) zuwachsen kann, weil er aus dem Adel seiner Herzensbildung heraus uneigennützig, seelenvoll, mit Verzicht auf materialistisches Nützlichkeitsdenken handelt: »Immer aber – das ist das entscheidende – lehnt das Charisma [...] alles rationale Wirtschaften als würdelos ab.«²⁹ So hat Max Weber das Wirtschaftsfremde des Charismatikers begründet. Aber auch die energische Abkehr von der Tradition – im Sinne des Christuswortes »Ich aber sage euch« – gehört zum Charismatiker. Die letzten Worte Sigismunds, »Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat«,³⁰ weist ihn explizit »als Postfiguration Christi« aus.³¹ Selbst in der Perspektive der den eigenen Sohn dahingebenden väterlichen Macht rückt Sigismund in die Nähe Jesu, wenn Basileus im Gespräch Joh 3,16 aufgreift: »Ich habe meinen einzigen Sohn von mir getan, – dahin, wo ihn die Sonne nicht bescheint.«³²

Überhaupt ist die Nähe Sigismunds zur Figur Christi auffällig, nicht nur in beider Passion, sondern auch beim Vergleich energischerer Züge der beiden Charaktere. Wenn Sigismund den alten Führungskräften zuruft »Halt! Ich will nicht Herr sein in den Formen, die euch gewohnt und genehm sind, sondern in denen, die Euch erstaunen. Es ist noch die Zeit nicht, daß ihr mein sanftes Gesicht sehet, sondern das kommt später«,³³ erinnert dies an den Matthäus-Vers 10, 34–35: »Wähnet nicht, daß ich gekommen bin, Frieden auf die Erde zu bringen. Ich bin nicht gekommen, Frieden zu bringen, sondern das Schwert.« Dem Typus des von seinen Jüngern verehrten Charismatikers entspricht Sigismund auch, wenn seine Gefolgsleute hingerissen dem intransigenten Glanz seines persönlichen Zaubers huldigen. »Du hast uns gezeigt: Gewalt, unwiderstehliche, und über der Gewalt ein Höheres, davon wir

²⁹ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen 1976, S. 655.

³⁰ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 220.

³¹ Vgl. Innerhofer, *Der Turm* im Kontext, (wie Anm. 2), S. 274.

³² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 43.

³³ Ebd., S. 118.

den Namen nicht wissen. Und so bist du unser Herr geworden, der Eine, der Einzige, ein Heiligtum, zugänglich.«³⁴

Dennoch muss sich jede Lektüre des »Turms«, die das Trauerspiel vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs als hilfreichen Beitrag zur Legitimitätskrise moderner Herrschaft deutet, einen gewissen Strabismus nachsagen lassen.³⁵ Die Schiefelage ergibt sich aus der dem politischen Interesse naheliegenden und nahe gelegten strukturellen Gleichwertigkeit der fünf Herrschaftsmodelle und ihrer personalen Vertreter: Der moralisch korrumpierte Basileus, der weltflüchtige Kirchenfürst, der intrigante Julian, der plebejische Rebell Olivier und der charismatische Sigismund agieren demzufolge als Exponenten unterschiedlicher Positionen von prinzipiell gleicher Berechtigung bzw. Obsoletheit. Von einer solchen Gleichheit aber kann gar nicht die Rede sein: Zwar hat Hofmannsthal, ein so effektsicher wie psychologisch nuanciert argumentierender Dramatiker, es sich nicht nehmen lassen, seinen wichtigsten Figuren zumindest Rudimente einer ihr Handeln plausibilisierenden Biographie mitzugeben, aber bei keiner hat die Vorgeschichte eine so tiefgreifende Bedeutung und eine so dramatische Wucht wie bei Sigismund, dem Dreh- und Angelpunkt des Dramas. Hier ist es auch, wo im Inhaltlichen die deutlichsten Korrekturen an der Vorlage Calderóns vorgenommen wurden: Das Stück handelt von Basileus, dem König von Polen, dem geweissagt wurde, durch den eigenen Sohn vom Thron verstoßen zu werden und von dessen Hand zu sterben – eine jedem mit Mythen, Sagen, Legenden Vertrauten bekannte Geschichte, deren Bausteine sich auch bei den Erzählungen von Ödipus, dem alttestamentarischen Joseph, der Legende von Judas, in Wolframs »Parzival«, sogar im Märchen von Schneewittchen etc. finden. Dem mythischen Modell folgend lässt Basileus seinen Sohn fortschaffen und von einem seiner Handlanger in einem Verlies bewachen, um ihn dann, herangewachsen, auf die Probe zu stellen – was im spanischen Versdrama, nachdem ein erster Versuch scheiterte,

³⁴ Ebd., S. 116.

³⁵ Dennoch lesenswert und vielfach aufschlussreich die Interpretation von Katharina Maria Herrmann, Hugo von Hofmannsthals spätes Drama *Der Turm*. Ringen um Erlösung von der »böartigen Unwirklichkeit« Moderne. In: New German Review 23, 2008, S. 7–25.

schließlich im zweiten Anlauf gelingt: Segismundo zügelt seine Wut, erweist sich als beherrschter Hofmann und verzeiht dem Vater die widerrechtliche Inhaftierung.

Bei Hofmannsthal hingegen ist diese Inhaftierung ein unverzeihliches Verbrechen, für sein Opfer ein Martyrium, das unheilbare seelische Wunden geschlagen hat. Der Sigismund, dem der Zuschauer schon im ersten Akt begegnet, ist eine ganz aufs Kreatürliche heruntergebrachte, geschundene Figur, »ein ungeheurer Frevel«,³⁶ dessen erbärmliche Situation die Zuschauer des Dramas unweigerlich an den berühmtesten Findling der deutschen Kultur denken ließ, nämlich an Kaspar Hauser. Da er nach meiner Einschätzung für das Verständnis der »Turm«-Dichtung von zentraler Bedeutung ist, kurz einige biographische Hinweise: Ein etwa 16-Jähriger, der sich nur torkelnd zu bewegen vermag, nur stammelnd und lallend spricht, taucht am Pfingstmontag des Jahres 1828 in Nürnberg auf. Einem Zettel, den er bei sich trägt, lässt sich entnehmen, er sei ein unehelich geborenes Kind und von seiner verzweiferten Mutter einem bitterarmen Tagelöhner untergeschoben worden. Aber allzu offensichtlich sind die Anzeichen der sozialen Verwahrlosung und der kognitiven und emotionalen Retardierung, als dass man wirklich glauben könne, das Geschöpf habe längere Zeit unter Menschen zugebracht. Sein rätselhafter Zustand und seine merkwürdigen Gewohnheiten erregen das Interesse der berühmtesten zeitgenössischen Gelehrten: Kaspar hat das geistige Alter eines dreijährigen Kindes, fällt bei Einbruch der Dunkelheit in Tiefschlaf, trinkt nur Wasser, isst nur Brot, alles andere, sogar Milch, speit er mit Abscheu aus. Er reagiert überempfindlich auf Licht, weiß seine Hände kaum zu gebrauchen, seine Muskulatur ist dramatisch unterentwickelt, die Fußsohlen haben keine Hornhaut, beim Anblick schwarzer Tiere schreit er auf. Der Findling wird, wie Zeitgenossen berichten, zur Kuriosität: »Jedermann wurde zu ihm gelassen, der ihn zu besehen Lust hatte.«³⁷ Angesichts der unterentwickelten physischen Konstituti-

³⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 17.

³⁷ Anselm von Feuerbach, Kaspar Hauser. Beispiele eines Verbrechens am Seelenleben eines Menschen (1832). In: Georg Friedrich Daumer, Anselm von Feuerbach: Kaspar Hauser. Mit einem Bericht von Johannes Meyer und einem Essay von Jeffrey M. Masson. Frankfurt a.M. 1995, S. 7–96, hier S. 44.

on und der offensichtlichen Sprachinkompetenz setzt sich bald die Überzeugung durch, Kaspar habe in einer frühen Phase seines Lebens sprechen gelernt, sei dann aber als Kleinkind seiner Familie entrissen und fernab jeder menschlichen Gesellschaft, in einer halbliegenden Stellung angekettet, wohl an die 12 Jahre in einem fensterlosen Kerker gefangen gehalten worden, wo ihm bei der allmählichen Vertierung seines Wesens das rudimentäre Sprechen und der sinnvolle Gebrauch seiner Gliedmaßen fast vollständig abhanden gekommen seien. Diese rasch aufgegriffene und später auch von Kaspar Hauser selbst weitgehend bestätigte Geschichte rekonstruiert ein monströses Verbrechen: den Raub der Kindheit, die systematische Depravierung eines menschlichen Wesens durch den vollständigen Entzug von Nähe und Wärme, von Licht, Liebe und Zuversicht. Anselm von Feuerbach, der wohl berühmteste Jurist seiner Zeit, nimmt großen Anteil am Schicksal des Findlings, verfasst für Hitzigs »Pitaval«-Geschichten einen engagierten Text über das in seiner Grausamkeit unvergleichliche Verbrechen an Leib und Seele eines arglosen jungen Menschen. Der einflussreiche Fürsprecher des Findlings steigert das Interesse an dessen Schicksal durch die Überlegung, es handele sich bei ihm um ein geraubtes Kind aus besseren Kreisen, einen Erbfolger aus dem Hause Baden, den gegen ein sterbendes Kind ausgetauschten Nachfolger der Zähringer Linie; durch das Beiseiteschaffen des Erbfolgers und durch den Tod des Knaben, den man der Großherzogin Stéphanie Beauharnais, der Nichte Napoleons, untergeschoben habe, sei die notorisch ruhm- und titelsüchtige Gräfin Luise Karoline von Hochberg in die Lage gesetzt worden, ihre nur morganatisch begründeten Ansprüche auf die Erbfolge zu legalisieren. Einige Jahre später, als der mittlerweile alphabetisierte Kaspar seine allmählich wiederkehrenden Erinnerungen zu Papier bringen will, wird er wiederholt von Unbekannten attackiert. Beim zweiten Attentat stirbt er, was der These von der Vertuschung eines aristokratischen Verbrechens erheblich Auftrieb verschaffte und zu einigem literarischen Erfolg verhalf – unter anderem auch im Roman

»Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens« (1908) aus der Feder von Jakob Wassermann, einem engem Freund Hofmannsthals.³⁸

Auch an anderen Stellen von Hofmannsthals Werk finden sich Hinweise, sogar direkte Erwähnungen des Kaspar-Hauser-Motivs,³⁹ was mit dessen dreifacher Eignung für literarische Adaptionen zu tun haben mag: Kaspar Hauser ist erstens, spätestens seit Verlaines programmatischem Gedicht »Gaspard Hauser chante«, Abbild des in einer feindseligen Welt ausgesetzten Menschen, des Fremdlings, der sein Leid klagt, insofern ein Prototyp des Künstlers. Er ist zweitens Inbegriff der geschundenen Kreatur, die rohe, unbehauene Anthropologie des Menschen vor aller zivilisatorischen Formung – und auch in dieser Hinsicht dem Künstler vergleichbar, der eine unverfälschte, nur aus dem eigenen Inneren aufsteigende Sprache zu artikulieren sucht. Und schließlich, drittens, dienen die um seine Gestalt gesponnenen Erzählungen von Verlies und Prinzenraub – in den meisten Varianten der Geschichte mit bereitwilliger klerikaler Unterstützung – der Kolportageliteratur als Vorlage für Verschwörungsphantasien über die ruchlosen Aktivitäten von Kirche und Adel.

Schon Walter Benjamin hat in der zweiten seiner Rezensionen zur Neufassung des »Turm« auf die Nähe zu diesem Stoff hingewiesen:

Der Prinz, auch in der neuen Gestalt, ist vom Schlage des Kaspar Hauser. Auch in dem neu gestalteten Helden tauchen die Worte aus dem aufgewühlten Lautmeer nur flüchtig hervor, mit erdfremdem Najadenblick um sich schauend. Es ist der gleiche, welcher heute in der Sprache der Kinder, der Visionäre oder der Irren uns so tief betrifft.⁴⁰

Auch hier also der Hinweis auf die Unverbildetheit eines gleichsam chthonischen Sprechens, das sich bei beiden, bei Sigismund nicht anders als bei Kaspar Hauser, in so langer Kerkerhaft und bei so langer Entbehrung mitmenschlicher Zuwendung herausgebildet habe. Die

³⁸ Ausführlicher zum Kaspar Hauser-Stoff und seiner Karriere in der Literatur: Hans Richard Brittnacher, *Um die Kindheit betrogen – Kaspar Hauser und seine Geschwister Mignon und Meret*. In: *Kindheiten*. Hg. von Thomas Koebner. München 2013, S. 20–40.

³⁹ Z.B. in *Der Dichter und diese Zeit*. GW RA I, S. 54; Vorspiel für ein Puppentheater. GW D III, S. 489.

⁴⁰ Walter Benjamin, *Hugo von Hofmannsthals Turm*. In: *Gesammelte Schriften III: Kritiken und Rezensionen*. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M. 1980, S. 98–101, hier S. 99.

Forschung hat die Bezüge des Sigismund zur Hauser-Figur in einigen wichtigen Aufsätzen näher herausgearbeitet,⁴¹ ich kann mich hier auf die Wiedergabe der wichtigsten Ähnlichkeiten, übrigens z.T. fast wörtlichen Entlehnungen aus Feuerbachs Denkschrift, beschränken: Hofmannsthal akzentuiert nicht so sehr das Motiv der widerrechtlichen, sondern stärker das der unmenschlichen Kerkerhaft, beschwört die Schmach eines an Ketten gelegten Königssohns, der in einem tiefen Gewölbe vegetiert, das zu klein ist, eine aufrechte Stellung zuzulassen; zu Beginn der Handlung dürfte Sigismund etwa 20 Jahre alt sein, ein Drittel seines Lebens hat er in Gefangenschaft zugebracht, »vier Jahre[]«⁴²– mehrfach wird die Zeit der Haft, die kaum zufällig der Dauer des Ersten Weltkriegs entspricht,⁴³ im Drama erwähnt. Zuvor war er, wie wohl auch Kaspar Hauser, »als Kind bei bürgerlichen Leuten, recht guten Leuten«.⁴⁴ Hofmannsthal vergegenwärtigt in der empörten Reaktion des Arztes die seelische Folter und die physische Verkrüppelung; der Diener Anton zürnt über eine Ernährung, die eher einer Fütterung gleicht, noch »für einen räudigen Hund zu gering«.⁴⁵ Wie Kaspar Hauser ist auch Sigismund in der Gefangenschaft vertiert. Er faucht und brüllt eher, als dass er spricht, wenn er um Ausdruck ringt, »krampft sich ihm's Wort im Mund und er bringts nicht heraus«;⁴⁶ Sigismund, »[d]er Prinz, der nackig geht, mit einem alten Wolfsfell um den Leib«,⁴⁷ erinnert an die Wolfskinder, mit denen auch Kaspar Hauser verglichen wurde, verängstigt und scheu, aber auch wild und gefährlich. Der Blick »dieses in Ketten liegenden Geschöpfes geht

⁴¹ In erster Linie bei Horst Martin, Kaspar Hauser und Sigismund. Über eine Quelle zu Hofmannsthals *Turm*. In: Seminar XII, 1976, S. 236–258, vgl. auch Marianne Kesting, Sprachterror oder dichterische Sondersprache. Zur Verwandlung der Kaspar Hauser-Figur in Hofmannsthals *Turm*-Dichtungen und in Peter Handkes *Kaspar*. In: Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck. Hg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller, Göttingen 1983, 365–380. Vgl. auch die Anm. zu 16,24 in SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 509.

⁴² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 15.

⁴³ Vgl. Honold, *Der Turm* und der Krieg (wie Anm. 2), S. 247.

⁴⁴ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 17.

⁴⁵ Ebd., S. 15.

⁴⁶ Ebd., S. 16.

⁴⁷ Ebd., S. 10.

durch die Seele stärker als der Schall der Posaune.«⁴⁸ Der Begriff ›Vertierung‹ freilich unterstellt eine Metamorphose, einen Prozess, der am Zauber der Verwandlung teilhat und zuletzt eine vollständige Entität an die Stelle eines anderen setzt. Wenn aber Sigismund seine so oft gestellte Frage »Wer ist das: Ich? Wo hats ein End?«⁴⁹ ändert zu dem angedeuteten Syllogismus »Wo ist mein Ende und wo ist dem Tier sein End?«⁵⁰ gewinnt er seine Frage aus dem Bewusstsein einer unaufhebbaren, heillosen Differenz zwischen sich selbst und der Welt der Kreaturen.

Zu den physischen Misshandlungen kommt die seelische Qual, die beide Figuren teilen, das Gefühl gänzlicher Verlassenheit, aus dem doch immer wieder der Adel einer höheren Abkunft leuchtet, der sich trotz widriger Bedingungen und zum Erstaunen aller Beteiligten zur Geltung bringt. Wie Kaspar Hauser sich mit Christus, dem am Kreuz Gemarterten, vergleicht, so Sigismund mit dem abgestochenen Schwein, das der Metzger am »Kreuzholz« zum Ausweiden aufgehängt hat. Wie Kaspar Hauser wird Sigismund entführt, mit Opium betäubt, und verliert seine Erinnerung; bevor man ihn aussetzt, wird auch er neu gekleidet, und so wie Kaspar nach seiner Haft neugeboren wird, so erwacht auch Sigismund nach seiner Zeit im Turm im Palast zu einem neuen Leben. Und wie Kaspar muss auch Sigismund, als er sich seines Daseins und seines Schicksals bewusst wird, »aus der Welt geschafft werden.«⁵¹

Soweit nur einige, vielleicht nicht einmal die wichtigsten Analogien, die für sich genommen freilich nur belegen, dass Hofmannsthal bei der Gestaltung einer Figur, der er das für ein barockes Trauerspiel nötige Format eines Dulders und Märtyrers, keines aktiven Helden wie in der Tragödie, geben will, in einem historischen Kriminalfall fündig wurde. Dass er sich bei der dramatischen Bewältigung einer eminent politischen, für seine eigene Gegenwart brennend wichtigen Problematik für das anachronistische Modell des barocken Trauerspiels entschied, nicht für die modernere und seinem wählerischen ästhetischen

⁴⁸ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 49.

⁴⁹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 56

⁵⁰ Ebd., S. 53.

⁵¹ Martin, Kaspar Hauser und Sigismund (wie Anm. 41), S. 257.

Empfinden eher entsprechende Tragödienform, mag daran liegen, dass in Wahrheit deren Konzept eines hybriden Helden, angesichts der turbulenten Zeitverhältnisse, anachronistisch ist. Das Chaos der Nachkriegszeit hat die Tragödienkonvention eines handlungsmächtigen persönlichen Akteurs disqualifiziert. Die exzeptionelle Leibverfallenheit des Barock, seine entschlossene Verachtung alles Weltlichen, lieferte Hofmannsthal die Konturen für ein dramatisches Experiment mit der Figur des Dulders, des Märtyrers, und demonstriert Hofmannsthals Vertrauen in die Figur des Opfers als Berufungsinstanz gegen das Morden der Zeit und den Zerfall der Ordnung. Vielleicht deshalb hat er schon in der früheren Fassung Benjamins Zustimmung gefunden:

Ein »Trauerspiel« heißt nicht umsonst der »Turm«. Und so entsagt es der Chimäre einer neuen »Tragik«. Was er im Prinzen Sigismund beschwört, das ist vor allem der geschundene Leib des Märtyrers, dem gerade Sprache – nicht umsonst – sich weigert. Damit nimmt dies letzte Drama des Dichters die kostbare Tradition der deutschen Bühne so kühn wie sicher an dem Punkte auf, wo sie der Klassizismus unterbrach. [...] Im Geist des Trauerspiels hat der Dichter den Stoff des Romantischen entkleidet und uns blicken die strengen Züge des deutschen Dramas daraus entgegen.⁵²

Das Schicksal, das Sigismund erlitten hat, das Exemplarische seines Martyriums, die Symptome, die er zeigt, die Unverfügbarkeit über seine körperlichen und erst recht über seine seelischen Reaktionen – alles das zeigt eben auch die Figur eines Traumatisierten. Sigismund ist eben nicht der Charismatiker, dem die Reorganisation der in chaotische Auflösung geratenen Verhältnisse durch eine auf bezwingender persönlicher Autorität gegründete Herrschaft gelingen kann – er scheitert. Die politische Arithmetik des Dramas, die nach der absolutistischen, vermeintlich gottgegründeten Macht des Basileus das restaurative, im Charisma der Person fundierte Interregnum des Sigismund folgen lässt, verweigert diesem den Erfolg: Sigismund kann nur ein Übergangskönig sein – erst das versöhnliche Erscheinen des Kinderkönigs kann die Neuordnung begründen.⁵³ Mit einer bemerkenswerten Formulierung in seinem 1923 veröffentlichten »Wiener Brief« deutet

⁵² Walter Benjamin: Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, In: *Gesammelte Schriften* III, S. 29–33, hier S. 32f.

⁵³ Vgl. Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und »Der Turm« (wie Anm. 11), S. 348.

Hofmannsthal auf den Ursprung dieses mythischen Bildes aus dem Erleben des Krieges selbst: dass es »nach der Katastrophe des Krieges und des den Krieg fortsetzenden Friedens« die Jugend sein müsse, »auf die in solchen Wendepunkten alles ankommt.«⁵⁴ Nicht zufällig ist der Kinderkönig immer wieder mit Fortinbras verglichen worden. Freilich hat Martin Buber sich schon sehr früh an der Märchenhaftigkeit dieser Figur gestört, die jede tragische Fatalität des Stückes gefährde.⁵⁵ Zu ergänzen wäre sein Vorbehalt noch durch das schauerromantische Klischee der Zigeunerin, der vormaligen »Hauptthür«⁵⁶ Oliviers, die Sigismund mit Messer und Gift heimtückisch tötet – und damit dem Numinosen auf die Rechnung setzt, was die trostlose Fatalität der Geschichte zu verantworten hat.

Bislang wurde in der Forschung die Nähe der Figur des Sigismund zu Kaspar Hauser v.a. poetologisch gedeutet, als weitere Auseinandersetzung Hofmannsthals mit seinem Kardinalthema der Sprachkrise, die gerade angesichts einer defizitären und ihrem kreatürlichen Urgrund entfremdeten Erfahrung in der Nachkriegszeit eine besondere Dringlichkeit gewinne. Die gleichsam zivilisatorische Unverbrauchtheit Sigismunds, die in der Tortur seiner Einsamkeit und unter Abwesenheit jeder menschlichen Teilnahme, also auch ohne jede Bevormundung, entwickelte Sprache sei ein Versuch, die Sprachnot der Zeit zu beheben, sie ihrer existenziellen Aufgabe näher zu bringen.

Diese Lektüre, die durchaus produktiv für eine Interpretation des Dramas eingesetzt wurde, verfehlt freilich die dezidiert politische Dimension des »Turms«, die in der Krise der Nachkriegszeit Position beziehen will, mag diese auch aus Gründen dramatischer Anschaulichkeit in eine sagenhafte Vergangenheit entrückt sein. Sigismunds Sprachkrise ist nicht die Luxuskrise eines Poeten, der angesichts der Fülle sprachlicher Konventionen und rhetorischer Zwänge einer verlo-

⁵⁴ Wiener Brief. GW RA II, S. 485 u. 486. Das Motiv des Kinderkönigs dürfte Hofmannsthal den Arbeiten Konrad Burdachs entnommen haben, der u.a. an die vierte Ekloge des Vergil erinnert, »nach der ein Knabe über eine befriedete, zum Goldenen Zeitalter paradiesischer Unschuld zurückgekehrte Welt herrschen soll (...).« Zit. nach Bellmann, Nachwort (wie Anm. 8), S. 230.

⁵⁵ Martin Buber an Hofmannsthal, 14. Mai 1926. In: Martin Buber, Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten, Bd. II. Gütersloh 1973, S. 255f.

⁵⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 102.

renen Unschuld des poetischen Wortes nachtrauert, sondern das Ungenügen der Sprache angesichts extremer Verletzungen. Im Grunde geht es in Hofmannsthals Drama um die Repräsentation des nicht Repräsentierbaren: um das Trauma. D.h. in der Gestalt des Lallenden und Stummen, unbeherrscht Gestikulierenden, rasend um sich Schlagenden, in Brüten Versinkenden, jäh Auffahrenden, Zitternden und Aufschreienden bringt Hofmannsthal auf dem Theater eine Sozialfigur zur Anschauung, die in den ersten Nachkriegsjahren sozial emergent geworden war – seit den 1860er Jahren, als einige spektakuläre Fälle von Eisenbahnunglücken bei den Überlebenden zu psychischen Extremreaktionen geführt hatten, hat es in der Literatur nie wieder eine vergleichbar intensive, geschweige denn so häufig auftretende neue Form psychischen Leidens gegeben wie das der Kriegstraumatisierten in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts.⁵⁷ Die berühmtesten unter ihnen waren die Kriegszitterer,⁵⁸ aber auch das Schicksal der durch Knall Ertaubten⁵⁹ oder durch Granatbeschuss Erblindeten, die immer wieder durch dramatische *flashbacks* an die Ursprünge ihrer nicht nur physischen Verstümmelungen erinnert wurden, haben die zeitgenössische Psychiatrie, die noch während des Krieges, gewissermaßen unter dem Druck des Militärs, derartige Leiden gerne als Simulation oder Feigheit vor dem Feind abgewertet hatte, dramatisch herausgefordert. Hofmannsthal selbst hat das Schicksal eines Verschütteten – auch dies eine charakteristische, kriegsbedingte Trauma-Ursache – noch zu Kriegszeiten, 1916, in der Gestalt des Kari Bühl in seiner Komödie »Der Schwierige« thematisiert – Inka Mülder-Bach hat dem eine kluge Analyse gewidmet.⁶⁰ Dem Verschüttetwerden verdankt Kari Bühl gleichwohl mystische Einsichten – sie sorgen dafür, dass er seiner

⁵⁷ Vgl. die Einleitung von Inka Mülder-Bach zum Sammelband: Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeiteinbruch des Ersten Weltkriegs. Hg. von Ders. Wien 2000, S. 7–18.

⁵⁸ Ursula Link-Heer, Nervosität und Moderne. In: Konzepte der Moderne. Hg. von Gerhard von Graevenitz. Stuttgart 1999, S. 102–119.

⁵⁹ Helmut Lethen, »Knall an sich«. Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas. In: Modernität und Trauma, (wie Anm. 57), S. 210.

⁶⁰ Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: HJb 9, 2001, S. 137–161.

Zeit »fortan fremd, aber auch souverän gegenübersteht.«⁶¹ Sigismund hingegen hat Schaden an Leib und Seele genommen. Die Figur des Kriegstraumatisierten findet in der Literatur der Zeit Eingang, aber nicht nur mit spektakulären Fällen psychischer und sozialer Dysfunktionalität, sondern auch in der elegischen Darstellung einer desorientierten Generation von Heimkehrern, die sich als Tote unter Lebenden fühlen und keinen Platz mehr im zivilen Leben finden, man denke nur an die Heimkehrerromane von Joseph Roth, Hugo Bettauer oder Leo Perutz.⁶²

Dass Sigismunds Leidenszustand dem Kaspar Hausers nachgebildet ist, also nachgerade lehrbuchgerecht die Fallgeschichte eines Extremtraumatisierten reproduziert, erhält vor dem Hintergrund der politischen Orientierungskrise seine besondere Bedeutung. Das Trauma, so hat vor allem Aleida Assmann unter Rückgriff auf historische Studien von Reinhart Koselleck gezeigt, widersetzt sich jeder Form eines produktiven Erinnerns,

steht für die nicht überwindbare Gegenwart eines vergangenen Geschehens, es besteht somit in der andauernden Gegenwärtigkeit einer bestimmten Vergangenheit. Mit dieser paradoxalen Figur des Traumas wird die gängige Ordnung der Zeit und Erfahrung durchkreuzt.⁶³

Gegen das für die Moderne verbindliche Konzept einer freien Konstruktivität des Umgangs mit der Vergangenheit geht es im Trauma

um die Nachwirkungen einer schmerzhaften Extremerfahrung, die nicht loszuwerden sind und Macht über das Individuum gewinnen. In schroffem Gegensatz zur konstruktivistischen Vorstellung von der Verfügungsmacht, die die Gegenwart über die Vergangenheit hat, steht also das Trauma, das die Macht bezeugt, die die Vergangenheit über die Gegenwart hat. Indem es das Extrem der Entmächtigung des Subjekts und

⁶¹ Innerhofer, *Der Turm* im Kontext (wie Anm. 2), S. 278.

⁶² Vgl. Hans Richard Brittnacher, *Heimkehr ins Nichts. Leo Perutz' »Wohin rollst Du, Äpfelchen?«* In: *Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs*. Hg. von Marijan Bobinac u.a. Tübingen 2021, S. 285–296.

⁶³ Aleida Assmann, *Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften*. In: *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*. Hg. von Lutz Musner und Gotthart Wunberg. Wien 2002, S. 27–45, hier S. 36.

der Unverfügbarkeit der Vergangenheit in den Mittelpunkt stellt, ist das Traumakonzept (...) zu einem zentralen postsäkularen Konzept avanciert⁶⁴

und markiert in modernen Theorien der Erinnerung die Stelle, »an der [die] These von der umfassenden Machbarkeit und Selbstkonstruktion des Menschen ihr Vorzeichen wechselt und in ihr Gegenteil umschlägt.«⁶⁵

Wie sehr also Sigismund nicht als Dichter der Sprachnot zu begreifen ist, sondern als Traumatisierter, der mit einer Sprache kämpft, die sich a priori als ungeeignet erweisen muss, dem Ausmaß einer totalen psychischen Desorientierung genügen zu können, zeigt sich an den Regieanweisungen, mit denen Hofmannsthal einen seiner Sinne kaum Mächtigen, mit jedem Wort im Kampf Liegenden vorführt, dessen Agieren auf der Bühne einer Pantomime verzweifelter Verlassenheit und seelischer Not gleicht: »Er tritt herein, sieht sich um«, »ein Schauer überfällt ihn«, »er erblickt sich im Spiegel, erschrickt etwas, verbirgt seine Hände unter den Ärmeln. Seine Miene drückt Misstrauen aus und eine angespannte Wachsamkeit«, »... ein Schauer überfällt ihn«, er »redet, aber es dringt kein Laut über die Lippen«: Alpträume, sog. *flashbacks*, aus der Erinnerung auflitzende Situationen des Leids, der Gewalt, der Demütigung, Bilder von als vernichtend erlebten Ereignissen wechseln sich mit Halluzinationen, Panikattacken, Schlafstörungen und Überwachheiten ab und markieren Sigismund als den von der Last erlebter Torturen heimgesuchten Menschen, der wie jeder Traumatisierte gequält wird von »präsentisch erlebten Neuauflagen der in der Vergangenheit erlebten Situationen.«⁶⁶ Was ihm angetan wurde, die Entführung und das Verschwindenlassen, sind häufig politisch motivierte Verbrechen, die mittlerweile wegen ihrer ostentativen Unmenschlichkeit Gegenstand einer eigenen UN-Konvention, der CPED,

⁶⁴ Ebd., S. 36f.

⁶⁵ Ebd., S. 37.

⁶⁶ Vgl. Günter H. Seidler, Art. »Gewaltfolgen – individuell. In: Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Christian Gudehus und Michaela Christ. Stuttgart/Weimar 2013, S. 243–250, hier S. 245.

(International Convention for the Protection of All Persons from Enforced Disappearance) sind.⁶⁷

Es ist die »Tyrannei der Vergangenheit«,⁶⁸ die den Traumatisierten bis an die Grenze der Identitätsgewissheit beeinträchtigt. Die Diskontinuität des zeitlichen Erlebens, die Unfähigkeit, Nähe und Intimität zuzulassen, Handlungslähmung und Sprachnot führen einen Zustand herbei, den Jean-François Lyotard prägnant als »einen Zustand des Todes inmitten des Lebens des Geistes«⁶⁹ beschrieben hat. Von diesem Sigismund, der gleichsam für das Leiden der Kriegsteilnehmer steht, kann schwerlich jene messianische Erneuerung ausgehen, die ihm die dramatische Konstruktion abverlangt. Sein Unvermögen, als charismatischer Heilsbringer aus der Krise hervor- und seinen Zeitgenossen voranzugehen, verdankt sich seiner doppelten und aporetischen Codierung. Einerseits soll er wie seine Zeitgenossen, die Generation der Kriegsteilnehmer, unsäglich gelitten haben, weil nur so die Dringlichkeit einer neu begründeten Herrschaft anschaulich werden kann, andererseits soll diese Erfahrung, die ihn doch verstummen und ins Chaos der Desorientierung versinken lässt, gleichzeitig einen menschlichen, einen moralischen und sprachlichen, Neustart erlauben.

Während in Hofmannsthals frühen Texten, durchaus in Übereinstimmung mit Ritualtheoretikern wie Victor Turner, das Leiden einer Generation ihr zugleich ihre Teilhabe an einem sinnstiftenden und gemeinschaftsverbürgenden Erlebnis garantiert,⁷⁰ macht es die trostlose Einzigartigkeit des Traumas aus, zu nichts gut zu sein. Das Leiden der Völker dient eben doch keinem neuen Europa, wie Hofmannsthal geglaubt haben mag.⁷¹ Für einen wie Sigismund ist »kein Platz in der

⁶⁷ Vgl. Estela Schindel / Rosario Figari Layús, Art »Verschwindenlassen«. In: Ebd., S. 170–175.

⁶⁸ Alexander C. McFarlane / Bessel A. van der Kolk, Trauma – ein schwarzes Loch. In: Traumatic Stress. Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie. Hg. von Bessel A. van der Kolk, Alexander C. McFarlane und Lars Weisaeth. Paderborn 2000, S. 27–46, hier S. 27.

⁶⁹ Jean-François Lyotard, Heidegger und die Juden. Wien 1988, S. 20.

⁷⁰ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher, Europäismus im Fin de siècle. In: Die Salzburger Festspiele. Ihre Bedeutung für die europäische Festspielkultur und ihr Publikum. Hg. von Michael Fischer. Salzburg 2014. S. 25–29.

⁷¹ Vgl. Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und »Der Turm« (wie Anm. 11), S. 338.

Zeit«. ⁷² Unmissverständlich hat Walter Benjamin die Figur des traumatisierten Sigismund als das leidende Geschöpf des barocken Trauerspiels identifiziert: »Was er im Prinzen Sigismund beschwört, das ist vor allem der geschundene Leib des Märtyrers, dem gerade Sprache – nicht umsonst – sich weigert.« ⁷³ Wenn Sigismund am Ende des IV. Aktes seine mystische Einsicht in eine höhere Wahrheit gewinnt, so ist dies so voluntaristisch, dass Hofmannsthal wohl selbst am politischen Erfolg seines traumatisierten Charismatikers zweifeln musste und diesen daher lieber in die Hände seines Kinderkönigs legte und damit in eine unverbindliche Utopie entrückte – von der »apparition« des Kinderkönigs spricht Hans-Thies Lehmann: »Eine Märchenfigur des Friedens, ein geheimnisvoller ›Bruder‹ Sigismunds, begleitet von Knaben, die wie er in weiß gekleidet sind: ein *coup de théâtre*, eine apparition, deren bewusst gesetzte Irrealität und tendenziell opernhafte Theatralität nicht zu übersehen ist.« ⁷⁴ Die Figur des Traumatisierten wirft ihren Schatten zuletzt jedoch auch auf den Kinderkönig, der nach dem Wunsch seines Autors ein »wiedergeborener Sigismund«, ⁷⁵ als illegitimer Spross des Basileus sogar sein Halbbruder, sein soll. Wie soll dieser ein Vermögen besitzen, das seinem Vorgänger abhanden kam? Das Trauma gibt sein Gift auch an die nachkommenden Generationen weiter. In der letzten Fassung des »Turm«, dem Zugeständnis an die Realität, weicht der Kinderkönig der plebejischen Macht, die Vision von der neuen Macht dem bitteren Eingeständnis der Ohnmacht, die Utopie unschuldiger Herrschaft der Ahnung des Faschismus. Das Trauerspiel findet seinen konsequenten Abschluss im Märtyrertod Sigismunds – ein »Endspiel« der Souveränität im Zeichen der Entmächtigung des Ich. ⁷⁶

⁷² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 123.

⁷³ Benjamin, Hugo von Hofmannsthal, Der Turm, S. 32f.

⁷⁴ Lehmann, Der Turm als Tragödie auf dem Theater (wie Anm. 1), S. 189f.

⁷⁵ An Fritz Setz, Dezember 1925. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 504.

⁷⁶ So die psychoanalytisch inspirierte These von Eric Santner: *The Royal Remains, The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago 2012. Vgl. dazu Schneider, Hofmannsthals *Turm*-Dramen (wie Anm. 15), S. 175.

