Christoph König

Wie kann man über Hofmannsthals Trauerspiel *Der Turm* sprechen?

Abstract: Literary criticism necessarily shapes its practice in the epistemological quest to know its premises. Philology is, therefore, as much a philosophical activity as it is a historical one. This essay claims in a general sense that only in the analysis of one's own philological practice of reading is the meaning of any literary work of art accessible. This analysis prospers more to the extent it takes into account the history of previous readings of the text in question. The concrete claim of this essay is therefore that only within such a framework of reflection can Hugo von Hofmannsthal's tragic drama *Der Turm* be properly understood in the pursuit of its own integrity.

In der langen Forschungsgeschichte über Hofmannsthals Trauerspiel *Der Turm* regiert die Absicht, das Stück auf den Begriff zu bringen, indem man darin eine Parteinahme für Nation, Geist, Apokalypse, Opfer oder Entscheidung fixiert (um nur einige der vielen Begriffe zu nennen). Ich wende mich gegen diese Versuchung, die von einer bestimmten poetischen Strategie im Stück ausgeht. Es scheint mir heute immer noch und gerade nötig, darüber nachzudenken, *wie* man überhaupt über den *Turm* sprechen kann. Oder um meine Absicht als Erkenntnisfrage zu formulieren: Was ist vorauszusetzen, will man dessen Sinn verstehen?

Die Frage nach den Erkenntnisbedingungen führt zunächst zu den Grundlagen unseres philologischen Metiers, zu Fragen der Qualität von Forschung; ihnen gelten einige allgemeine, methodische Gedanken, bevor ich mich Hofmannsthal zuwende und daraus einige Lehren ziehe.

Von Jean Bollack,[1] dem französischen Gräzisten, Übersetzer und Philosophen, wird die Frage überliefert: »Würden Sie sich von Ihrem Kollegen am offenen Herzen operieren lassen?« Bollacks Frage richtet sich auf die Qualität philologischer Praxis und sie fordert, dass es in den Philologien genauso ernst zugehe wie in der Medizin. Bollacks Sorge gilt, wenn man in der Herzmetaphorik bleiben will, dem Leben bzw. der Existenz der Werke. Auf die Richtigkeit der Lektüre kommt es also an, und in weiterer Folge auch auf Bildung und auf gesellschaftliches Handeln, die beide auf einer richtigen oder eben falschen Lektüre aufbauen. Viel steht auf dem Spiel, und Bollacks

1 Vgl. Jean Bollack: Sinn wider Sinn. Wie liest man? Gespräche mit Patrick Llored. Göttingen 2003; Denis Thouard: Herméneutique critique. Bollack, Szondi, Celan. Villeneuve d'Ascq 2012; Christoph König: Ungebärdiges Lesen. Laudatio für Jean Bollack (Zur Ehrenpromotion an der Universität Osnabrück im Jahr 2007), in: Lendemains 33 (2008), H. 129, S. 119–127.

Sorge resultiert aus der zutreffenden Beobachtung, dass in den Geisteswissenschaften das *Dogma der Pluralität* den Ernst und die Qualität der Forschung beeinträchtigt.

Zielt also die Frage Bollacks darauf, die Werke zu verteidigen, indem man ihre besondere und eindeutige Subjektivität würdigt, so wird in der Art, wie die Frage gestellt ist, auch der Weg deutlich, wie diese Subjektivität zu verteidigen sei: Im Mittelpunkt von Bollacks Frage steht eine *Handlung* – das Operieren – und nicht eine *Theorie* des Herzens. Damit rückt ein wesentlicher Zug unserer Fächer in den Mittelpunkt, nämlich die philologische Praxis. Auf deren Qualität kommt es an. Doch worin besteht sie? Meine erste Antwort heißt: Die Qualität der philologischen Praxis basiert darauf, dass eine konstitutive Norm, eine Idee der Philologie beachtet wird (hier verdanke ich viel David Wellberys neoidealistischen Überlegungen zu einer Idee der Literaturwissenschaft[2]); umgekehrt sieht sich in schlechter Praxis der Bezug zwischen Praxis und Norm bzw. Idee gestört. Dabei ist es nicht nötig, den literarischen Gegenstand theoretisch zu bestimmen (nach dem Motto »Was ist Literatur?«), denn er, der Gegenstand, wird sich in seiner Individualität in der Lektürepraxis erschließen. Philosophisch könnte man im Sinn Kants sagen, dass der Gegenstand in seiner allgemeinen Bestimmung als Literatur sich als die Form der Erkenntnis der philologischen Praxis erweist. Mein Gedanke lautet also, dass Qualität sich auf eine normative Idee der Philologie qua Praxis bezieht.

Friedrich Schlegel hat schon um 1795 die Theorie einer philologischen Praxis begründet und damit wesentlich zur Entfaltung der Idee der Philologie beigetragen. Das Motiv dieser Theorie besteht darin, durch die Reflexion der Praxis die Praxis selbst zu verbessern. Freilich hat diese Theorie philologischer Praxis in der Geschichte der Germanistik wenig disziplinären Erfolg gehabt. Politisch-nationale Werte haben im 19. Jahrhundert dominiert, wenn es um die Bestimmung von Gegenstand und Methode ging; und im 20. Jahrhundert dominieren die philosophische Begründung (Stichwort: Geistesgeschichte[3]) und später die Theorien, die zu einer Szientifizierung des Fachs führen sollten, jedoch in der raschen Abfolge von theoretischen Paradigmen vor allem zum Bewusstsein bringen, dass man im Wesentlichen von anderen Fächern abhängig ist, aus denen diese Theorien importiert werden. Nur im Schatten des institutionellen Erfolgs der Germanistik wird man fündig, sucht man nach einer reflektierten Praxis im Sinn Schlegels: in den Literaturgeschichten von Wilhelm Scherer und Walter Muschg etwa, bis mit Hans-Georg Gadamer und Peter Szondi die philosophische und dann eine literarische Hermeneutik ausdrücklich in den

2 Vgl. David E. Wellbery, Carsten Dutt: Sed Contra III: Freiheit als Idee der Literaturwissenschaft?, in: The German Quarterly 87 (2014), H. 3, S. 257–276.

3 Vgl. Christoph König, Eberhard Lämmert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a. M. 1993.

Mittelpunkt der Beschäftigung mit Literatur gestellt wird.[4] Worum es geht, möchte ich anhand eines Fragments aus Schlegels Notaten *Zur Philologie* erläutern:

> Die Kritik der schrift[lichen] Antiken beruht auf historischen Prinzipien – besonders die sogenannte höhere. [...] Die höhere Kritik ist wohl allerdings das Höchste der isolirten Philologie und Grammatik das Fundament. [...] Sollen Kritik, Grammatik und Hermeneutik bis zur Totalität vollendet werden; so erfodern sie eine *historische* Kentniß des Alterthums. <Sollen sie *wissenschaftlich* und *kunstmäßig* behandelt werden.>[5]

Entscheidend sind zwei Unterschiede, die Schlegel hier, mehr oder wenig ausdrücklich, trifft. Deutlich ist der Unterschied von wissenschaftlich und kunstmäßig: »Sollen sie *wissenschaftlich* und *kunstmäßig* behandelt werden.« Nur angedeutet und anderswo in den Notaten näher erläutert ist der Unterschied zwischen Grammatik und den anderen beiden philologischen Vermögen Kritik und Hermeneutik. »Sollen Kritik, Grammatik und Hermeneutik bis zur Totalität vollendet werden«. Im Grunde hat man eine dreifache Stufung vor sich, die den Weg beschreibt, die Philologie zu einer Totalität zu führen. Die Grundlage bildet (a) eine Wissenschaft, wie etwa die Grammatik (oder auch die *niedere* Kritik); darauf erheben sich (b) Hermeneutik und (höhere) Kritik. Der Unterschied wird als Unterschied von wissenschaftlich und kunstmäßig erläutert. Dabei haben die beiden Begriffe einen spezifischen Sinn, der Kants dritte Kritik voraussetzt. Wissenschaftlich ist in der *Kritik der Urteilskraft* ein Verfahren, das den Gegenstand nach Regeln untersucht; kunstmäßig ist ein Vermögen, diese Regeln zu gebrauchen, ohne selbst dafür Regeln zu besitzen.[6] In diesem Sinn sind Hermeneutik und Kritik *Vermögen*. Doch das genügt Schlegel noch nicht; sein Ziel besteht darin, die *Totalität* eines Werks zu verstehen, indem jedes der Vermögen solcherart ausgedehnt wird, dass es alle anderen Vermögen umfasst. D. h. in einer kritischen Handlung sind Grammatik und Hermeneutik integriert; in der hermeneutischen Handlung sind Kritik und Grammatik mit involviert. Die Vollendung der Vermögen zur Totalität (und das ist nun der dritte Schritt (c) des Notats) eröffne das Verständnis der Kunstwerke. In anderen Notaten gibt Schlegel einen weiteren Begriff, der diesen letzten Schritt genauer beschreibt, nämlich den Begriff der »Cyklisation«, der die Anstrengung meint, durch Insistieren auf den Schwierigkeiten eines Werks, d. h. durch Anläufe aus immer neuen Richtungen, die

4 Vgl. Peter Szondi: Bemerkungen zur Forschungslage der literarischen Hermeneutik, in: ders.: Einführung in die literarische Hermeneutik. Hg. v. Jean Bollack u. Helen Stierlin. Frankfurt a. M. ³1988 (= Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 5), S. 404–408.

5 Friedrich Schlegel: Zur Philologie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 16: Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar hg. v. Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981, S. 33–81, hier S. 38.

6 Vgl. u. a. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg 2009, §§ 47 u. 48.

praktischen Vermögen stets weiter in die Höhe zu treiben.[7] Darin erkennt man die philologische Gestalt einer allgemeinen Forschertugend, nämlich die der Hartnäckigkeit. In ihrer philologischen Gestalt ist die Hartnäckigkeit gekennzeichnet durch etwas, was ich die fremde Nähe zwischen Philologie und Kunst nennen möchte (und worauf Jürgen Kaube jüngst in einem Essay über die Funktion des Essays in der Literaturwissenschaft – spöttisch eher – aufmerksam gemacht hat[8]). Das Paradox einer kunstmäßig zu handhabenden Wissenschaft prägt die Philologie; das Paradox gehört zur Idee der Philologie und ist in guter Praxis zu reflektieren. Die Geschichte nach Schlegel lässt sich daher erzählen als das Bemühen, die in diesem Paradox erlangten Einsichten wissenschaftlich zu begründen. Der Komparatist Peter Szondi hat dafür eine eigene Gattung geschaffen, nämlich den *wissenschaftlichen* Essay, in dem er die eigenen Lebensleseerfahrungen anhand des Gegenstands objektiviert, steigert, verbessert und in diesem Sinn literarisiert. Statt persönliche Erfahrungen zu geben, wie es der Essay sonst tut, formuliert Szondi in seinen wissenschaftlichen Essays bereits objektive, durch eine sentimentalische Praxis geläuterte Erfahrungen.[9]

Unser heutiges Verständnis von Wissenschaft setzt an die Stelle der in die Kunst treibenden »Cyklisation« den wissenschaftlichen Diskurs: Nicht als Kunst begründe sich eine Einsicht, sondern im Argument. Die Kreativität, also das Vermögen, überraschend richtige Einsichten zu gewinnen und zu erkennen, ist damit aus der Reflexion in der Wissenschaft ausgeschlossen. Zugleich stellt sich damit eine andere Schwierigkeit, denn nun ist die Forschungspraxis mit den Institutionen der Wissenschaft verbunden, innerhalb derer die Gültigkeit von Argumenten allein anerkannt wird. Die Schwierigkeit besteht darin, dass die Wissenschaftlichkeit die Institution der Wissenschaft voraussetzt, dass sie sich jedoch der Institution nicht unterordnen darf, da in der Institution eines Fachs – wie die Wissenschaftsgeschichte zeigt – auch eine große Rolle spielt, was den Erhalt der Institution (und den strategischen Erfolg der Professoren in den Fächern) gewährleistet, und zwar nach innen (als Stabilisierung der Disziplin) und nach außen (als gesellschaftliche Relevanz der Disziplin, oder als demokratische Legitimation).[10] Beide Kri-

7 Der Gedanke wird entfaltet in: Christoph König: Grenzen der Cyklisation. Friedrich Schlegels Notate *Zur Philologie* als Form des Romans *Lucinde*, in: ders.: Philologie der Poesie. Von Goethe bis Peter Szondi. Berlin 2014, S. 36–55.

8 Vgl. Jürgen Kaube: Der Essay als Freizeitform von Wissenschaft, in: Merkur 68 (2014), H. 1, S. 57–61.

9 Vgl. ausführlicher Christoph König: Peter Szondis Ethik des wissenschaftlichen Essays, in: ders.: Philologie der Poesie (s. Anm. 7), S. 102–112.

10 Vgl. dazu zuletzt Christoph König: »O komm und geh«. Skeptische Lektüren der *Sonette an Orpheus* von Rilke. Göttingen 2014, Kap. 2. Vgl. auch Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 1989; Jürgen Fohrmann, Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 1994. Eine auf die philologische Disziplin weltweit erweiterte Perspektive bieten

terien sind dem, was ich die philologische Praxis nenne, äußerlich, sie stehen untereinander in Verbindung. Zuletzt hat Peter Strohschneider die zwei Begriffe Disziplin und Relevanz in einem Verhältnis notwendiger Interaktion entfaltet.[11] Notwendig sei die Interaktion, weil der Selbstbezüglichkeit der Disziplinen (die ihre eigenen inneren Umwelten ausbilden) die Erwartungen demokratischer Mehrheiten entgegenzuhalten seien, um Prioritäten setzen zu können. Dieses systemtheoretische Modell hat alles Interesse am Erhalt einer Disziplin, denn nur so kann diese Spannung erhalten bleiben. Freilich funktioniert das Modell nicht mehr, wenn die Disziplin ihre Relevanz verliert (wenn heute also eine globale Reflexion der Philologien das Konzept der Nationalphilologien ersetzt; oder wenn Heinz Schlaffer sagt, es komme allein auf die Qualität im Fach an, selbst um den Preis, dass die Germanistik ein kleines Orchideenfach werde[12]). Um die von Peter Strohschneider geforderten produktiven Spannungen gleichwohl zu bewahren, sollte man daher alternativ eine Logik der subjektiven Forschung entwickeln, wo diese Spannungen, buchstäblich am Schreibtisch des Gelehrten und nicht disziplinär, aufrechterhalten werden. Eine Art immanenter Disziplinarität (mit eigenen Netzen und Fächerverknüpfungen, doch innerhalb der Universität) kann die Alternative bilden, deren Ort, und hier kehre ich wieder zu meinem Leitgedanken zurück, die Praxis des Einzelnen darstellt. Die gelungene Praxis des Einzelnen setzt also eine Universität innerhalb der Universität voraus.

Damit kann ich zwischenzeitlich ein Fazit ziehen. Die gelungene philologische Praxis bezieht sich auf eine Idee der Philologie. Diese Idee muss sich mit den disziplinären Notwendigkeiten auseinandersetzen und benötigt hierfür innerhalb der disziplinären Institution eine eigene Institution. Vielfach ist das der Schreibtisch großer Gelehrter, oft ist es ein Netz von Gelehrten, die sich einem Dichter widmen und die herausbilden, was ich die »Autorenforschung« nenne, oft nachhaltig unterstützt von Autorengesellschaften (die Hofmannsthal-Gesellschaft, die Goethe-Gesellschaft, die Rilke-Gesellschaft). Autorenforschungen entwickeln eigene, auf den jeweiligen Autor bezogene Forschungsparadigmen, eigene Fragestellungen, ihre Sprechweisen (wer versteht außerhalb der Hofmannsthal-Forschung das Wort ›allomatisch‹?), einen spezifischen Literaturkanon. Die enorme fachgeschichtliche Bedeutung der vielen Autorenforschungen innerhalb der Disziplin bleibt bis

aktuell die beiden folgenden Bände: Sheldon Pollock, Benjamin Elman, Kevin Chang (Hg.): World Philology. Cambridge 2015; Sheldon Pollock: Kritische Philologie. Essays zu Literatur, Sprache und Macht in Indien und Europa. Göttingen 2015 (= Philologien. Theorie – Praxis – Geschichte, Bd. 2).

11 Vgl. den Vortrag von Peter Strohschneider: Zur Komplexität der Forschungsuniversität, Universität Osnabrück, 10. 7. 2014.

12 Vgl. Heinz Schlaffer: Die eingebildete Kranke. Lesen ist mühsam. Die klassische Literatur ist ins Exil geraten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 208, 7. 9. 1994.

heute unbeachtet. Indem ich darauf den Akzent lege, kehre ich zu meiner Ausgangsfrage zurück: Wie kann man über den *Turm* begründeterweise sprechen?, und gebe eine erste Antwort: Indem man sich auf die Idee der eigenen philologischen Praxis bezieht und indem man prüft, inwiefern jene immanente Disziplinarität, von der ich spreche, sich von Disziplin und Relevanz löst, wenn sie autorenspezifische Paradigmata entwickelt. Das Besondere der Hofmannsthal-Forschung[13] besteht – disziplinär gesehen – in der Nähe zu einer Artistenphilologie, die Hofmannsthal selbst entwickelt hat, also in der Anerkennung auch von Kunst als Telos jener »Cyklisation« (das ist etwa am ungewöhnlich hohen Anteil von Hofmannsthal-Zitaten in Aufsätzen über ihn ablesbar). Und im Einzelnen besteht sie aus Fragen, die immer wiederkehren: Ist das Werk Hofmannsthals in ein lyrisches Früh- und ein kulturelles Spätwerk geteilt, oder bildet es eine Einheit? Welche Rolle darf Hofmannsthals Autoreflexion (namentlich die Essays und das *Ad me ipsum* und die darin regierende Begrifflichkeit) spielen? Und so fort. Im Sinn der Wissenschaftlichkeit von Schlegel gilt: Man muss, um diese Idee der Hofmannsthal-Forschung zu abstrahieren und in der Lage zu sein sie zu berücksichtigen, die Forschung kennen, nennen und diskutieren. Keine Herzoperation ohne die Auseinandersetzung mit konkurrierenden Verfahren.

Ich möchte meinen Gedankengang nun vorantreiben, indem ich prüfe, auf welche Weise in den Grundfragen der Hofmannsthal-Forschung, namentlich der *Turm*-Forschung, tatsächlich Fragen einer philologischen Praxis Ausdruck finden. Es gilt also, in der jeweiligen Beschäftigung eines Interpreten mit dem Werk zu erkennen, inwiefern dessen Praxis das Werk trifft. Das setzt die Klärung des Mediums voraus, in dem die Praxis mit dem Werk kommuniziert. Ich sagte zuvor, dass der literarische Gegenstand sich in seiner Individualität in der Lektürepraxis erschließt, und fügte hinzu, dass man im Sinn Kants sagen kann, der Gegenstand erweise sich in seiner allgemeinen Bestimmung als Literatur als die Form der Erkenntnis der philologischen Praxis – dem hätte auch Szondi zugestimmt. Die Praxis nun ist wesentlich non-diskursiv, insofern sie zu einer Lösung kommt kraft ihres Vermögens, Regeln ohne Regeln anzuwenden. Das hat meine Auslegung von Friedrich Schlegels Notat gezeigt. Man kann also von einer nicht-diskursiven Rationalität (James Conant, John McDowell) der Praxis sprechen.[14] Entscheidend für

13 Vgl. Christoph König: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Gelehrten. Göttingen ²2006 (= Marbacher Wissenschaftsgeschichte, Bd. 2), Kap. 5. Die Dissertation von Michael Woll, die auf der Hofmannsthal-Tagung 2014 in Basel vorgestellt wurde (vgl. den Tagungsbericht von Anna-Katharina Gisbertz in: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne 22 [2014], S. 323), wird die Hofmannsthal-Forschung bis heute mit dem Schwerpunkt der Komödie *Der Schwierige* darstellen.

14 Vgl. John McDowell: What Myth?, in: Inquiry 50 (2007), S. 338–351; Robert Pippin: Leaving Nature Behind (On John McDowell's Mind and World), in: ders.: The Persistence of Subjectivity. Cambridge 2005, S. 58–75. Die Frage stand im Zentrum eines TransCoop-Programms von James Conant, David Wellbery und Christoph König über »Das nicht-diskursive Denken

die Verbindung von Praxis und Gegenstand ist nun folgendes Bedingungsverhältnis: Wenn sich innerhalb der Rationalität der Praxis das Werk zu erkennen gibt, so setzt das die Reflexion des Werks voraus. In seiner Reflexivität ist das Werk die Form der Erkenntnis der philologischen Praxis. Die Frage, ob das Werk in der philologischen Praxis zur Geltung kommt, ist die Frage, ob die Praxis die Reflexivität des Werks erkennt. Ein theoretischer Zugang zum Werk wäre genau *nicht* der richtige Weg, da eine Theorie (ob geschichtsphilosophisch, theologisch oder politisch) das Nicht-Diskursive der Praxis unterläuft. Die wichtigen Einsichten (der bedeutenden *Turm*-Forscher wie Hans Heinrich Schaeder, Walter Benjamin, William H. Rey, Gerhart Pickerodt oder Uwe Hebekus) stellen sich genau dort ein, wo die Einsichten sich trotz der Theorieannahmen als Lektüren durchgesetzt haben.[15] Es geht also um einen a-theoretischen Zugang zur spezifischen Autoreflexion des Werks. Das ist gemeint mit dem hermeneutischen Prinzip »textus sui ipsius interpres«, das aus der Bibelexegese hergeleitet ist und den Kern einer Theorie philologischer Praxis bildet. Das Werk ist der Ausleger seiner selbst. Daran kann die Praxis anknüpfen.

Das klassische Problem der *Turm*-Interpretation ist ein klassisches Problem der Philologie, nämlich eine Frage der ›höheren Kritik‹ (Friedrich Schlegel), insofern Kritik die Operation darstellt, die für die Konstitution von Texten sorgt: Worin besteht, fragen Interpreten im Sinn der Kritik, die Einheit und Ganzheit des Werks? Konkret lautet für den *Turm* die Frage, ob in der Kinderkönig-Fassung der Geist gegenüber der politischen Macht das letzte Wort habe (so argumentiert Schaeder 1928 geistesgeschichtlich), oder ob der Geist in die Sphäre von Macht und Politik trete und sich verunreinige und nur um den Preis von Sigismunds Tod und der Erscheinung des Kinderkönigs seine Totalisierung durchsetzen könne.[16] Wer geschichtsphilosophisch die Niederlage des Geists akzentuiert, sieht in der Bühnenfassung das eigentliche Werk.[17]

von Goethe bis Wittgenstein« (2010–2014), gefördert durch die Alexander von Humboldt-Stiftung.

15 Vgl. Hans Heinrich Schaeder: Bemerkungen zu Hofmannsthals *Turm*, in: Die neue Rundschau 39 (1928), H. 2, S. 84–87; zu Walter Benjamins Rezensionen vgl. König: Hofmannsthal (s. Anm. 13), S. 375–380; William H. Rey: Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals *Der Turm*, in: Euphorion 47 (1953), S. 161–172; Gerhart Pickerodt: Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968, S. 241–267; Uwe Hebekus: Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne. München 2009, S. 265–302.

16 Vgl. in Benjamins Tradition Pickerodt: Hofmannsthals Dramen (s. Anm. 15); Walter Naumann: Hugo von Hofmannsthals Drama *Der Turm*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62 (1988), S. 307–325, betont eine humanistische Utopie als Gehalt.

17 Vgl. Rey: Tragik und Verklärung des Geistes (s. Anm. 15); Norbert Altenhofer: »Wenn uns die Zeit wird erwecken …«. Hugo von Hofmannsthals *Turm* als politisches Trauerspiel, in: Hofmannsthal-Forschungen 7 (1983), S. 1–17.

In der Regel werden einzelne Sätze der Figurenrede ins Feld geführt und als Selbstreflexion des jeweiligen Werks genommen, um dessen Einheit zu bekräftigen. Auf dieser Grundlage gibt man externe, theorie- oder wertegebundene Gründe für die Priorisierungen. Heißt es: »Gebet Zeugnis: ich war da. Wenngleich mich niemand gekannt hat«,[18] so wird darin der beste Ausdruck von Hofmannsthals politischer Utopie gesehen. Oder Sigismunds Satz am Ende der Bühnenfassung, »und ich bin hinter eine Wand getreten, von wo ich alles höre, was ihr redet, aber ihr könnt nicht zu mir und ich bin sicher vor euren Händen«,[19] gilt als Hofmannsthals eigentliche politische, am Opfer ausgerichtete Theologie.[20] Damit wird – in unterschiedlicher Radikalität – auch die Frage der Qualität des Stücks bzw. der Stücke gestellt. Auch das setzt (als Aufgabe philologischer Rhetorik) die philologische Praxis voraus. Drastisch zeigt Thomas Langhoff durch seine Wertung, dass auch die Philologen der Notwendigkeit unterstehen zu werten: Im Jahr 1992 führt er im Deutschen Theater in Berlin die Bühnenfassung auf, da – wie er sagt – ein schlechtes Publikum ein schlechtes Stück verdiene. Seine neue Form der Publikumsbeschimpfung besteht in der Beschimpfung eines Nach-Wende-Publikums, das er mit ›schlechten‹ Stücken traktiert.[21] Kritik, Hermeneutik und Bewertung sind eins. Die Bezugnahme auf die Frage der Kritik und deren Anverwandlung in der Disziplin der Hofmannsthal-Forschung in der Beurteilung der einzelnen Fassungen und ihrer Zusammengehörigkeit ist gute philologische Praxis, doch wird sie der tatsächlich wirksamen Autoreflexion in Hofmannsthals Trauerspiel nicht gerecht. Jede *Turm*-Studie, gerade auch wenn sie einen thematischen Blick werfen will, muss angesichts des Schaffensprozesses und des heterogenen Resultats die Frage nach der Ganzheit der (einzelnen) *Turm*-Dichtungen stellen. Statt auf Theorien zu rekurrieren, ist die spezifische Rationalität des Werks freizulegen, um die Frage weiter zu entfalten, wie über den *Turm* zu sprechen ist.

Man kann in den Werken Hofmannsthals eine Rationalität erkennen, die ihnen allen gemein ist. Insofern spreche ich von einem ›System Hofmannsthal‹. Es ist eine komplexe Rationalität, in der drei unterschiedliche

18 Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. XVI.1: Dramen 14.1 [Der Turm. Erste Fassung]. Hg. v. Werner Bellmann. Frankfurt a. M. 1990, S. 139 (im Folgenden zitiert als SW XVI.1).

19 Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Bd. XVI.2: Dramen 14.2 [Der Turm. Zweite und Dritte Fassung]. Hg. v. Werner Bellmann in Zusammenarbeit mit Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a. M. 2000, S. 94.

20 Vgl. Hebekus: Ästhetische Ermächtigung (s. Anm. 15); zum ›Charisma‹ als politischem Leitbegriff vgl. Alexander Mionskowski: Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel *Der Turm* (1924/25/26). Wien u. a. 2015 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 23).

21 Thomas Langhoff: Nachbemerkung eines Regisseurs, in: Hugo von Hofmannsthal: Der Turm. Ein Trauerspiel. Frankfurt a. M. 1992 (= Fischer Taschenbuch, Bd. 11729), S. 93 f.

Beweggründe erkennbar sind: Zunächst die erkenntniskritische Klugheit, dass der eigene Wunsch, als Dichter das Ganze zu sagen, nicht erfüllbar ist – man muss das Ganze perspektivisch brechen, in einzelne Gattungen (die ihre jeweiligen Möglichkeiten und Grenzen besitzen) oder in Bezug auf Kreise des Publikums, die je andere Ansprüche stellen; zweitens die Einsicht Hofmannsthals, dass seine Kreativität vom aparten Einzelnen ausgeht. Hofmannsthal schreibt (vermutlich im Dezember 1921) an Marie Luise Borchardt über seine Zeitschrift *Neue deutsche Beiträge*:

> Es sollen Dinge darin stehen, die einen nachdenken machen u. die einen lachen machen, sonderbare und bedeutende Tatsachen, Witze, Anekdoten – die Beschreibung einer wunderbaren Pflanze die einmal in solcher Vollkommenheit da war, oder eines bestimmten Wetters an einem bestimmten Vormittag, neben einer Anekdote über die heilige Teresa [...]. [...] richtige Curiositäten – aber doch darf es keine [sic] Curiositätenkramladen sein [...], es muss ein Etwas – wie nenne ich es? – Geist – Welt – Grösse – beständig hindurchwehen [...]. So hab ich mir ja dies »Redigieren« immer geträumt – dass man miteinander Blumen und schöne Steine sammelt, Meteoriten auch, wenns kommt – nicht dass man da sitzt und schreibt: hochverehrte Frau Huch, wollen Sie mir gütigst einen Essay aus Ihrer religiös-erotisch massgebenden Feder überlassen ... –[22]

Das »Etwas [...] Geist – Welt – Grösse« in dem Brief führt – nach der Erkenntnisklugheit und der Kreativität des Aparten – auf einen dritten Beweggrund, den die Werke preisgeben: Hofmannsthal sucht Werte großer Allgemeinheit, die den Status auratischer Kerne besitzen und mit dem Anspruch ausgestattet sind, die Werke zu erklären. Doch weil diese Werte allgemein sind, erweisen sie sich als zu schwach und unbestimmt, ein partikulares Gebilde hervorzubringen. Auf den *Turm* gemünzt, muss Hofmannsthal aus Sigismund und den Sätzen von ihm oder über ihn heraus das Drama schreiben. Sigismund hat den Status jener auratischen Kerne, die dramatisch zu entfalten sind. Der Kern will als Kommentar zum Entfalteten gelten. Doch in der Rationalität der Werke zeigt sich, dass es wiederum – im Einklang mit dem ›System Hofmannsthal‹ – die konkreten, heterogenen Traditionen, die Gattung des Dramas und das konkrete Publikum mit seinen Schattierungen sind, denen die *Turm*-Fassungen ihre Rationalität verdanken.

Der neue Ernst Hofmannsthals nach dem Ersten Weltkrieg gibt dem ganzen Unterfangen einen neuen Sinn: Konnte er früher mit auratischen Wörtern die Ganzheit eines Werks, das aus aparten Einzelheiten gemacht war, beschwören (und darin zwischen den Gattungen wenig Unterschiede machen), so handelt es sich nun um das Projekt einer Neuschöpfung der öffentlichen Kultur: Das Aparte soll zum Teil einer als Einheit verstandenen Ordnung werden; das Drama hat – anders als das frühe lyrische Drama – die Aufgabe, die dramaturgische Entwicklung (oder ›Pragmatik‹, wie Hofmannsthal

22 Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Text. Bearbeitet v. Gerhard Schuster. München, Wien 1994, S. 292 f.

sagt[23]) aus der Figurenrede zu entfalten; und die Übereinstimmung mit den Gesprächspartnern (sei es Carl Jacob Burckhardt oder Walter Benjamin oder Max Reinhardt) erweist sich nun als Garant des Gelingens einer dramatisch begründeten Kultur. Meine Antwort auf die Frage, wie man über den *Turm* sprechen kann, lautet daher: Die *Schwierigkeiten* Hofmannsthals sind zu rekonstruieren, die Ansprüche der komplexen Rationalität in der dichterischen Praxis zu trennen, jeweils für sich zu würdigen und dann zu vereinen. Der Sinn des *Turm* besteht in dieser seiner *Arbeit* am Sinn.

Ich möchte ein Beispiel geben. Von den Dissoziationen, mit denen diese Arbeit am Sinn zu tun hat, wähle ich das Verhältnis von Traditionen, Figur und Handlung. Systematisch kämen hinzu die Dissoziation zwischen Plot und Figurenrede (der Wille Hofmannsthals, nichts auszulassen, paart sich mit dem Unvermögen, das Registrierte dramatisch zu bändigen; das betrifft vor allem die politischen Reden, einschließlich der national-konservativen Reden der Aristokraten im fünften Aufzug und des Antisemitischen in der Figurengestaltung des sogenannten Juden Simon). Und es käme hinzu die Dissoziation innerhalb des Theater- und Lesepublikums, samt des Risikos für die Einheit des Werks, das Hofmannsthal eingeht, indem er sich den verschiedenen Ansprüchen stellt.

Hofmannsthal baut Figur und Handlung aus Kulturgedanken. Die Quellen sollten nach Möglichkeit schon so zubereitet sein, dass das Drama einen notwendigen Lauf nimmt. Die Identität von Figur und Handlung ist innerhalb des heterogenen, historistisch versammelten Materials zu behaupten. Mit dem editorischen Apparat in den *Sämtlichen Werken* wird das eindringlich vor Augen geführt – nicht zuletzt durch ihren Apparat setzen sie eine Zäsur in der Hofmannsthal-Forschung. Vor allem auf die Eigennamen und auf Geschichtskonstruktionen kommt es an, sie beanspruchen beide, das Material zu bändigen. Die Handlung des Stücks verlässt sich in der ersten Hälfte auf die (vor allem vom Arzt reflektierte) adamitische Identität des Sigismund; später muss Sigismund, damit er in der Welt handeln kann, ein Fürst werden – der Übergang wird legitimiert durch Renaissancemodelle eines Dreischritts von Paradies, Sündenfall und Reinigung. Die zwei Fassungen des *Turm* unterscheiden sich dadurch, dass in der späteren Bühnenfassung auf den Gedanken des Fürsten und des Dreischritts verzichtet wird, indes bleiben in beiden Fassungen die Kulturgedanken virulent: Wie kann aus Sigismund qua Adam ein Fürst werden? Wie ist die utopische Gestalt des Kinderkönigs im Sigismund der zweiten Fassung ohne den weltlichen, machtgeprägten Zwischenschritt möglich? Hier stößt die Arbeit des Sinns an ihre Grenzen, die Grenzen der ästhetischen Qualität sind. Hofmannsthal hat für Eigennamen respektive

23 Vgl. die Aufzeichnungen mit dem Titel *Vertheidigung der Elektra* vom Juni 1903, in: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. VII: Dramen 5. Hg. v. Klaus E. Bohnenkamp u. Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1997, S. 368.

Geschichtskonstruktionen verschiedene Quellen herangezogen. Vor allem Konrad Burdach kam ihm zu Hilfe. Für die ersten Aufzüge sind Burdachs Quellenstudien über Moses und den *Ackermann aus Böhmen* bedeutsam, für Übergang und Fortsetzung des Trauerspiels war wichtig, was Burdach zur Renaissance (namentlich in dem Buch *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, 1910) sammeln konnte, deren Deutung als Wiedergeburt aus der Krise Hofmannsthal anzog.[24] Das Material war also von vornherein reflexiv; ein fließender Übergang von der Poesie der Quellen zu der des Werks zeigt sich.

Eigennamen sollen das Problem lösen, wie verschiedene Gedankenfiguren aus der Tradition auf das Verhältnis des ausgezeichneten Einzelnen zu Gott (und zur Welt) verpflichtet werden können. Wenn Julian Sigismund im zweiten Aufzug verdeutlicht, wie er ihn geformt habe, so werden die Quellen, deren Ausrichtung (also der Sinn der Quellen) und zuletzt – in der Reflexion – ihre Identität im Namen genannt. Julian erzählt Sigismund dessen Bildungsgang. Er hat ihm als Welt dargestellt, was Hofmannsthal in den Quellen fand (»Hab ich dir nicht erzählt, von Moses mit den Tafeln und Noah mit der Arche und Gideon mit dem Schwert und David mit der Harfe«[25]), und ihm den Sinn jener Quellen, d. h. deren Traditionsmuster eingeprägt (»und dein Angesicht nach oben gerissen zum Gewölb des Himmels, dahinter Gott wohnt?«[26]). Sigismund hält dagegen, dass alles, was er wisse, ihm fern sei und er es nur in seinem eigenen Namen (›magisch‹) zu kontrollieren vermag: »Ein furchtbares Wort aber ist: das wiegt alle anderen auf!«[27] Der *Eigenname* beansprucht, die mit ihm als Autoreflexion des Werks genannten Probleme im Umgang mit der Tradition zu lösen. Die *Geschichtskonstruktionen* sollen das Problem lösen, wie das Material in eine Sukzession gebracht werden kann. Für den fünften Aufzug exzerpierte Hofmannsthal (wie er es nannte) ›Weltstände‹ »sec. Joach. de Floris«[28]: Gesetz – Gnade – Glaube, Wissen – Weisheit – Vollkommenheit, Furcht – Glaube – Liebe. Die Figuren im Drama entsprechen den Stationen: Von den drei Zeitaltern des Joachim von Fiore nimmt Sigismund in der zweiten Hälfte der Kinderkönig-Fassung jeweils die

24 Vgl. Konrad Burdach: Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation. Berlin 1910; ders.: Faust und Moses, in: Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften (1912), S. 358–403, S. 627–659 u. S. 736–789; ders.: Deutsche Renaissance. Betrachtungen über unsere künftige Bildung. Berlin 1917 (²1920); ders.: Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst. Berlin 1918; Der Ackermann aus Böhmen. Einleitung, kritischer Text, vollständiger Leseapparat, Glossar, Kommentar. Hg. v. Alois Bernt u. Konrad Burdach. Berlin 1917 (= Vom Mittelalter zur Reformation. Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung, Bd. 3.1).

25 SW XVI.1, S. 63.

26 SW XVI.1, S. 63.

27 SW XVI.1, S. 63.

28 SW XVI.1, S. 368 f.

mittlere Position ein. Das entspricht dem »Moses«, den er (von Julian her) in sich trägt. Nur mehr ein Blick auf »Israel« wird ihm gestattet sein. Der Adam im Moses (also das Modell aus den ersten Akten) interessiert nicht mehr. Und im nun aktuellen Modell erst wird der Kinderkönig notwendig. Wer über das Werk spricht, muss also damit zurechtkommen, dass die Gedanken im Stück einander ausschließen, ohne – kraft des Dramas – wie in einer Diskussion verhandelt zu werden (dazu tritt die zweite Problematik, dass diese Gedanken die Traditionen nicht restlos bändigen – Sigismund hat viele Züge mit Adam, Simson, Moses, Christus etc. gemeinsam, die sich voneinander unterscheiden und jeweils andere Folgen für die Handlung verlangen[29]).

Ich ziehe daraus den Schluss, dass allein in Bezug auf Hofmannsthals poetische Skepsis, wie sie in der komplexen Autoreflexion seiner Werke greifbar ist, eine insistierende Lektüre erfolgreich sein kann, die über den Sinn des *Turm* im Sinn des Werks urteilt, als erfolgreiche Herzoperation gewissermaßen, wenn ich an Bollacks warnende Frage erinnern darf, also nicht von außen, sei es von einer Theorie aus oder einer einzelnen Tradition oder einer bestimmten politischen Absicht, sondern in der philologischen Kritik.

29 Vgl. König: Hofmannsthal (s. Anm. 13), S. 335–337.

Musil-Forum

Studien zur Literatur
der klassischen Moderne

Im Auftrag
der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft
herausgegeben von
Norbert Christian Wolf
und
Rosmarie Zeller

Band 34 · 2015/2016

De Gruyter

Redaktion: Harald Gschwandtner

Wissenschaftlicher Beirat/Advisory Board
Klaus Amann (Klagenfurt), Karl Corino (Tübingen), Walter Fanta (Klagenfurt), Christoph Hoffmann (Luzern), Alexander Honold (Basel), Inka Mülder-Bach (München), Birgit Nübel (Hannover), Wolfgang Riedel (Würzburg), Peter Utz (Lausanne), Karl Wagner (Zürich/Wien)

MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C016439

ISBN 978-3-11-051873-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-052045-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-052017-0
ISSN 1016-1333

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz und Druckvorlage: Martin Dieringer
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH und Co. KG, Göttingen
♾ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany
www.degruyter.com

Inhalt

Themenschwerpunkt: »Robert Musil und der Erste Weltkrieg«

NORBERT CHRISTIAN WOLF: Einleitung 1

ALEXANDER HONOLD: *Hysteron proteron*. Zur Verschränkung von Krieg und Roman im *Mann ohne Eigenschaften* . . . 5

BERND HÜPPAUF: Literarische Ethnologie. Moderne, Primitivismus und der Erste Weltkrieg 30

ROSMARIE ZELLER: Von den Notizen im Krieg zum literarischen Text. Textgenetische Studien zu Musils Nachlass 59

HELMUTH KIESEL: Erfahrung und Verarbeitung des Ersten Weltkriegs bei Robert Musil und Ernst Jünger 79

OLIVER PFOHLMANN: Eine »Reihe wundersamer Erlebnisse«. Robert Musil im Ersten Weltkrieg: Vom August 1914 über das ›Fliegerpfeil-Erlebnis‹ bis zur »österlichen Weltstimmung« 98

WALTER FANTA: Musils bleibende Bedeutung als Militärkritiker und Anti-Bellizist 129

HARALD GSCHWANDTNER: In der Sperrgewalt der *Fackel*? Karl Kraus, Robert Musil und die *Tiroler Soldaten-Zeitung* 157

LUIGI REITANI: Das Italienbild Robert Musils in seiner Kriegserfahrung 177

DOMINIK MÜLLER: »Grenzdienst«. Literatur aus der deutschen Schweiz und der Erste Weltkrieg 186

Abhandlungen

KARL CORINO: »[Z]war Freund des tschechischen Volkes aber durchaus nicht seiner Politik«. Robert Musil und die Tschechoslowakei 210

CHRISTOPH KÖNIG: Wie kann man über Hofmannsthals Trauerspiel *Der Turm* sprechen? 236

Internationale Robert-Musil-Gesellschaft

Personelle Veränderungen im Vorstand der IRMG 248

KLAUS AMANN: Zur Verleihung des Ehrendoktorats der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt an Karl Corino (5. Dezember 2014) 249

KARL CORINO: Dankesrede 254

Archiv/Miszellen

KARL CORINO: Fortgesetzte Nachlese. Neu aufgefundene Korrespondenz Robert Musils 260

ARTURO LARCATI: Zwei Briefe von Martha Musil an Ignazio Silone in der Fondazione Turati (Florenz) 275

OLIVER PFOHLMANN: Das Zen des Übersetzens. Karl Corinos Biographie zu Robert Musil auf Japanisch 286

Rezensionen 288

Karen Brüning: Die Rezeption der Gestaltpsychologie in Robert Musils Frühwerk *(Silvia Bonacchi)* 288
Karl Corino: Begegnung dreier Berggipfel *(Rosmarie Zeller)* 292
Karl Corino: Musil in Italien *(Aldo Venturelli)* 293
Walter Fanta: Krieg. Wahn. Sex. Liebe *(Jutta Heinz)* 299
Maximilian Häusler: Die Ethik des satirischen Schreibens *(Christian van der Steeg)* 303
Frédéric Joly: Robert Musil *(Rosmarie Zeller)* 306
Werner Michler: Kulturen der Gattung *(Peer Trilcke)* 311
Sergej Rickenbacher: Wissen um Stimmung *(Fred Lönker)* 317
Cüneyt Arslan: Der Mann ohne Eigenschaften und die wissenschaftliche Weltauffassung *(Tobias Gnüchtel)* 323
Sven Brömsel u. a. (Hg.): Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne *(Hans-Georg Pott)* 330
Stijn de Cauwer: A Diagnosis of Modern Life *(David Wachter)* . . . 334
Simone Gottschlich-Kempf: Identitätsbalance im Roman der Moderne *(Elisa Meyer)* 336

Boris Previšić: Literatur topographiert *(Thomas Traupmann)* 340
Regina Schaunig: Der Dichter im Dienst des Generals *(Harald Gschwandtner)* 348
Corinna Sigmund: Schreibbegehren *(Cornelia Ortlieb)* 352
Sören Stange: Unentscheidbarkeiten *(Andrea Albrecht)* 362
Norbert Christian Wolf: Eine Triumphpforte österreichischer Kunst *(Elsbeth Dangel-Pelloquin)* 367
Kai Evers: Violent Modernists *(Mareike Schildmann)* 372
Michael Gassenmeier: Robert Musils Roman *(Walter Fanta)* 378
Benjamin Gittel: Lebendige Erkenntnis und ihre literarische Kommunikation *(Kevin Mulligan)* 380
Sandra Janßen: Phantasmen *(Florence Vatan)* 382
Robert Musil/Nicolas Mahler: Der Mann ohne Eigenschaften *(Giovanni Remonato)* 388
Hans-Georg Pott: Kontingenz und Gefühl *(Florens Schwarzwälder)* 392
Silvia Tiedtke: Poetik des Entzugs *(Robert Krause)* 396
Wilhelm Voßkamp u. a. (Hg.): Möglichkeitsdenken *(Caspar Battegay)* 401
Werner Frizen: Robert Musil *(Karl Corino)* 404

Anschriften der Beiträgerinnen und Beiträger 407

Siglen 410

Redaktioneller Hinweis 411

Register 412