



NORBERT ABELS (Frankfurt/M.)

Gedächtnisbild und Rollenspiel Anmerkungen zu Hugo von Hofmannsthals Theatrum Mundi

Was willst du auf dieser Station
So breit dich niederlassen?
Wie bald nicht bläst der Postillon,
Du mußt doch alles lassen.
Joseph von Eichendorff

I.

„Herr, gib unser täglich Barock“, wettete Karl Kraus über den „großen Welttheaterschwindel“ von Salzburg. „Ehre sei Gott in der Höhe der Preise“, setzte er zornig hinzu und verkündete neben seinem eigenen Kirchenaustritt und nicht ohne einen persönlichen polemischen Seitenhieb auf Hofmannsthals Schwager, einen dominikanischen Pater, seinen Abscheu gegen eine Zeit, die „auf den Leichenfeldern nicht Festspiele zu veranstalten hat“. Den Weltkrieg bezeichnete Kraus als „Brand des Welttheaters“ und zugleich als „Prolog im *großen Welttheater*“, Hofmannsthals Dichtung geifernd und einen jahrzehntelangen Hass fortsetzend als „aberwitzigen Dreck“ (Karl Kraus, Die Fackel 24, Nr. 601-607, Nov. 1922, S. 1-7).

Die Welt wie Claudel und Hofmannsthal nochmals darzustellen in der alten Form des transzendentalen Fronleichnamsdramas, als eschatologische Heilsbühne, als metaphysisches Spiel – das erschien auch moderateren Kommentatoren nicht eben zeitgemäß. Walter Benjamin dagegen sprach anlässlich der ersten Fassung des *Turm* in einem Brief von 1928 von „Erneuerung und Wiedergeburt“ der Barockform in Hofmannsthals Entdeckung Calderóns; Bertolt Brecht hatte Jahre zuvor das noch auf die vorbarocke Tradition zurückgreifende Mysterienspiel *Jedermann*, Hofmannsthals für die Salzburger Festspiele geschriebene *Moralität* und „Allegorie des Dieners Mammon“, gerühmt: „den unbestimmten Sternenglanz und die starre Größe

dieser wirklichen Tragödie“ (Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* 1, Werk-
ausgabe Bd.15, Frankfurt/M. 1967, S. 26ff).

Eine Bühne, die kein zweites Dasein fingiert, „sondern sich begnügt,
zu bedeuten“ (Hugo von Hofmannsthal an Clemens von Franckenstein,
23.4.1902): das war Hofmannsthals explizite, gegen den Illusionismus ge-
richtete dramaturgische Intention – kein Wunder also, dass gerade Brecht
dies, lange vor seinem eigenen Konzept eines Epischen Theaters, früh er-
kannte. Hofmannsthals anverwandelte Wiederentdeckung des spätmittel-
alterlichen und barocken Denkens samt seines alteuropäischen „mythologi-
schen Sternenhimmels“ war ein offenkundig gegenillusionistisches Projekt,
der Versuch, das Theaterspielen nicht als Schein des Scheins, sondern als
„Gedächtnisbild des inneren Erlebens“ (Hofmannsthal, *Über die Beredsam-
keit des Schweigens*, zit. nach Reden und Aufsätze I, Frankfurt/M. 1986, S.
479-482) zu gestalten. Keine abgedichtete geschlossene Dramaturgie also,
sondern der Gegensatz hierzu: die Ausweitung ins Typologische, die offene
Dramaturgie.

Das Treiben der Welt als ein symbolisches Spiel anzuschauen, das mehr
als nur das Hier und Jetzt des historischen Augenblicks erfasst, legte den
Rekurs auf den spanischen Dichter und Geistlichen nahe. „Wenn Hofmanns-
thal“, schrieb Ernst Robert Curtius 1950, „sein christliches Theater an eine
große Überlieferung anknüpfen wollte, konnte es nur die Calderons sein“
(Ernst Robert Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Kultur*, Bern 1950,
S. 200).

Die folgenden, ihren rhapsodischen Charakter nicht verbergenden Über-
legungen wollen Hofmannsthals damals so umstrittene Wiederentdeckung
des allegorischen barocken Denkens als dramaturgische Möglichkeit, etwas
Bleibendes im vorbeifließenden Strom der Epochen zu bewahren, verstanden
wissen.

Calderóns babylonische Herrscherin Semiramis, unfähig zur Liebes- wie
zur Leidenserfahrung, ausgeliefert ihrer durch nichts zu limitierenden Gier
nach Macht, nach Lust und Ruhm war das barocke Portrait eines grenzen-
losen Egoismus. Das Portrait geriet damit unversehens zum Spiegelbild der
Neuzeit. Egoismus – das war das ruhelose und durch nichts zu bremsende
movens der Daseinsbehauptung und ist es bis zum heutigen Tage geblie-
ben. Balzacs Père Grandet, Dickens Scrooge, Gogols dämonischer Speku-
lant Tschitschikow oder noch Wagners Alberich: solche Figuren waren nach
Maßgabe des alten Everyman gestrickt und Hofmannsthals Gestalt brachte

das so auf den Begriff: „Geld ist nicht so wie andre War, / Ist ein verflucht und zaubrisch Wesen, / Wer seine Hand ausstreckt danach, / Nimmt an der Seele Schaden und Schmach“ (*Jedermann*, in: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Dramen III, Frankfurt/M. 1969, S. 21). In Georg Simmels großer soziologischer Studie *Philosophie des Geldes* (1900), drei Jahre vor der Entstehung des *Jedermann* veröffentlicht und Hofmannsthal sehr wohl bekannt, konnte man lesen von „in reiner Quantität stehendem Charakter des Geldes, der... den ihm und nur nach ihm gravitierenden Menschen die Färbung der Charakterlosigkeit einträgt“ (Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Berlin 1977, S. 213).

Calderón, der *poeta theologus* des spanischen Katholizismus in der Epoche des Siglo de oro, verknüpfte auf deren Höhepunkt letztmals Drama und Metaphysik. In Frankreich, England und auch den deutschen Landen war längst der Unvereinbarkeit von Wissen und Glauben, Wahrheit und Offenbarung bereiteter Ausdruck verliehen worden. Calderón stellte wie kein anderer Autor in dieser Zeit sowohl die alte platonische Frage nach der Scheinhaftigkeit der Dinge als auch jene nach dem Substrat und dem Wesen der Dinge in den Erscheinungen selbst: „Was ist Leben? Irrwahn bloß / Was ist Leben? Eitler Schaum, / Truggebild, ein Schatten kaum“ (Calderón de la Barca, *Das Leben ist ein Traum*, übers. von Eugen Gürster, Stuttgart 1998, S. 63).

Calderóns Misstrauen der Historie gegenüber, die er nur als gleisnerisches Abbild überindividueller Ideen verstehen konnte, war offensichtlich. Die Geschichte sei für ihn, so Curtius, nur „eine große Prozession wundersamer Gestalten“, ein „Archiv der Zeiten“, eine „große Chronik des Wunders“ (Ernst Robert Curtius, a.a.O., S. 190) gewesen. Alle, die darin sich tummeln, ob sie als Halbgötter der griechischen Mythologie oder als gekrönte Märtyrer des Christentums auftreten, seien deshalb nichts als Spieler auf der großen Bühne der Welt. Nochmals Curtius: „Die Welt als Bühne, auf der göttliche Mächte die Geschehnisse lenken – dieser uralte Gedanke (...): in der dramatischen Weltanschauung Calderóns ist er verwirklicht worden wie nie vorher noch nachher“ (ebd.).

Calderón dekliniert die Seinsoptionen auf dem Boden des Schauspiels durch alle sozialen Schichten. Keiner darf fehlen in einem Theater des Ganzen. Alle aber sind befangen im Schein, im Traum oder – verkürzt ausgedrückt – im Leben, das ja für beides, für Schein und Traum, den gemeinsamen Begriff darstellt. Da träumt der König eben, dass er der König sei; der Reiche träumt, dass er der Reiche, der Bettler, dass er der Bettler, die Schön-

heit, dass sie die Schönheit sei und so fort durch die gesamte Hierarchie der Werte- und Standesordnungen. Fazit: „auf diesem Erdenballe / Träumen, was sie leben, alle / Ob es keiner gleich erkennt“.

II.

Die Gnade der Rollenzuweisung vollzieht sich ohne Tendenz zur Bevor- oder Benachteiligung in einer Art transzendenter Demokratie. Bei dem durch Gott selbst der Allegorie der Regisseurin Welt übertragenen *casting* sind die ihres Auftritts harrenden Seelen noch gleichsam unbefleckt. Nichts prädestiniert sie wie etwa im buddhistischen Karma vorab für ihren Part als Bauer, König, Bettler und Reicher, Schönheit und Weisheit. Im Prolog ist noch alles möglich. Kein menschlicher Szenenleiter mit neuzeitlichen Allüren wie Shakespeares spielbesessener Weber Botton, der am liebsten gleich alle Rollen und auch noch die Requisiten (Wand, Mondschein, etc.) selbst geben möchte, stört hier. Die Seelen müssen erst die Beseelung des Spielszenarios erfahren, um sich zu spezifizieren. Spätestens dann freilich hebt das Palaver um die adäquate Wahl an. Bei Calderón beschwert sich der Bettler seufzend bei der Welt über sein bitteres Los – „Ach, wie gerne gäb' ich's hin“ –, um es dann doch devot oder demütig auf sich zu nehmen, denn: „ich kann hier nichts entscheiden“.

Bei Hofmannsthal will der Bettler seine Rolle zurückgeben noch bevor das Spiel überhaupt angefangen hat. Das geht aber nicht. Jeder hat, so Baudelaire, seine Chimäre zu tragen. Am Ende wird aus dem Bettler bei Hofmannsthal ein Mensch, der sein Sein nicht mehr nur an die Revolte binden kann. Das war neu und mobilisierte Proteste aus den Reihen des dialektischen Materialismus. Davon aber später.

Die Epoche, in die Hofmannsthals Geburt fiel, „eine der erbärmlichsten Perioden der Weltgeschichte“ (Hofmannsthal) war, so formulierte es Hermann Broch in seinem umfassenden, wenngleich Fragment gebliebenen Essay über den Dichter, eine „Periode des Eklektizismus (...) des falschen Barocks, der falschen Renaissance, der falschen Gotik“ (Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in: Kommentierte Werkausgabe, Bd.9/1, Schriften zur Literatur 1, Frankfurt/M. 1976, S. 111). Von falschem Pomp camouffierte Armut, überschminkte Höflichkeit, Zynismus der Dekoration – aber dennoch: inmitten eines dem Oberflächenkultus gewidmeten Stilkonglomerates habe es

einen einzigen undesavouierten Nukleus gegeben, einen von der allseitigen Dekadenz noch nicht infizierten Ort: die Schauspielkunst.

Allein hier habe sich noch Stiltradition konserviert, Tradition am Leben erhalten, nur hier atme stets noch barocke Kunst. Dass Hofmannsthals Mysterienspiele, darunter das erst nach dem Krieg entstandene *Salzburger große Welttheater* darauf ausgingen, einer zusammengebrochenen Gesellschaft wieder Calderóns Christlichkeit als „ethischen Halt“ gegenüberzustellen, sei ihr eigentlicher Sinn gewesen.

Das geistlich sich präsentierende Kunstwerk gleichsam als Modell einer wieder zu erlangenden Ordnung, inszeniert im flittrigen Glanze der „Spektakelstücke“ Max Reinhardts?

„Also spielen wir Theater“, so formulierte Hofmannsthal schon vor der Jahrhundertwende im Prolog zu Schnitzlers impressionistischen *Anatol*-Szenen den Daseinsmodus der Gegenwart. „Wir spielen immer, wer es weiß ist klug“ sekundierte Schnitzler selbst in seinem *Paracelsus*. Nichts, und am wenigsten die Wirklichkeit, erschien des Scheincharakters bar. Die Lebensaufgabe bestand am Ende darin, „mir meine Welt in die Welt hineinzubauen“, schrieb Hofmannsthal an seinen Freund Richard Beer-Hoffmann und präziserte noch: „Wir sind zu kritisch, um (...) in einer Traumwelt zu leben, wie die Romantiker; mit unseren schweren Köpfen brechen wir immer noch durch das dünne Medium, wie schwere Reiter auf Moorboden. Es handelt sich freilich immer nur darum ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkin'sche Dörfer aufzustellen, aber solche an die man selbst glaubt. Und dazu gehört ein Centrumsgefühl“ (Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hoffmann, *Briefwechsel*, Frankfurt/M. 1972, S. 47).

III.

Magie – so nannte Hofmannsthal die Fähigkeit, die Dinge miteinander zu verbinden und dabei ihr Zentrum, ihr Wesen zu entdecken. Curtius sah, wohl nicht unbeeindruckt durch die Schriften C. G. Jungs, nach dem Zweiten Weltkrieg in Hofmannsthals Magievorstellung eine genuine Form des Welterlebens, „die uns heute wieder nahetritt als ein mit der Menschheit Gegebenes, das sinnvoll und bedeutsam ist“ (Ernst Robert Curtius, a.a.O., S. 178). Dem ist ohne Einschränkung zuzustimmen. In unserer Gegenwart aber erst, im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, zeichnet sich deutlich

ab, was Hofmannsthal vor mehr als hundert Jahren bereits antizipierte. Die Welt der infinitesimalen Bezüge und – damit aufs engste verbunden – das sowohl ins Weltoffene als auch ins Weltverengende, in Extension und zugleich verbissenem Hermetismus blickende Antlitz der Gegenwart. Dies offenbart in seiner ganzen Ambivalenz ein magisches Quadrat, einen geschlossenen Raum der Bezüge, dessen Chiffren sich so unendlich wie selbstreferentiell gebärden. Die digitale Revolution ist dafür nicht nur der technologische Ausdruck. Eben solche Magie der Bezüge hat mitsamt ihrer Ambivalenz Hofmannsthal bereits um 1900 vorausgesehen. Von ihm stammt das Wort von der „*planetarischen Kontemporaneität*“, und schon damals stand ihm das Bild einer tellurischen und kosmischen Magie vor Augen. Diese Sicht auf das aus unzähligen Elementen sich formierende Ganze gebar fast notwendig die Idee der Rekonstruktion eines *Theatrum Mundi*. Sein emphatisch empfundenes Epigonentum, das sich durchaus im Bewusstsein des alten europäischen Gedankens als Erbe zweier römischer Reiche verstand, ebenso als Gedächtnisreservoir der habsburgischen Universalmonarchie, schuf ein von Synthese zu Synthese schreitendes Geflecht von Bezügen – allesamt freilich konzentrisch die Grundidee eines ästhetischen Zentrums umzäunend.

Das magische Weltbild, die Idee, dass es allen Dingen in Zeit und Raum gegeben sei, sich zu verbinden, ist der Grundgedanke Hofmannsthals. Vom lyrischen Frühwerk an bis hin zu den letzten Briefäußerungen im Todesjahr 1929 wird diese Idee umkreist, angereichert, verwandelt. Die Dignität des Gedankens behauptet sich in allen Phasen. Hofmannsthal lässt ihn in die unterschiedlichsten ästhetischen Bereiche und Formen gleiten, die er sich zu eigen macht. Das gilt auch für seine Sicht des Politischen, die nur zeitweilig, in den Jahren des Weltkrieges, überschattet war von den Irrwegen des chauvinistischen Dünkels. Kosmopolitismus, verstanden nach dem Modell Goethes, war ein *cantus firmus* des künstlerischen Schaffens über alle Jahrzehnte hinweg. Das Arabische, Griechische, Romanische, auch das nach Norden sich dehnende Deutsche, Englische und Skandinavische – ja schließlich auch die Welt Puschkins, Dostojewskis, Tolstois und Tschschows – sie alle „schließt das Weltall ein: / Diese ganze Welt voll Hoheit / Und Verzweiflung, voll von Gräbern / Und von Äckern, Bergen, Meeren...“ (Hofmannsthal, *Der Kaiser und die Hexe*, Ges. Werke, Gedichte und Lyrische Dramen, Frankfurt/M. 1970, S. 268).

Dieser Gedanke wurde im Jahr 1900 formuliert. Der Kaiser, der diese Worte in dem *Kleinen Drama* ausspricht, reißt sich währenddessen den Reif

vom Kopf. In dessen Form erblickt er plötzlich das Sinnbild eines zusammengefügt Ganzen, das, wie das Medusenantlitz, auch eine dämonische Kehrseite besitzt. Ein wenig später nämlich folgt Ernüchterung, als ihn die Ahnung überfällt, dass dieses Ganze wohl kein Außen kennt. „Dies ist so furchtbar, / dass es mich zum Wahnsinn treibt... / Alles ist ein Knäul, Umarmung... / Und Verwesung einerlei...“ (ebd.).

Hofmannsthals Bild vom spanischen Barock, in dem sich die Trennung vom *mittelalterlichen* Weltbild nie ganz vollzog, ähnelt in manchen Zügen dem idealistischen Geist, den die Romantik dem Zeitraum zwischen Altertum und Neuzeit zuwies. Es erinnert stark an Novalis dualistisches Manifest *Die Christenheit oder Europa*, eine der wichtigsten Referenzschriften für die spätere sogenannte „Konservative Revolution“, zu der Hofmannsthal, der den ihm oft fälschlich zugeschriebenen Terminus in seiner berühmten Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1926) übernommen hatte, bis heute gerechnet wird. Novalis „Zauberstab der Analogie“ war nachgerade die Vorgabe für Hofmannsthals Magiebegriff. In dem Aufsatz *Der Dichter und diese Zeit* finden sich Sätze, die direkt aus den Manifesten der Jenaer Frühromantik stammen könnten und die allesamt auf den magischen Zusammenhang des Getrennten abheben. Etwa: Der Dichter „kann nichts auslassen (...) Es ist als hätten seine Augen keine Lider“; „in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen“; er ist es, „der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart“. In dieser Welt der Bezüge stehen im poetischen Universum die Toten nochmals auf. Des Poeten „Hirn ist der einzige Ort, wo sie für ein Zeitalter nochmals leben dürfen“ (Hofmannsthal, Ges. Werke, Prosa, *Der Dichter und diese Zeit*, Frankfurt/M. 1970, S. 213-220).

Die romantische, im wahrsten Sinne des Wortes katholische, also auf ein Ganzes zielende und ein Ganzes bildende Weltsicht hegte eine unüberbrückbare Aversion gegen zentrifugale Kräfte und eigendynamische Spezifikationen. Genau in diesem Sinne wandte sich Hofmannsthal bei seiner Betrachtung der eigenen Epoche gegen deren Verzicht auf Synthese, den Atomisierungssog, den Verlust der Vorstellung eines die Teile bindenden Ganzen: „ein Sich-Entziehen, eine unwürdige und unbegreifliche Resignation“ (ebd., S. 220).

Wenig verwunderlich war die kritische Reaktion auf diesen poetischen Universalismus. Als anachronistisch wurde er von den Exponenten der sogenannten Moderne betrachtet. Deren nunmehr in den Avantgardebewegungen sich entfaltende Ästhetik der Dekonstruktion konnte damit so wenig

anfangen wie die Ideologie und Kunst verzahnende sozialkritische Literatur oder der die Neue Sachlichkeit beherrschende Positivismus der Fakten. Mit für ihn außergewöhnlicher Heftigkeit wandte sich Hofmannsthal gegen alle Stimmen, die seine Anverwandlung alter Formen unter den eklektizistischen Generalverdacht stellten. Das galt schon für die ‚Moralität‘ *Jedermann*. An Richard Strauss, dem es bereits ähnlich erging, schrieb der Dichter im letzten Kriegsjahr: „es hat noch nicht einer von diesen Zeitungslumpen sich überhaupt die Mühe genommen, das alte englische Ding mit meinem Gedicht zu vergleichen – zu sehen, daß ich nicht an einer alten Holzskulptur ein paar Finger dazu gemacht habe, sondern daß ich ihm zu einer Hand, allenfalls zu einem halben, verstümmelten Kopf, eine ganze Figur gemacht habe“ (Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, München – Mainz 1990, S. 253).

Hofmannsthals damals als unzeitgemäß empfundene, heute aber wieder eindringlich verspürte Grundfrage sowohl für *Jedermann* als auch für *Elektra* war, was vom Menschen übrig bleibt, wenn alles von ihm abgezogen wird. Die Antwort lautete: „das, wodurch sich der Mensch der Welt verbinden kann, ist die Tat oder das Werk“.

Der nach dem Krieg neu unternommene Versuch eines *Theatrum Mundi* ging auf beides aus: auf die magische Zusammenführung des Getrennten und auf die Wandlungsfähigkeit des Menschen in der wirkenden Tat.

IV.

Der bereits bei Platon entwickelte Topos von der Welt als zu bespielen-der Bühne, auf der sich die Wege der Bestimmung weisen, gelangt erst im spanischen Siglo de oro, namentlich bei Pedro Calderón de la Barca zur vollendeten Gestalt. In Calderóns Welt besitzt eine Kategorie wie „Gnade“ noch einen essentiellen Ort. Damit geht ein konsequenter Verzicht auf psychologisierende Charakteristik einher. Der typologisch in seinem Dasein abgebildete Mensch erweist sich nicht als solitäres Wesen, als Individuum. Er wird vor dem Hintergrund einer ihn wie eine riesige Wand umgrenzenden kosmischen Ordnung platziert. Theozentrismus, nicht Anthropozentrismus gilt hier. Die spanische Bühnenarchitektur realisiert eben dies im Auto sacramental. Zwischen der göttlichen und der menschlichen Ordnung etablieren sich die Intermundien der Allegorien; Engel und Elemente, dämonische Mächte, Ei-

enschaften wie Weisheit und Schönheit, die vier Elemente und nicht zuletzt – und keineswegs als pure Destruktionsinstanz misszuverstehen – die immer wieder einmal ins Spiel hineinlugende „abwesende Anwesenheit“, der zuletzt sichtbar auftretende Tod selbst.

Allegorien bebildern im Welttheater das immaterielle Sein. Sie sind Artikulationsvehikel der Erkenntnis, vergegenständlichen die Ebene der gestaltlosen Abstraktion. Sie spiegeln als Formen genuin Unabbildbares und leisten damit eine letzten Endes paradoxe Arbeit. Die von ihnen erwartete Sinnfälligkeit vermag sich wohl nie ganz des Verdachtes der Überredung und des Suggestionzaubers zu erwehren. Idolatrieverdacht liegt auch ohne protestantischen oder jüdischen Argwohn nahe. Das Unbegreifliche durch Plastifizierung haptisch, also *greifbar* zu machen, ist ein Unternehmen, dessen Ziel die verstehende Bejahung der metaphysischen Ordnungskategorien, etwa Kraft, Substanz, Kausalität, möglich macht. Nicht der Erklärung der Dinge, sondern dem Weltverständnis, der Weltdeutung dient die Allegorie. Moses Abwesenheit nutzte sein Bruder Aaron dazu, dem apostatisch werden den Volk einen Bildersatz für das Unbildhafte zu geben, um dieses überhaupt noch als geltendes Zentrum zu behaupten. Schönberg hat das in den sinnlichen aber höchst regressiven Walzertakten des Tanzes ums Goldene Kalb festgehalten.

Die *Theatrum Mundi*-Metaphorik war ein grenzüberschreitendes gesamteuropäisches Phänomen. Calderóns *El gran teatro del mundo* offenbarte hierfür gleichwohl den dichterisch vermutlich geglücktesten Ausdruck. Hinter der theatralen Metapher stand als eigentliches, hernach während der nun folgenden neuzeitlichen Stadien immer wieder neu formuliertes Interesse die Rechtfertigung des Gottesgnadentums, wie sie die mittelalterliche Theologie vom 5. Jahrhundert an mit der Gnadenlehre des Augustinus – Ablehnung des naturalistischen Ethizismus der Pelagianer – entwickelt hatte. Entscheidend dabei war von Anfang an die Frage nach der Prädestination. Das führte – vor allem nach der Reformation mit ihrer Ausrufung des zur Sünde verdammt und immer Sünder bleibenden Menschen in seiner *natürlichen* Verderbtheit – im Kontext der Gegenreformation zur erneuten Herausstellung der grundlegenden Prinzipien: der ewigen Prädestination, der Legitimation sowohl des Gnadenprozesses für den Sünder als auch eines dauerhaften Gnadengeschehens in der irdischen Existenz. Ferner: die Stellung des Menschen überhaupt im Spannungsfeld von Gnade und Freiheit und im Kampf um das Gottesreich; schließlich die Gnade als göttlicher Ratschluss, der sich manifestiert

in der Erwählung, Berufung und Begnadigung der sich im Lauf der Zeit beständig wandelnden Kreatur durch den über alle Zeitlichkeit erhabenen Gott.

Mit dem einsetzenden Barockzeitalter säkularisierte sich die Vorstellung von einer Bühne der Welt zunehmend vor allem in den nicht dezidiert theologischen Bereichen. Die Dramatik ist ein offenkundiges Zeugnis für diesen Prozess. Dass wir in einer Welt der Trugbilder, der Schatten und des Scheines leben, schälte sich etwa im elisabethanischen Theater geradezu als Topos heraus. Hier geschah das im Gegensatz zum katholischen Spanien erstmals ganz ohne transzendente Rückendeckung. Marlowes und Shakespeares Dramen waren weltlich, fixierten erstmals des Zufalls Spiel, mutmaßten wie Leonte im *Wintermärchen*, dass des Himmels Wölbung *nichts* sei, und gelangten in Jacques Raisonement von den sieben Lebensaltern in *Wie es euch gefällt* zur berühmtesten, aber auch gottlosesten Variation der alten allegorischen Daseinsdeutung: „Die ganze Welt ist Bühne, / Und alle Frauen und Männer bloße Spieler / Sie treten auf und gehen wieder ab, / Sein Leben lang spielt einer manche Rollen / Durch sieben Akte hin...“ (*Wie es euch gefällt*, II, 139-144).

Trostloser freilich noch zeigt sich die Lebensbühnenanalogie gegen Ende des *Macbeth*, wenn der Titelheld die gähnende Monotonie des Weltenlaufs anführt: „Das Morgen und das Morgen und das Morgen / Kriecht in dem trüben Schritt von Tag zu Tag / Zur letzten Silbe in dem Buch der Zeit.“ Die gottverlassene und durch nichts mehr widerlegbare gegenmetaphysische Bilanz heißt dann: „Das Leben zieht vorüber wie ein Schatten, / Ein armer Komödiant, der auf der Bühne / Sich ziert und quält sein Stündchen, aber dann / Hört niemand mehr von ihm“ (*Macbeth*, V, 19-26).

Shakespeares späte Werke – darin findet sich die grausame und unwiderrufliche Einsamkeit der sich selbst überlassenen menschlichen Seele. *Hamlet*, *Lear*, *Richard II.*: in diesen traurigen Schauspielen scheint die Isolation des Einzelnen eine nachgerade genauso kanonische Verfügung wie im spanischen Auto sacramental seine mögliche Rettbarkeit. Ob am Ende des künstlerischen Schaffensweges beim Magier Prospero, der seinen Zauberstab zerbricht und sein Zauberbuch versenkt, die Rückkehr in die merkantile Prosa der norditalienischen Handels- und Wandelswelt gelingt, kann wohl keine wesentliche Frage mehr sein. Bezeichnend jedenfalls für Shakespeares späte Dramen scheint ihr fast hartnäckiger Rückgriff auf die Daseinsmetaphorik der Bühne. Die vielfarbige und unendlich komplexe Imaginationssphäre des Theaters schrumpft hier zum Instrument, den aller Sinnhaftigkeit baren Raum des wirklichen Lebens zu vergegenständlichen. In Shakespeares Welt strahlt

kein Oberlicht, ragt keine Überwelt mehr hinein. Das wirkliche Bühnengeschehen spielt nicht im abstrakten Raum, sondern inwendig, in einer – wie Hofmannsthal sagt – „inneren Bühne“ (Ges. Werke, Prosa III, *Shakespeares Könige und Herren*, S. 132).

Noch eindringlicher und in deutlichem Gegensatz zu der mittelalterlichen Betrachtung des vielstimmigen Universums der *Divina Commedia*: „Die Figuren Dantes sind in eine ungeheure Architektonik hineingestellt, und der Platz, auf dem jede steht, ist *ihr Platz* nach mystischen Entwürfen. Die Gestalten Shakespeares sind nicht nach den Sternen orientiert, sondern nach sich selber“ (ebd., S. 148). Schließlich in dem 1916 erschienenen Aufsatz *Shakespeare und wir*: „in jeder seiner Figuren ist ein unsagbarer Bezug auf sich selbst, eine schauerliche und erhabene Konzentration (...) jeder in seine Welt hinein gebaut“ (Ges. Werke, Prosa III, S. 331).

In Calderóns Versdrama *La vida es sueño*, entstanden noch nicht einmal zwanzig Jahre nach dem Tode des englischen Dramatikers, gelingt – ganz anders als bei Hamlet – dem polnischen Königssohn nach Jahren schlimmster Isolation im dunklen Turmverlies und anschließender Schuld in den Verstrickungen des harten Existenzkampfes der Weg nach außen, in die Welt. Das aber ist nicht nur das Ende eines moralischen Lehrstückes, sondern ein letztes Bestehen auf der Zusammengehörigkeit von Innen und Außen, Diesseits und Jenseits, Menschenwelt und göttlicher Ordnung.

Keiner habe so wie Calderón in einem so harten Neben- und Gegeneinander „die ewigen Werte mit dem Flitter des Alltags zusammen geschaut“ (zit. nach Calderón, *Das Leben ist ein Traum*, übers. von Eugen Gürster, Stuttgart 1955, S.98) schrieb Karl Vossler. Damit ist ein wesentliches Merkmal nicht nur der Dichtung des spanischen Dramatikers sondern zugleich der barocken Dichtung insgesamt angezeigt. Gleichwohl tritt dieses Merkmal bei Calderón am reinsten zu Tage. Hofmannsthal, Meister des Versteckens der Tiefe an der Oberfläche, hat sich gerade ihn nicht zufällig zum Modell erkoren.

In den Autos sacramentales treten keine Menschen auf, sondern Ideen. Das vereint sie bei aller neuzeitlichen Modifikation mit ihren Vorgängern, den mittelalterlichen Mysterienspielen. Deren liturgischer und homiletischer Charakter war jedem bewusst. Zu kaschieren, das Unsichtbare sichtbar machen zu wollen, galt bei diesen Spielen noch nicht als erforderlich. Der Verdacht hybrider Anmaßung einer imitatio dei war späteren Zeiten vorbehalten. Das Neue Testament hatte bereits die auch nicht eben bilderkarge hebräische Bibel an Metaphern-, Sinnbild-, Gleichnis- und Allegorienreichtum wohl

noch überboten. Nun aber, im theatralen Raum von Gott und Welt, wird der Anspruch auf Plastizität ausgeweitet und oft genug – bei weniger glücklichen Autoren als Calderón oder Lope de Vega – inflationär.

Die Betrachtung der *conditio humana* aus dem Blickwinkel einer unumstößlichen vorgegebenen Ordnung hatte es in Calderóns Epoche noch mit dem nachkopernikanischen Zusammenbruch des mittelalterlichen *ordo temporum* zu tun. Zur Zeit Hofmannsthals konnte eine solche *religio* (als Rückbindung verstanden) nur noch als artifizielles Konstrukt nach Maßgabe etwa der Wagnerschen *Kunstreligion* begriffen werden. Das *Theatrum Mundi*: diese zutiefst barocke Konstruktion der Welt als Schaubühne, in der der Mensch als inkarnierte Idee auftritt und die Idee sich dabei in die Gebrechlichkeit der leibhaftigen Existenz konfektioniert, nochmals aufzurufen und daraus einen Sinngehalt für das gegenwärtige Dasein zu lösen, vollzog sich vor dem Hintergrund beständig zentrifugaler werdender Kräfte. Das Gefühl der Marionettenhaftigkeit, der Verdacht, gelebt zu werden statt zu leben, die Angst vor dem Verlust der personalen Erkennbarkeit, das Gefühl, „daß eine Kultur genau so hilflos ist wie ein einzelnes Lebewesen“ (Paul Valéry): all dies geriet zum desolaten Daseinsrepertoire der Moderne. Hofmannsthal notierte in *Der Dichter und diese Zeit*: „Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist, während etwa die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern ausgebildet aus sich ins Freie empor trieb. (...) Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten. Ein leiser chronischer Schwindel vibriert in ihr“ (*Der Dichter und diese Zeit*, a.a.O.).

V.

Der Bauer tut so, als verstünde er kein Wort. Der Tod ist längst von der oberen Bühnenebene herabgestiegen auf die untere. Das ist tausendmal geübt. Der Bauer scheint das bemerkt zu haben. Er duckt sich hinter seinen Baum; einem der ganz wenigen Bühnenbildelemente, die Hugo von Hofmannsthal seiner neobarocken Welttheateranlage konzidiert. Der Tod hat den Bauer

dahinter entdeckt. Der Zuschauer sieht alle drei: den Baum, den Tod und den Bauern. Simultaneität ist eine primäre Wahrnehmungsform. Der Bauer muss wohl mitbekommen haben, dass der Tod sich für einen Moment ablenken ließ und dem in der Nähe mit geschwollener Brust stehenden Reichen einen langen Blick zugeworfen hat. Indessen lässt sich an der festgefügteten Reihenfolge des Abtretens nichts modifizieren. Wir haben es mit einem vom Mittelalter ausgeformten Allegorienspiel zu tun. Wie Moses, der Gesetzgeber der Welt, in einer Sage der talmudisch-midrassischen Dichtung windet sich der Bauer. Moses Angst vor dem mal-ach hamawet – „Ich fürchte mich vor dem Würgeengel“ – bezeichnet das Abtreten jeder Kreatur, der das Leben ein unersetzbares Gut erschien. Gewitzt aber noch als Moses bei seinem ausgeformten Feilschen mit Gott stellt sich der Bauer des geistlich-weltlichen Schauspiels an. Hofmannsthal baut eine wirklich rührende Dialogszene. Der Bauer nämlich macht sich das Bühneninterieur zu eigen. Der Baum steht eigens für ihn auf den Brettern. Der Tod freilich kennt die Szenenarchitektur genau. Sein Geschäft ist allemal – ob im Leben oder im Theater – die Wiederholung. Wie alle anderen spielt er sein Spiel. Es ist nicht der erste Bauer, dem er „Abtreten, du, dein Spiel ist aus“ zuruft. Gleichwohl hat auch der Abberufene seine Rolle parat. Jeder stirbt zwar für sich allein, den großen oder den – so Rilke – „kleinen Tod“ („O Herr, gib jedem seinen eignen Tod, / Das Sterben darin er Liebe hatte, Sinn und Not“, Rainer Maria Rilke, *Das Stunden-Buch, Von der Armut und vom Tode*), dennoch: wenn der Engel ehrerbietig nach oben schaut, hinauf zum für das Publikum immer noch gut wahrzunehmenden Balkon des großen Meisters, lauscht er noch für einen kurzen Moment dem Nachklang des letzten Paukenschlages, sodann dem Abschwellen der Windmaschine, ehe er dem schon die ganze Zeit immer einmal wieder aus der seitlichen oberen Bühne herauslugenden, wohl ungeduldig auf seinen Auftritt wartenden Tod den kategorischen Befehl gibt: „Ruf du jetzt einen nach dem andern ab!“

In Hofmannsthals neoständischem Panoptikum geht es dabei wie schon beim spanischen Auto sacramental des Pedro Calderón de la Barca hierarchisch zu. In dessen dem Leib des Herrn gewidmeten Festspiel wurde an dem Sinn der traditionellen und populären Form, die dem kosmischen Autor mit Kelch und ungesäuerter Hostie – „Autos del Corpus Christi“ – aufwartete, nicht gerüttelt. Die der Ewigkeit verpflichtete prästabilisierte Lösung und Erlösung gehorchte einem alten unabdingbaren dramaturgischen Gesetz, das, wie neuerdings auch in dem gerade eben zur ersten Blüte gelangten drama per

musica, die Apotheosis verlangte. *El gran teatro mundo* war wohl das bedeutendste Werk dieser einmal aus allerlei Mirakeln, Moralitäten und Mysterien extrahierten Kunstform, die auch bei Lope de Vega, Tirso de Molina und F. Rojas Zorrilla perfektioniert wurde. Der göttliche Autor beruft die Welt als Produktionsleiterin und Inszenatorin auf den Plan.

An der präliminarischen Geltung dieser szenischen Axiomatik hat später auch Hofmannsthal nichts verändert. Der Praecursor verteilt nun einmal die Rollen, meist – wie auf den Marktplätzen der früheren Zeit – nicht ohne vorausnehmende humoristische Marginalien. Dabei freilich darf man eins von Anfang an nicht vergessen. Das Ganze imitiert als Spiel zwischen und unter Darstellern eine metaphysische Grundform, die nicht gottgegeben, sondern selbst höchst artifizuell und mit einer uralten Effektkennntnis, ja Wirkungsästhetik versehen, nunmehr in den Aggregatzustand dieses „Festspiels“ mit festen Spielregeln eingemündet ist.

Nur um den Menschen im Labyrinth der als Bühne ausgestaffierten Welt geht es – nicht um Gott. Gott ist nichts als das hypostasierte Auge über dem Ganzen, die als notwendig angenommene kosmische Festspielleitung oder – wie gut 200 Jahre nach Calderóns Festspiel die wunderbar blasphemische Stimme Heinrich Heines raunte: „Der große Autor des Weltalls, der Aristophanes des Himmels“, der Meister „der kolossalen Spaßmacherei“ (Heinrich Heine, *Werke und Briefe*, Band 7, *Prosa*, Berlin und Weimar 1980, S. 154). Vielleicht kann man ihn auch mit jenem Stern in Verbindung bringen, den Hugo von Hofmannsthal in seinem *Buch der Freunde* (1922, Ges. Werke, Reden und Aufsätze III, Frankfurt/M. 1970, S. 262) in merkwürdiger Übereinstimmung mit Einsteins Vermutung, dass die Unterscheidung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nur eine hartnäckige Täuschung sei (Zeit-Dilatation, Uhrenparadoxon) so beschrieben hat: „Es muss einen Stern geben, auf dem das vor einem Jahr Vergangene Gegenwart ist, auf einem das vor einem Jahrhundert Vergangene, auf einem die Zeit der Kreuzzüge und so fort, alles in einer lückenlosen Kette, so steht dann vor dem Auge der Ewigkeit alles nebeneinander, wie die Blumen in einem Garten.“

Bei Calderón besaß Gott, der Meister, noch ein großes, breit gefächertes Zuständigkeitsprofil. Der Autor der Welt war Poet, Regisseur und Intendant zu gleichen Teilen. Bei Hofmannsthal ist er – nach Jahrhunderten des Deismus, Pantheismus, Atheismus, Nihilismus und Materialismus – nur noch Gott, eine vage Instanz, ein Gott ohne Eigenschaften oder besser: die Vorstellung eines Gottes.

Hofmannsthal hatte Calderóns *El gran teatro del mundo* von 1675 in der poetisch äußerst geglückten Übersetzung Josef von Eichendorffs rezipiert. Bereits im Vorspruch hielt er die Differenz zum großen barocken Modell nicht ganz ohne theatralisch geschickt eingesetzten besserwiserischen Unterton fest: „Daß es ein geistliches Schauspiel von Calderón gibt, mit Namen *Das große Welttheater*, weiß alle Welt. Von diesem ist hier die das Ganze tragende Metapher entlehnt: daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen; ferner der Titel dieses Spiels und die Namen der sechs Gestalten, durch welche die Menschheit vorgestellt wird – sonst nichts. Diese Bestandteile aber eignen nicht dem großen katholischen Dichter als seine Erfindung, sondern gehörten zu dem Schatz von Mythen und Allegorien, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat“ (*Das Salzburger große Welttheater*, Ges. Werke, Dramen III, Frankfurt/M. 1969, S. 252).

Ganz ähnlich haben sich zahlreiche Faust-Adaptionen von der übermächtigen Präsenz der Dichtung Goethes abzusetzen versucht.

Nur das von der Welt aufgebaute Schaugerüst also, das ja auch keine Calderónsche Erfindung gewesen war? Warum dann überhaupt noch die anderen, nicht minder originellen Elemente, die Hofmannsthal aufzählt – den Titel und die Namen?

Ein kurzer Blick nur auf Eichendorffs Übertragung lässt an dieser Auskunft Zweifel aufkommen. Auch bei Hofmannsthal trägt der liebe Gott einen Sternenmantel. Zur Welt sagt der Meister bei ihm „Jetzt bau uns die Bühne her und lass das Spiel anheben“. Bei Calderón ermahnt der Meister die Bühnen- und Kostümbildnerin Welt zur perfekten Erfüllung des Spiels: „Doch daß des Festes Dichtung, / Wie sich's gebührt, auch mit allen Frachten / Der Szenerie und mit dem Schmuck der Trachten / Ergötzlich blende, / So rüste du verschwenderisch und behende / Die holden Scheine, / Dass jeder Wirkliches zu schauen meine. / Und nun ans Werk! Derweil ich dirigiere, / Sei du die Bühne und der Mensch agiere.“ Solchen auch in Hofmannsthals Prosadrama mühelos aufzufindenden Anklängen und Überschneidungen nachzugehen, wäre eine eigene Aufgabe. Genauso interessant freilich zeigen sich die Differenzen. Bei Hofmannsthal scheint Gott nicht umfassend orientiert und erkundigt sich etwa bei der Welt über die zukünftigen Darsteller: „Wer heißt sie im Voraus wissen, was eine schlechte Rolle ist und was eine gute? (262)“ Die Welt antwortet genauso besserwiserisch wie Hofmannsthal in seinem

Vorspruch: „Das weiß wohl jeder, der hineinsieht, wenn er Geschriebenes lesen kann.“ Sogleich aber folgt wieder eine signifikante Überschneidung. „Es ist ein Spiel“, sagt Hofmannsthals Meister beschwichtigend. Calderóns Meister hatte das so formuliert: „Und es fiel keinem bei, / Dass auf dieser Bühnenwelt, / Was er für das Leben hält, / Eben nur ein Schauspiel sei.“

Der wirklich gravierende Unterschied zwischen den Grundvoraussetzungen beider Werke aber findet sich gleich zu deren Beginn. Im Gegensatz zu Calderón hat Hofmannsthal eine mephistophelische Instanz, den Widersacher, mit ins Bühnenpersonal integriert. Dieser Widersacher stellt die hochinteressante Frage an den Meister, ob dessen Allwissenheit nicht die Fähigkeit sabotiere, sich zu unterhalten: wie kann ein Schauspiel den überhaupt ergötzen, „der es vorbestimmt, Eingang und Ausgang, bis aufs I-Tüpfel?“ (25a). Die Antwort des Meisters gibt die entscheidende Differenz zu Calderón in der Bewahrung einer voluntaristischen Minimalausrüstung wieder: „Wahl ist ihnen gegeben zwischen Gut und Böse, das ist ihre Kreaturschaft, in die ich sie gestellt habe.“ In der Figur des Bettlers, vielleicht der zentralen Figur des Moralitätenspiels überhaupt, hat Hofmannsthal diesen Kern gestaltet, der auch schon bei *Jedermann* bestimmend und, als Aufgabe gefasst, mit der Frage gemeint war: „Was bleibt vom Menschen übrig, wenn man alles abzieht?“ (*Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, in: Ges. Werke in Einzelausgaben. Prosa III, Frankfurt/M. 1952, S. 354)

„Das Spiel des Lebens“, so hat Hofmannsthal geschrieben, soll „aufgeführt“ werden. Die allegorische Darstellung des menschlichen Daseins in seiner Verflechtung mit dem Ganzen der Welt bedient sich der Schauspielkunst, die ja – von gewissen Ausnahmen der Moderne abgesehen – immer eine reproduzierende Kunst ist. Mit Mimik, Gestik und Gebärde – vom Händefalten über das Händeringen bis zum Heben der Arme –, mit Kostüm, Maske, Requisit, mit den Bühnenbilddekorationen soll das Spiel des in das Irdische und Materielle verstrickten Menschen gespielt werden. Etwas also, das bereits Spiel, eben „Lebensspiel“ ist, soll gleichsam nochmals dupliziert und damit objektiviert werden in einer festgefügt und klaren, fast holzschnitthaften Form, einer Art dramatisierter *Ars moriendi*. Artifizuell, in kristalliner, zeitenthobener Symbolik aber, mit Kulissen, Versenkungen und Soffitten, soll ein metaphysisches Drama des 20. Jahrhunderts, geschrieben drei Jahre nach der entsetzlichen Katastrophe des Ersten Weltkrieges, der über 20 Millionen Menschen den nicht eben metaphysisch einerschreitenden Tod brachte, etwas über die *conditio humana* sagen, was nicht genau die *Theatrum Mundi*

Bühne des Calderón bereits artikuliert hat – sondern etwas Neues, bislang noch nicht Dagewesenes in der Form des alten Fronleichnamsspiels.

Hofmannsthals Mysterienspiel beginnt in der Überwelt. Heilige, Propheten und Sibyllen, die aufblicken zum Palast des Meisters, säumen den wie bei Calderón von Musik begleiteten Einzug des allegorischen Personals, das vom Engel angeführt wird. Es folgt die Abendspielleiterin Welt. Ihr ist die Verantwortung für eine geglückte Inszenierung des Lebensspieles übertragen. Sie ist wie der Tod, der nach ihr auf den Plan tritt, eine Angestellte des göttlichen Unternehmers. Ihr mögliches Scheitern – der Engel verweist auf das bereits geschehene Beispiel der Sintflut – wird von Anfang an als Möglichkeit mitgedacht. Hofmannsthal fügt mit scheckiger Lakaienkleidung, Fächer und Laute noch den Vorwitz hinzu, einen notorischen und besserwisserischen Nörgler aus dem Geschlecht des zwischen Souffleurkasten, Bühnenpforte, Kantine und Künstlerischem Betriebsbüro sich hin- und herbewegenden und unkenden Theaterangestellten: „Jetzt kommen erst die Schauspieler ganz langsam anmarschier! Und das Rollenausteilen wird auch nicht ohne Sekkaturen abgehen“ (S. 264).

Eine dieser Sekkaturen betrifft jene Gestalt, die im Verlaufe des Spieles eine wirkliche Wandlung erfahren soll. Unter all den unverkörpernten Seelen – König, Schönheit, Weisheit, Reicher, Bauer – findet sich auch der Bettler. Mit ihm hat Vorwitz, der bislang läppisch den Seelen die ihnen zugewiesenen Plätze angegeben hat, ein Problem, das anscheinend zum ersten Mal auftaucht. Die Seele weigert sich, ihr Rollenfach zu akzeptieren, und wirft der Welt ihre Pergamentrolle – Hofmannsthal spielt mit der Doppelbedeutung des Wortes – vor die Füße. „Das wäre eine neue Mode“, kommentiert Vorwitz und wird noch drastischer: „Oder ist da vielleicht ein Irrtum geschehen? (267)“ Dieser Irrtum entpuppt sich hernach als das Zentrum des Spiels. Der Bettler wird zum Störfall im vorgegebenen Ablauf. Damit inkarniert er den Bruch zwischen Calderóns *Theatrum mundi* und Hofmannsthals Welttheater. Vorwitz erkennt diese Dimension indessen nicht. Das zerfetzte Flickerwerk, des Bettlers Kostüm, scheint ihm gelungen. Sein Blick weiß von keinem Sein außerhalb der Theatralik. Deshalb schimpft er: „Was will der Schauspieler? Worüber beschwert er sich? Das sind schwierige Leute! (267)“

Das nun folgende Spiel zeigt den Weg der Seele, die sich weigert, ihre Rolle zu übernehmen, sich revoltierend dann in diese fügt und das Spiel, allein um ihren Part wissend, mitspielt, um am Ende, den Reichen an die Hand nehmend, ihre Aufgabe wieder zurückzugeben unter Hinweis auf das Theat-

rum mundi: „Alles war Requisit! Und nichts blieb uns zu eigen!“ Anders als Calderóns Figur, die sich darüber beschwert, in einer Komödie die Tragödie spielen zu müssen, um dann aber willfährig und fromm einzulenken – „Nur um Lumpen bitt’ ich dich“ –, wird Hofmannsthals Gestalt zum Agenten des Anspruches auf freie Wahl, auf das dem Menschen eigene Recht, die gefügten Formen zu durchbrechen, auszuberechnen aus dem konditionierten Kosmos, anders aufzutreten, als es die alte allegorische Disposition vorausbestimmt hat. Der Bettler lehnt am Beginn des Spiels damit auch das von der Person getrennte Schicksal ab – und im letzten Grunde das Schicksal als überwindliche Metainstanz schlechthin. Genau dies aber gerät ihm zum Schicksal, und eben hierauf will Hofmannsthal hinaus. Die Verneinung der Form gebiert eine neue Form. Die Argumentation der Seele zu Anfang ist schlagend. Der zukünftige Bettler kennt die augenscheinlich naturalistische Milieutheorie, weiß, dass die Basis den Überbau, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt. Deshalb führt er im Katalog seine Auspizien auf, darunter Qual und Not, Verlassenheit, Herzensangst, Verzweiflung, Verfall. „Ahnst du, was das für Lieder sein werden, die da mein zahnloser Mund singen wird? (268)“

Das unter diesen Liedern sich einst auch *Die Internationale* befinden könnte, ist wahrscheinlich, geht aus seiner Frage an den Engel bereits hervor, wer denn eigentlich das Spiel austeilte: „in deren Hand ist Macht gelegt“. Der Wandlung, die ihn dazu führt, die Rolle doch anzunehmen, liegt – was in der ideologischen Kritik an Hofmannsthals Werk nicht zufällig meist unerwähnt blieb – die Verschmelzung zweier Aussagen zugrunde. Hofmannsthals szenischer Anweisung zufolge ringt die Seele mit sich, bevor sie dem Engel verrät, dass sie Worte in der Rolle „gesehen“ habe, die „aus keiner Kreatur Munde“ gehen sollten. Die Worte beziehen sich auf Jesus von Nazareth. Dessen „Eloi, Eloi, lema sabachtani?“, bei Matthäus und Markus als die letzten Worte des Gekreuzigten mitgeteilt, werden in der Bettlerrolle noch ergänzt um den bei Lukas fehlenden, bei Matthäus aber überlieferten Vaterunserzusatz „Dein Wille geschehe“. Der Engel bei Hofmannsthal zitiert Matthäus jedoch falsch, wenn er das Gebet des Herrn um die Worte bereichert „Aber nicht mein, sondern dein Wille geschehe“. Weggelassen ist zudem der noch für die analogia entis-Vorstellung der scholastischen Weltauslegung so bestimmende Passus „auf Erden wie im Himmel“.

VI.

Die Seele bedeckt bei Hofmannsthal nach diesen die heiligen Worte seltsam zueinander fügenden und abändernden Zitaten des Engels ihr Gesicht. Die Entscheidung ist jetzt gefallen. Hofmannsthal lässt es offen, ob die Geste Scham oder Verzweiflung bedeutet. Klar dagegen wird die Intention, und sie allein wirft das wesentliche Element ins Spiel hinein. Die singuläre und durch nichts zu legitimierende Einsamkeit dessen, der sich für das Ganze töten lässt, um es von seiner Not zu befreien, wird flankiert vom unerbittlichen Gesetz dessen, der dieses Ganze hervorgebracht hat. Göttlicher Wille und menschlicher Glücksanspruch aber stehen sich – wie in der Bibel und der griechischen Tragödie so nun auch im Großen Welttheater Hofmannsthals – konträr gegenüber. Im Spannungsfeld der Antinomie aber entscheidet der Mensch sich dazu, das Leben in der Annahme des Widerspruches zwischen der verfügbaren Ordnung der Dinge und der Empörung gegen sie zu führen. Im nun folgenden Spiel in der Welt wird aus der Revolte des Bettlers deren dogmatische Institutionalisierung in der Revolution. Man hört die Stimmen Müntzers, St. Justs, Bakunins oder Trotzki's, wenn der Bettler finster und verhalten später in der Wirnis des endlichen Daseins die Hybris des Weltenschöpfers übernimmt – „Nämlich: ich hab nichts zu verlieren!“ –, aus der tiefsten Erniedrigung das messianische Vokabular des Revolutionärs destilliert: „Der Weltzustand muss dahin, neu werden muss die Welt, / Und sollte sie zuvor in einem Flammenmeer / Und einer blutigen Sintflut untertauchen, / So ist's das Blut und Feuer, das wir brauchen.“ Die Legitimität der Utopie wird sofort desavouiert. Der Reiche beruft sich auf das Gewohnheitsrecht, auf uralten Besitzstand und die aus ihm hervorgegangene Ordnung, den „Pfeiler unsres Hauses“. Der Widersacher tritt auf als messianisch sich gebärdendes Ferment der Zerstörung, aus den Trümmern, dem Schlamm der alten Welt, soll die neue „noch einmal auferstehen“.

Kein Zweifel: auf dem Zenit dieser irdisch-historischen Ebene präsentiert Hofmannsthal den Extremfall der Dialektik von Freiheit und Unterdrückung. Weltrevolution und Weltausbeutung befinden sich auf gleicher Augenhöhe. Auf der Strecke geblieben ist dabei das Existenzrecht des von aller Obhut getrennten Einzelnen, seine Würde und Unantastbarkeit.

Um dessen Rettung geht es gleichwohl am Ende, wenn die Endlichkeit vom Bewusstsein der Figuren erfasst wird. „Mein Ich“, das der Reiche „grässlich groß bis an die Sterne“ ausgeweitet hat, „fällt wie ein Stein“.

Besitz hat sich als Tand, als Trugwerk erwiesen. „Gaukelspiel“: so nennt der Bettler nun das Schicksal und gelangt damit als Einziger zu dem Wissen, Teil eines unendlich wiederholten Versuches, sich die Welt als Theater vorzustellen, gewesen zu sein.

Der Weg des Bettlers von der Annahme der Rolle über die Revolte und die Revolution bis zum vollständigen Loslassen beim Anblick des Todes ist der parabolische Kern von Hofmannsthals Spiel. Die Parole des Widersachers: „natürliche Gleichheit des Schicksals“ ist der Gegensatz dazu, ist die Schreckensvision einer total verwalteten Welt, einer alles egalisierenden Versuchsanordnung, wie sie ein Dezennium nach der Uraufführung in Huxleys im 7. Jahrhundert nach Ford spielenden Roman *Brave New World* ausgemalt werden sollte.

Hier lag aber auch der Nerv all der Angriffe auf Hofmannsthals *Theatrum mundi* der zwanziger Jahre. Richard Strauss etwa, der eigene Freund und Weggefährte, kritisierte wie viele andere den Damaskuswandel des Bettlers, den er als Bolschewiken identifizierte. Ein solcher aber könne zur „Errettung zur Freiheit“ nichts beitragen und die vom Dichter angenommene Erleuchtung sei von außen hineingebracht und als „Wunde“ aus dem „christlichen Gedanken der plötzlichen Umkehr“ dramatisch nicht begründbar.

Staatskommunismus und Raubtierkapitalismus, Massenhypnose und die sich anbahnenden europäischen Faschismen: vor diesem Hintergrund ließ Hofmannsthal die Verwandlung demnach geschehen. Sie war nicht nur dramaturgisch notwendig zur gattungskonformen Vollendung der alten Form. Sie war notwendig in der unabdingbaren Aufzeigung eines ethischen Modells. Hofmannsthal hatte dabei das für ihn so wichtige Verspaar aus den *Geheimnissen* Goethes im Sinn, das sich als Schlüsselgedanke auch in der zuvor vollendeten *Frau ohne Schatten* erwies: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet / Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.“ Man sollte das Werk heute, nach dem Untergang der alten europäischen Totalitarismen und inmitten eines neuerlichen und weltweiten Risses zwischen armer und reicher Welt, neu lesen. Neu lesen auch vor dem Hintergrund von Fundamentalismen, neu lesen vor dem Hintergrund der technisch funktionierenden Sichtbarmachung aller Weltendinge in einem als universelles Betriebssystem sich gebärenden Netzwerk. Hinter all diesen Erscheinungen steckt als Kehrseite des Ich-Verlustes die Gier nach der Macht über das Ganze. Hofmannsthal erschien diese Gier in der sympathischen Potenz des Menschen überwindbar. Am Schluss des Welttheaters gehen die Gestalten gemeinsam ihrer Rückverwandlung in

Seelen entgegen. Im *Buch der Freunde* heißt es in diesem Sinne: „Der höhere Mensch ist die Vereinigung mehrerer Menschen.“