

Bernhard Greiner

Der ‚Fall‘ der Tragödie als Gegenstand des
deutsch-jüdischen Dialogs (Walter Benjamin,
Franz Rosenzweig, Carl Schmitt)

In seinem 1925 fertiggestellten Trauerspielbuch unterscheidet Walter Benjamin, wie bekannt, streng zwischen antiker und ‚moderner‘ (d.h. neuzeitlicher) Auffassung des Tragischen, was sich in der forcierten terminologischen Unterscheidung zwischen Tragödie und Trauerspiel niederschlägt, und spricht sodann der Moderne die Befähigung zur Tragödie ab. Erschließungskraft für die eigene Zeit könne tragisches Denken nur gewinnen – das ist ein Fazit des Trauerspielbuches –, wenn es sich nicht an der antiken Tragödie, sondern am ‚Trauerspiel‘ orientiere, d.h. aus diesem – geschichtsphilosophisch – die Konsequenzen für die eigene Zeit ziehe. Gerade weil es für Benjamin keine Kontinuität zwischen antiker und neuzeitlicher Tragik gibt, ist ihm die Rede vom ‚Ursprung‘ des Trauerspiels möglich. Da er das Trauerspiel aber als ‚Idee‘¹ faßt, kann er die an ihm erkannte Denkfigur über die Konstellation des Ursprungs in der barocken Welt Erfahrung hinaus auch auf die eigene Zeit beziehen.

Mit der Unterscheidung zwischen einem antiken und einem modernen Tragischen steht Benjamin selbstverständlich (und weiß er sich auch) in der Tradition einer neuen *Querelle*, nun des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die wesentlich von der deutschen idealistischen Philosophie und deren Kritikern geprägt ist. Hegel ist hier zu nennen mit seiner These von der „sich wechselseitig abstumpfenden Ausgleichung“ der Gegensätze im Schauspiel der Moderne gegenüber der Kollision je für sich berechtigter, von tragischen Helden verkörperter sittlicher Zwecke in der antiken Tragödie², weiter Kierkegaards Exkurs in „Entweder – Oder“³ über den „Reflex des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen“, worin der eigenen Zeit das Tragische gleichfalls abge-

1 Vgl. die Ausführungen zum Begriff der ‚Idee‘ in der ‚Erkenntnistheoretischen Vorrede‘ des Trauerspielbuches.

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, Hg. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, S. 532.

sprochen wird (die Schuld habe sich zur Sünde gewandelt)³; reziprok zu diesen Aufhebungen steht Nietzsches Rettung ursprünglicher tragischer Welterfahrung im Raum der Kunst, formuliert, wie Nietzsche selbst hervorhebt, gegen das heraufkommende wissenschaftliche Zeitalter, das tragisches Denken abweist.⁴ Ausdrücklich beruft sich Benjamin auf Franz Rosenzweigs Bestimmung des tragischen Helden, der diesen religionsphilosophisch auf eine Antike einschränkt, für die das Fehlen der göttlichen Offenbarung charakteristisch ist.⁵ Auch Georg Lukács betont in seiner „Metaphysik des Tragischen“⁶, daß sich eine neue Tragödie nicht an der der Antike orientieren könne; darin konnte Benjamin im-mertin seine grundsätzliche Trennung zwischen antiker und moderner Tragik bestätigt finden.

Gemeinsam mit Lukács, vor allem aber mit Rosenzweig, entscheidet sich für Benjamin die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Tragödie in der Moderne an der theologischen Situation der Epoche. Tragik macht Benjamin dabei weder am Affektgeschehen des Zuschauers fest, der tragische Spiele betrachtet (also an einer Interpretation der aristotelischen „Katharsis“), noch an einer faktischen Lebenskonstellation (tragischer Schuld etwa im Sinne der aristotelischen *Hamantia*). Das Feld, auf dem Tragik sich manifestiert, ist ihm vielmehr die Geschichtsphilosophie (vgl. 280⁷). Das offenbart darum, weil sich erst im Horizont geschichtsphilosophischer Reflexion die beiden Dimensionen zugleich erfassen lassen, die konstitutiv für die Tragödie sind, der tragische Gehalt und das distanzierende theatralische Spiel. Die Vereinigung dieser beiden Aspekte erkennt Benjamin in der Opferidee. Der Tod des tragischen Helden sei stellvertretendes Opfer für die vom mythischen Bann

3 Sören Kierkegaard, *Einwecker – Odeur*; Hg. Hermann Diem/Walter Rest. Dt. von Heinrich Fraenck. München: dtv, 1975. S. 177.

4 Vgl. Friedrich Nietzsche, „Versuch einer Selbstkritik“, Vorwort zur Neuausgabe von 1886 der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Bd. 1. München: dtv, 1980, S. 13.

5 Vgl. Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. S. 83-90.

6 Georg Lukács, „Metaphysik des Tragischen“, Paul Ernst“ G.L., *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuviertel/Berlin: Luchterhand, 1971. S. 218-250.

7 Zitate aus Benjamins Trauerspielbuch werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

(Benjamin spricht von „dämonischer Weltordnung“ [288]⁸) sich betreffende Menschengemeinschaft:

Wofür stirbt der Held? – Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber ist in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühneopfers, das den Göttern, die alles Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen. Diese, wie sie zum Unterschiede von den alten tobringenden Verhältnissen nicht auf oberes Geheiß, sondern auf das Leben des Heros selbst zurückweisen, vernichten ihn, weil sie, inadäquat dem Einzelwillen, allein dem Leben der noch ungeborenen Volksgemeinschaft den Segen bringen. Der tragische Tod hat die Doppelbedeutung, das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als Erstling einer neuen Menschheitserne dem unbekanntem Gott den Helden hinzugeben. (285f.)

Immer neu umschreibt Benjamin den Doppelaspekt des Tragischen resp. des tragischen Opfers:

Das Tragische verhält sich zum Dämonischen wie das Paradoxon zur Zweideutigkeit. In allen Paradoxien der Tragödie – im Opfer, das, alter Satzung willfährig, neue stiftet, im Tod, der Sühne ist und doch das Selbst nur hinrafft, im Eide, das den Sieg dem Menschen dekretiert und dem Gotte auch – ist die Zweideutigkeit, das Stigma der Dämonen, im Abscheu. (288) [Im Schweigen des Helden vollziehe sich ein Umschlagen der Bedeutung] nicht die Betroffenheit des Angeschuldigten, sondern das Zeugnis sprachlosen Leidens erscheint in den Schranken und die Tragödie, die da gewöhnlich dem Gerichte über den Helden, wandelt sich zur Verhandlung über die Olympischen, bei der jener den Zeugen abgibt [...]. (288)

Ruft man sich diese insistierenden Ausführungen Benjamins zur antiken Tragödie in Erinnerung, wird überaus deutlich, wogegen er polemisiert, wenn er der Neuzeit, resp. der Moderne, geschichtsphilosophisch die Voraussetzungen für Tragödie abspricht, was er also mit seiner Argumentation widerruft. An der antiken Tragödie hatte er hervorgehoben,

8 Vgl. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (wie Anm. 7). S. 288: „Die griechische, die entscheidende Auseinandersetzung mit der dämonischen Weltordnung, gibt auch der tragischen Dichtung ihre geschichtsphilosophische Signatur.“ Mit seiner Deutung der griechischen Tragödie als Akt der Säkularisation kommt Benjamin Hermann Cohen sehr nahe. (Vgl. Hermann Cohen, „Ästhetik des reinen Gefühls: Zweiter Band“, *Werke*. Hg. Helmut Holzhey. Bd. 9. Hildesheim/New York: Georg Olms, 1982. S. 80ff.)

daß sie – wenn auch eingeschränkt auf den Helden und nur als Prophetie für die Gemeinschaft⁹ – einen Ausbruch aus ‚dämonischer Weltordnung‘ leiste. So steht die Tragödie der Antike für Selbstbehauptung des Menschen gegenüber schicksalhaft ihm verderbenden Göttern, d.h. für einen gelungenen Akt der Säkularisation. Der Moderne geschichtsphilosophisch die ‚Idee‘ Tragödie abzusprechen, besagt dann nichts weniger, als ihr das Gelingen des Projektes ‚Säkularisation‘ in Abrede zu stellen.

Hans Blumenberg hat ‚Säkularisation‘ als humane Selbstbehauptung gegenüber den Konsequenzen des spätmittelalterlichen theologischen Absolutismus bestimmt.¹⁰ Gott wurde in diesem Denken zu absoluter Mächtigkeit gesteigert, was impliziert, daß er für den Menschen unberechenbar wird, er auch nicht mehr die Ordnung der Welt und die besondere Stellung des Menschen in dieser garantieren kann. Ein solcher Gott wird ungreifbar, ein *deus absconditus*. Da er als Bürge des Ordnungsgefüges der Welt ausfällt, werden die menschlichen Sinngebungsversuche im Hinblick auf die Wirklichkeit offen, zugleich erscheint das menschliche Handeln der Allmacht dieses verborgenen Gottes restlos unterworfen. Die neuzeitliche Antwort hierauf, so Blumenberg, ist der Akt humaner Selbstbehauptung gegen einen verborgenen Willkürgott und gegen eine Natur, die nun gegenüber dem Menschen als gleichgültig und rücksichtslos gedacht werden muß. Blumenberg beschreibt, wie im Zuge dieser Selbstbehauptung der Selbsterhaltungsbegriff durchgesetzt¹¹, die theoretische Neugierde (*curiositas*) rehabilitiert, sowie die Naturwissenschaften und die Technik als Garantien der Beherrschung und Veränderung der Wirklichkeit privilegiert werden:

Der in der Verborgenheit Gottes seiner metaphysischen Garantien für die Welt beraubte Mensch konstruiert sich eine Gegenwelt von elementarer Rationalität und Verfügbarkeit. [...] Je gleichgültiger und rücksichtsloser die Natur gegenüber dem Menschen erscheint, um so weniger gleichgültig kann sie ihm sein, um so

⁹ Vgl. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 296: „Die Lösung ist zwar jeweils auch Erlösung; doch nur jeweilige, problematische, eingeschränkte.“

¹⁰ So die Überschrift des zweiten Teils von *Die Legitimität der Neuzeit* („Theologischer Absolutismus und humane Selbstbehauptung“), Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 135-259.

¹¹ Hierzu auch: Hans Blumenberg, „Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution der neuzeitlichen Rationalität“, *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz* 11 (1969), S. 333-383.

rücksichtsloser muß er selbst das, was ihm als Natur vorgegeben ist, [...] verfügbar machen und als den Spielraum seiner Daseinschancen sich unterwerfen.¹²

Diesen im Zeichen der Säkularisation stehenden Entwurf des Subjekts und seines gewandelten Bezugs zur Welt widerruft Benjamins Trauerspielbuch, zum einen, indem es einen melancholischen Bezug zur Welt ins Zentrum stellt, der eben darin gründet, daß alle Versuche einer sicheren Sinnbegründung im Hinblick auf die begegnende Welt sich als vergeblich erweisen, zum andern, indem es die Position des Subjekts, das sich gegenüber einem verborgenen Gott und einer undurchdringlichen Welt zu behaupten versucht, negiert. Das führt zu den beiden leitenden Denkfiguren des Trauerspielbuchs: der Allegorie und dem Fall des Souveräns. Die Denkfiguren des deutschen barocken Trauerspiels begreift Benjamin als Reaktionsbildung auf die erste Krise des Prozesses der Säkularisation, durch die erneut nominalistische Positionen – das allegorische Denken – Zugkraft erhielten.¹³ Die in diesem Kontext erarbeiteten Denkfiguren des Trauerspiels setzt Benjamin aber zugleich ein, um zur Krisenerfahrung seiner eigenen Zeit, d.h. zu einer neuen, fundamentalen Infragestellung des Projektes ‚Säkularisation‘, Stellung zu nehmen. Das ist der pragmatische Gehalt der beiden von ihm herausgearbeiteten zentralen Denkfiguren. Die in ihrer Erschließungskraft umfassend aufgewertete Allegorie kann auch für die geschichtsphilosophische Bestimmung der eigenen Zeit eingesetzt werden; ebenso erlaubt die Destruktion der Position des Souveräns mit Blick auf die Herrscherfigur des Barock, die zeitgenössische antidemokratische Berufung auf den Souverän im Kontext der Demokratiekritik in der Zeit der Weimarer Republik auszuhebeln. Aber sie negiert noch mehr, nicht nur politisch die Position des absoluten Souveräns, sondern auch ‚ethisch-kulturgeschichtlich die Selbstbegründung des modernen bürgerlichen Subjekts, das in der Figur erhabener Selbstbehauptung ‚Tragik für sich beansprucht. In ihr hat Benjamin ein emphatisches Abweisen der ‚Tragik für die Moderne seinen Bezugspunkt. So ist der negierende Impuls des Trauerspielbuches janusköpfig. Das Buch beschreibt ein Bewußtsein, das die geschichtlich vor-ausliegende Selbstbehauptung des Subjekts (wenn man so will: den ‚ersten Schub‘ der Säkularisation) widerruft, um damit zugleich den ge-

¹² Blumenberg, *Legitimität der Neuzeit* (wie Anm. 10), S. 197 und S. 206.

¹³ Benjamin spricht z.B. von einer „Überspannung der Transzendenz, die all den pro-vokatorischen Diesseitsakzenten des Barock zugrunde liegt“ (S. 246), womit er Benjamins Hechtung nominalistischer Positionen sehr genau vorwegnimmt.

schichtlich nachfolgenden Prozeß zu negieren, und das heißt sowohl die Selbstermächtigung des bürgerlichen Subjekts als des Begründers und des Garanten einer vernünftigen Ordnung der Welt als auch die politisch-philosophische Verarbeitung von dessen Scheitern, die Carl Schmitt in seinem Konzept des ‚absoluten Souveräns‘ unternommen hat.¹⁴

Der Allegoriker wird nicht nur in die theologische Konstellation nach dem vollzogenen Glaubensschisma gestellt, seine Beschreibung, etwa sein nie an ein definitives Ende gelangen könnendes Bedeutung-Geben, erweist ihn auch als das liberale bürgerliche Subjekt Carl Schmitts, das, eingelassen in einen unabschließbaren Raum der Diskussion, nie zu einer Entscheidung zu gelangen vermag, die die eigene Welt gegen ihre Bedrohung von innen sichern würde (d.h. gegen Kräfte, die unter Berufung auf demokratische Freiheit auf die Zerstörung freiheitlicher Ordnung hinarbeiten). Die explizite theologische Argumentation des Trauerspielbuches ist derart immer zugleich implizit politisch: So ist dieses Buch nicht weniger eine ‚Politische Theologie‘ als jenes, worauf es antwortet, Carl Schmitts Souveränitätslehre, die dieser unter dem Titel „Politische Theologie“ drei Jahre vor Fertigstellung des Trauerspielbuches veröffentlicht hatte.¹⁵

Die Entfaltung der politischen Argumentation als theologischer und umgekehrt gibt Benjamins Heiligung des Allegorikers das besondere Gepräge. Entscheidend ist ihm die „theologische Situation der Epoche“, diese erkennt er für das Zeitalter des Barock im „Ausfall aller Eschatologie“ (259). Das Unelöste der Geschichte ist in solchem Horizont nicht mehr aufgehoben in einem göttlichen Heilsplan, Geschichte ist bloße Naturgeschichte, Geschichte des Verfalls. Bestärkt wird dies durch die protestantische Rechtfertigungslehre (vgl. 317ff.); denn Rechtfertigung des Menschen vor Gott nur durch den Glauben führt zu radikaler Trennung zwischen endlichen, unerlösten Diesseits und dem ganz Anderen

14 Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. München/Leipzig: Duncker & Humblot, 1922.

15 Den überwiegend unangesprochen geführten Dialog Benjamin – Carl Schmitt hat jüngst Giorgio Agamben umfassend aufgegriffen: Vgl.: Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Dt. von Hubert Thüring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002 (insbesondere das Kapitel „Das Paradox der Souveränität“) und Giorgio Agamben: *Ansatzpunkt (Homo sacer II.1)*. Dt. von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. Weitere Arbeiten zu diesem Komplex: Jürgen Thaler: *Drumatische Seelen. Trägödienbeobachtungen im frühen spannungsgeladenen Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis, 2003; Susanne Heil: „Gefährliche Beziehungen.“ *Walter Benjamin und Carl Schmitt*. Stuttgart: Metzler, 1996.

der Transzendenz. Menschliches Handeln hat für solches Denken keinen Einfluß auf Erringen des Heils, so sind Hoffnungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit die Folge. Das entwertete Dasein aber, so Benjamin, wird maskenhaft neu belebt durch die Trauer (vgl. 318). Der Melancholiker versucht, den Gegenständen durch Reflexion einen tieferen Sinn zu entnehmen, wobei er jedoch scheitern muß, da er immer nur den Sinn finden kann, den er den Dingen verliehen hat (so spricht Benjamin vom „kontemplativen Startkrampf“ des Melancholikers [vgl. 319]). Der Melancholiker ist ein Allegoriker, der weiß, daß er keinen über das Subjekt hinausgehenden Sinn produzieren kann. Die bedeutungsstiftende Instanz manifestiert in dem Trübsinn, die sie den Dingen verleiht, nur ihre eigene Willkür und Unfähigkeit, den Prozeß der Bedeutungszuweisung in einer eindeutigen Sinnbestimmung zu beenden: „Jede Person, jedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten.“ (350) Solche Sätze umschreiben aber nicht nur den Allegoriker des 17. Jahrhunderts, sondern ebenso, etwa in der Nachfolge von Nietzsches Sprachkritik, den des 20. Jahrhunderts. Was sich in den allegorischen Sinnkonstruktionen einzig erhält, ist ihr Herausstellen der Kluft zwischen den bloßen Zeichen und den ihnen entzogenen Bedeutungen.¹⁶ So unterstreicht der Allegoriker die Bodenlosigkeit des Aktes humaner Selbstbehauptung, der erfolgt war angesichts einer undurchdringlich gewordenen Transzendenz. Er ist Gestalt gewordene Infragestellung des Projektes ‚Säkularisation‘, geschichtlich rückwärts wie vorwärts lesbar, die Behauptung subjektiver Autonomie schlägt in ihm um in Manifestation von Ohnmacht. Die markanteste Ausprägung dieses Umschlagens aber zeigt die Figur des Souveräns. Daß er in der Argumentation des Trauerspielbuches eine so prominente Stelle erhält, ist ein Anzeichen für dessen theologische und zugleich politische Argumentation. In der Geschichte der Säkularisation ist der Souverän naturgemäß zentraler Bezugspunkt der Argumentation. Hobbes begründet seine Position, die absolute politische Entscheidungsgewalt des Fürsten, als Instanz, die allein die Wirren der konfessionellen Bürgerkriege beenden könne. Die Aufklärung entwirft den Souverän dann neu, nun individuell als Garanten sittlicher Ordnung, im bürgerlichen Subjekt, das sich durch sein Vermögen zur Vernunft autonom setzt, indem es das Sittengesetz aus sich hervorbringt. Der Zusammenbruch der von diesem Souverän ge-

16 Zum Verständnis des Allegorischen s. die grundlegende Studie von Heinz Dürig: *Anders-Rede. Zur Syntax und historischen Systematik des Allegorischen*. Freiburg i.B.: Rombach, 2000, insbesondere Kap. IV: „Die Allegorie bei Walter Benjamin“.

schaftenen resp. gedachten Wirklichkeit, das praktische Scheitern der von ihm entworfenen idealistischen Systementwürfe in den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, bringen dann einen neuen Souverän ins Spiel, den absoluten Souverän, der die liberal-demokratische Ordnung, die sich ihrer Feinde gar nicht zu erwehren vermag, aufhebt.

Carl Schmitts Staatslehre hat als Ausgangspunkt den Ausnahmefall bzw. den vollständigen Mangel an Konsens.¹⁷ Eine Rechtsordnung aber, so argumentiert Schmitt, kann nur außer Kraft gesetzt und ebenso nur eingesetzt werden von einer Position aus, die nicht selbst wieder durch sie begründet ist. Andernfalls wäre das Begründende in gleicher Hinsicht zugleich ein Begründetes. Mithin könne alle Legalität nur in einem a-legalen Akt als eine *Actio ex nihilo* hervorgebracht werden, durch einen Souverän, der absolute, d.h. unbedingte Entscheidungsgewalt ausübt („Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand gebietet“, so die bekannte Definition Schmitts¹⁸). Theologisch ist die Position solch schlechthinniger Unbedingtheit die Gottes, was noch in der theologischen Rückbindung des Souveränitätsbegriffs der frühen Moderne (im Gedanken vom Gottesgnadentum des Herrschers) erkennbar ist. Carl Schmitt macht diesen theologisch begründeten Souverän zum Angelpunkt seiner Staatslehre, indem er die statstheoretischen Begriffe zugleich als säkularisierte theologische darlegt. Das erlaubt, die *potentia absoluta* Gottes in den Raum des Politischen zur Position des absoluten Souveräns zu transformieren, der staatliche Ordnung garantieren kann, weil er die Macht hat, sie auszusetzen, um sie zu sichern. Wie weit Carl Schmitt mit seiner „Politischen Theologie“ eine theoretische Rechtfertigung diktatorischer Herrschaft liefert, ist einer eigenen Untersuchung wert, die hier nicht ausgeführt zu werden braucht. Benjamin jedenfalls deutet Schmitts „Politische Theologie“ so, wenn er über die Figur des Tyrannen im Trauerspielbuch schreibt: „Die Theorie der Souveränität; für die der Sonderfall mit der Entfaltung diktatorischer Instanzen exemplarisch wird, drängt geradezu darauf, das Bild des Souveräns im Sinne des Tyrannen zu vollenden.“ (249) Das Trauerspielbuch widmet diese Souveränitätslehre von innen.

Wenn Benjamin als den ‚wahren Gegenstand‘ des Trauerspiels die Geschichte bestimmt (vgl. 242f), so ist dies in einem emphatischen Sinne zu verstehen. Das Trauerspiel nehme nicht nur Stoffe aus der

Geschichte und bearbeite sie, sondern die Geschichte selbst habe schon die Struktur des Trauerspiels. „Die Geschichte wandert in den Schatzplatz hinein“ (271) formuliert Benjamin und weiter: „Man glaube, im geschichtlichen Ablauf selbst das Trauerspiel mit Händen zu greifen; es bedürfe nichts weiter als die Worte zu finden.“ (243)¹⁹ Ist aber derart Geschichte nicht nur stofflich, sondern auch als diskursive Ordnung ‚Trauerspiel‘, gilt der Gehalt der Geschichte – Ausfall aller Eschatologie, radikale Immanenz, Natur als Vergänglichkeit – auch für die Gattung Trauerspiel. Verfall kann dann nicht nur dessen Thema sein, sondern muß zugleich auch sein Wesen ausmachen. Benjamin diskutiert diese Folgerung nicht explizit, wohl aber implizit, eben an der Figur des Souveräns im Trauerspiel.

Ist die Geschichte selbst schon ‚Trauerspiel‘, dann muß ihr Repräsentant der Protagonist in diesem Spiel sein: „Der Souverän repräsentiert die Geschichte. Er hält das historische Geschehen in der Hand wie ein Szepter.“ (245)²⁰ Benjamin bestimmt den Souverän im Rekurs auf Carl Schmitt. Das 17. Jahrhundert habe aus der leidvollen Erfahrung der konfessionellen Kriege einen neuen Souveränitätsbegriff entwickelt, der den Souverän von jeder Rückbindung an theokratische Ordnung freihalte, ihn statt dessen als gänzlich unbedingt von der Situation des Ausnahmezustandes her denke. Aber Benjamin verschiebt in eigenartiger Weise Schmitts Definition. Dieser hatte formuliert: Der Souverän „entscheidet sowohl darüber, ob der extreme Notfall vorliegt, als auch darüber, was geschehen soll, um ihn zu beseitigen“²¹ Souveränität, d.h. „höchste, nicht abgeleitete Herrschermacht“²² manifestiert sich in diesem Akt der Entscheidung. So ist sie durch den Ausnahmezustand, als ihre Voraussetzung, bedingt. Benjamin legt den Souverän demgegenüber einseitig auf die Aufgabe fest, den Ausnahmezustand *auszuschließen* (der barocke Souveränitätsbegriff mache „zur wichtigsten Funktion des Fürsten, den [Ausnahmezustand] auszuschließen“ [245]), andererseits bestimmt er ihn doch zugleich als den „Inhaber diktatorischer Gewalt im Ausnahmezustand [...] wenn Krieg, Revolven oder andere Katastrophen ihn heraufführen“ (vgl. 245f). In dieser widersprüchlichen Bestimmung,

¹⁹ Das belegt Benjamin auch mit dem Wortgebrauch: „im XVII. Jahrhundert“ [galt das Wort ‚Trauerspiel‘ vom Drama und historischen Geschehen gleichermaßen.“ (S. 244)

²⁰ Kurz zuvor wurde dies nur als Möglichkeit formuliert: „Der Souverän als erster Exponent der Geschichte ist nahe daran, für deren Verkörperung zu gelten.“ (S. 243)

²¹ Schmitt, *Politische Theologie* (wie Anm. 14), S. 10.

²² Ebd. S. 9.

¹⁷ Schmitt, *Politische Theologie* (wie Anm. 14), S. 19f.

¹⁸ Ebd. S. 9.

daß der Souverän auszuschließen hat, was ihn doch erst ermöglicht, bereitet Benjamin die Unterscheidung von Herrschermacht und Herrschervermögen vor (vgl. 250), mit der er anschließend Schmitts Konzeption des Souveräns zu Fall bringt. Die Herrschermacht ist unbedingte, eben im Gebieten über den Ausnahmezustand, das Herrschervermögen aber muß als bedingt erkannt werden. Das könnte man logisch herleiten: Wenn der Souverän im Sinne Schmitts sich darin setzt und manifestiert, daß er über den Ausnahmezustand und über Maßnahmen, ihn zu beenden, entscheidet, dann darf er den Ausnahmezustand nicht wirklich beenden; denn damit fielen die Basis seiner Souveränität dahin. Also ist der Souverän derjenige, der die Feinde der gegebenen Rechtsordnung auf der Grundlage a-legaler Ermächtigung zu besiegen hat und doch nicht besiegen darf. Benjamin konkretisiert diese logische Selbstwidersprüchlichkeit anthropologisch, indem er fragt, was als Entscheidungsgrundlage bleibe, wenn der Souverän jenseits aller Rechtsnormen entscheide. Das kann nur purer Voluntarismus sein (dafür steht die Figur des Tyrannen), mithin die Natur des Herrschers, der Sturm seiner Affekte. So führt die Unbedingtheit des Herrschers diesen gerade in umfassende Bedingtheit, zugleich, da sein rein affektiv gegründetes Handeln ständig, schwankenden physischen Impulsen unterworfen ist, zur „Entschlußunfähigkeit“ (250):

Der Fürst, bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand ruht, erweist in der ersten Situation, daß ein Entschluß ihm fast unmöglich ist. So wie die Malerei der Manieristen Komposition in ruhiger Belichtung gar nicht kennt, so stehen die theatralischen Figuren der Epoche im grellen Scheine ihrer wechselnden Entschlebung. In ihnen drängt sich nicht sowohl die Souveränität auf, welche die stoischen Redensarten zur Schau stellen, als die jähne Willkür eines jederzeit umschlagenden Affektsurms. (250f)

Mit innerer Logik führt der Gedanke des absoluten Souveräns zur Figur des „im Machtrausch sich verlierenden Cäsars“ (250) oder zum entscheidungsunfähigen Melancholiker, der nicht handelt, sondern duldet: das sind die Komplementärfiguren des Tyrannen und des Märtyrers im Trauerspiel. Gerade die absolute, gottgleiche Herrschaft des Souveräns erweist dessen Immanenz: „er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur“ (264, vgl. auch 321).

So hat Benjamin an der Zentralfigur des barocken Trauerspiels Schmitts Souveränitätslehre zu Fall gebracht. Der Souverän als Exponent einer „reslos säkularisierten Geschichte“ (271) manifestiert in seiner Enthronung deren Scheitern und begründet die Haltung des Allego-

rikers, dem sich der Umschlag von Macht in Ohnmacht auf dem Feld der Bedeutungszuweisung wiederholt. So kann der Souverän aber auch nicht eingesetzt werden, um einer neuerlichen Erfahrung umfassenden Scheiterns des Projektes ‚Säkularisation‘, nun in den Krisenerfahrungen der bürgerlichen Welt, einen Ausweg zu eröffnen. Für die Destruktion von Schmitts Souveränitätslehre gab das barocke Trauerspiel ein ideales Feld. Es steht selbst im Denkhorizont der modernen Souveränitätslehre, von der Schmitt ausgeht, zugleich arbeitet es die Selbstwidersprüchlichkeit des absoluten Souveräns markant heraus. Ohne Funktion ist in diesem Argumentationszusammenhang aber Benjamins Insistieren auf dem Unterschied von Trauerspiel und Tragödie, die Abweisung also von Tragik für den ‚Fall‘ des Souveräns. Denn von Tragik ist bei Schmitt gar nicht die Rede.

Wenn Benjamin dem ‚Fall‘ des Souveräns Tragik abspricht, so beschränkt er ihn und ebenso die Gattung ‚Trauerspiel‘ auf Immanenz und damit zugleich auf die Figur der Allegorie als sich selbst entwertende Verweisung.²³ Benjamin umschreibt sie als „theologische Hyperbel“ (vgl. 247), die allerdings, was er nicht explizit ausführt, in zweierlei Richtung lesbar ist. Im barocken Trauerspiel führt die vorausgesetzte Unbedingtheit des Souveräns, seine absolute Herrschaft, gerade dessen Bedingtheit als Kreatur herauf. Reziprok hierzu steht das Scheitern des auf das Endliche gerichteten Verstandes in der Konfrontation mit der Erfahrung des Unendlichen, insofern dieses Scheitern zum Akt negativer Manifestation des Unendlichen gebildet wird. Das ist die Figur des Erhabenen. Deutlich wird hier dessen Konkurrenz zur Allegorie. Denn im Erhabenen schlägt, folgt man Kants Bestimmung²⁴, das vollständige Scheitern der Auffassungsvermögen des Subjekts angesichts der unendlich großen oder übermächtigen Natur in ein Aktivieren des Vermögens zu Vernunftideen um, durch die das Subjekt sich seines ideellen Wesens versichert. Benjamin betont, daß sich die Allegorie eben diesen Umschlag in ihrer wuchernden Verschwendung des Bedeutenden versage, die leibliche Form verschlinge gewissermaßen die Besetzung (vgl. 396). Eben dieses Moment aber, daß in der Figur des Erhabenen der Über-

²³ Als instruktives Beispiel hierfür sei auf den Umgang mit dem Gestaltungsprinzip der Postfiguration in Gryphus' Trauerspiel *Carulus Strantzus* verwiesen. Die Vergleichlichkeit ergreift dort die figura der Postfiguration als das Organisationsprinzip des Dramas selbst.

²⁴ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. Karl Vorländer. Hamburg: Meiner, 1974. §§ 23-29 („Analytik des Erhabenen“), S. 87-112.

gang vom Endlichen zum Unendlichen immer nur *ex negativo* möglich ist, wird dem Subjekt, das sich als erhabenes seiner Idealität vergewissert, zum Feld des Tragischen. Auch diese Tragik, in der sich das bürgerliche Subjekt als autonom begründet, widerruft Benjamin mit seiner Destruktion des Souveräns. Schiller hat eine wesensmäßige Verknüpfung des Tragischen mit dem Erhabenen aufzuweisen versucht, für das es in der antiken Tragödientheorie ja keinerlei Bezugspunkt gibt. Der Mensch, der sich – erhaben – gegenüber der bedingenden Sinnenwelt als moralisch unbedeutend und somit als ‚Souverän‘ setzt, wird darin tragisch, daß seine Manifestation der moralischen Autonomie gegenüber dem ihm aufzulegenden Leiden gerade die Unmöglichkeit einer Verbindung der empirischen und ideellen Welt festschreibt.

Schillers Tragödientheorie kann hier nicht ausgebreitet werden. Zum virtuellen Bezugspunkt von Benjamins Widerruf der Geschichte des bürgerlichen Subjekts, das sich tragisch-erhaben als autonom setzt, wird sie durch die ihr inhärente Zirkelargumentation. Die „beiden Fundamentalsätze aller tragischen Kunst“, die Schiller aufstellt: „Darstellung der leidenden Natur [und] Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden“²⁵, lassen offen, wie die Aktivierung des ideellen Wesensanteils des Menschen, durch den er sich als frei setzt, möglich sein soll, dem sinnlichen Wesensanteil entgegen, in dem der Mensch unfrei ist. Daß beide Wesensanteile des Menschen aktiv sein können, ohne daß der einen anderen unterdrückt, vermittelnd, so Schiller, die Erfahrung des Schönen. Mithin kann man den sinnlichen Menschen nur vernünftig machen, indem man ihn zuvor ästhetisch macht.²⁶ Aber um die schöne Balance der sinnlichen und moralischen Wesensanteile des Menschen hervorzubringen, müssen wir schon moralisch sein, was doch erst im Hindurchgehen durch die Erfahrung des Erhabenen erreicht werden kann. Ist derart aber das Erhabene bedingt durch das Schöne, das es doch erst ermöglicht, so gilt dieser Zirkel selbstverständlich auch für das vom Erhabenen her gedachte Tragische. Da wir uns aber beim Erhabenen auf dem Feld negativer Ästhetik befinden²⁷ – d.h. der Darstellbarkeit der Unanstellbarkeit des Ideellen –, kann diese Relation auch nur nega-

tiv sein: Tragik, Tragödie als Nicht-Erreichen oder Nicht-Wirklich-Machen-Können des ästhetischen Zustands. Das ist die Situation Waltensteins, der sich alle Möglichkeiten offenhalten will, der die determinierenden Gesetze des politischen Handelns kennt und einkalkuliert und auf dieser Grundlage das Friedensreich als den ideellen Entwurf seiner Vernunft wirklich machen will. Die Tragödie „Maria Stuart“ strebt für die Variante, daß alle Versuche, solch einen Zustand des Zusammenstimmens der sinnlichen und ideellen Wesensanteile (je verschieden gemischt in Maria und Elisabeth) zu erreichen, gerade das Gegenteil bewirken, d.h. ein immer auswegloseres Verfehlen eben dieses Zustands.²⁸

Mit dieser Verschiebung des Tragischen vom Konzept des Pathetischen/Erhabenen zu dem eines Negativs des ästhetischen Zustands gibt Schiller aber eine glänzende Bestätigung dafür, daß Benjamins Destruktion des Souveräns auch auf das bürgerliche Subjekt zutrifft, das sich im tragisch-erhabenen Akt als autonom setzt. Auch dieser Souverän erweist sich als bedingt. Seine Transzendenz ist zurückgebunden an die Immanenz eines ästhetischen Spiels, über das er nicht verfügt. Das heißt, auch seine Tragödie ist Trauerspiel, wobei das Spiel eben die Funktion innehat, die Benjamin am barocken aufzeigt, d.h. einzig mögliches Feld der Vergewisserung der Transzendenz zu sein. Denn wie Benjamin für das barocke Drama betont, daß die Transzendenz nur in der weltlichen Verkleidung des Spiels im Spiel zu ihrem letzten Wort kommen könne (vgl. 261), so zeigt die auf das Erhabene ausgerichtete bürgerliche Tragödie sich an den Zustand des ästhetischen Spiels als Bedingung ihrer Möglichkeit zurückgebunden, eine Bedingung aber, die sie nicht zu erfüllen vermag. So wird das Drama Trauerspiel, Trauer um das Nicht-Erreichen der Tragödie. Indem Benjamins Destruktion des Souveräns derart auch das erhaben-tragisch sich autonom setzende bürgerliche Subjekt umgreift, erweist sich das Trauerspielbuch als umfassender Widerruf der bürgerlichen Kultur, ihres Projektes ‚Säkularisation‘, das im Zeichen dieses Souveräns steht. In diesem ‚kunstphilosophischen‘ Widerruf deckt sich das Trauerspielbuch durchaus mit Carl Schmitts ‚staatsphilosophischer‘ Rücknahme der bürgerlich-liberalen Kultur, wie dies Benjamin dann auch Carl Schmitt 1930 anläßlich der Übersendung des Trauer-

25 Friedrich Schiller, „Vom Erhabenen“, *Sämtliche Werke*, Hg. Gerhard Fricke/Helbert G. Göpfert, Bd. 5, München: Hanser, 1967, S. 512.

26 Vgl. Friedrich Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 25), S. 641 (23. Brief).

27 Das Erhabene bestimmt Kant als ‚negative Lust‘, Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 24), S. 76 (§ 23).

28 Hierzu ausführlicher Verf. „Tragödie als Negativ des ‚ästhetischen Zustands‘. Schillers Tragödientheorie jenseits des ‚Pathetischen/Erhabenen‘ in Maria Stuart“, *Geschichtsschreibung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schärer zum 65. Geburtstag*, Hg. Cornelia Blasberg/Franz-Josef Deiters, Tübingen: Stauffenburg, 2000, S. 89-107.

spielbuches bescheinigt hat.²⁹ Diamentral verschieden sind allerdings beide Schlußfolgerungen.

Daß sich im Horizont von Benjamin's Argumentation nicht nur die am höchsten Souverän, sondern auch die bürgerlich am Erhabenen ausgerichtete Tragödie zum Trauerspiel verschiebt, erlaubt eine generalisierende Aussage über den Gegenstand der Trauer des so in seinem Geltungsbereich ausgeweiteten Trauerspiels. Die Trauer betrifft nicht nur den Ausfall der Transzendenz für eine Sinnggebung des Todes des Helden, sondern das Ausfallen der Tragödie als Deutungsfigur. D.h. der geschichtsphilosophisch zu konstatierende Tod der Tragödie selbst ist der eigentliche Gegenstand der Trauer des Trauerspiels. Akzeptiert man diesen Befund, bleibt die Frage, was für Antworten auf ihn möglich sind.

Man kann sich vorstellen, Benjamin's Analyse auf der Ebene seiner eigenen Argumentation, d.h. der Geschichtsphilosophie, zu widersprechen. Solch ein Einspruch lag Benjamin schon vor: in Hermann Cohens 1919 aus dem Nachlaß herausgegebenen Werk „Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums“. Cohen deutet hier die geschichtlichen Leiden des jüdischen Volkes als Leiden „für die [anderen] Völker, die den einzigen Gott [d.h. den Monotheismus] nicht annehmen“, das Leiden Israels also als Opfer, das „die Geschlechter der Menschen zur Versöhnung mit Gott“ bringen soll.³⁰ In seiner früheren Schrift „Die Ästhetik des reinen Gefühls“ hatte Cohen noch die Vorstellung, daß das Leiden des tragischen Helden durch das Mitleid des Zuschauers aufgehoben werde.³¹ 1919 erkennt Cohen den Gewinn dieser Rolle eines tragischen Opfers für die Menschheit nur noch in der Selbsterkenntnis des jüdischen Volkes vom „unersetzlichen Wert seines Leidens für das geschichtliche Heil der Menschheit“.³²

²⁹ Brief vom 9. Dezember 1930. Benjamin schrieb: „Sehr geehrter Herr Professor, Sie erhalten dieser Tage vom Verlage mein Buch ‚Ursprung des deutschen Trauerspiels‘. [...] Sie werden sehr schnell bemerken, wie viel das Buch in seiner Darstellung der Lehre von der Souveränität im 17. Jahrhundert Ihnen verdankt. Vielleicht darf ich Ihnen darüber hinausgehend sagen, daß ich auch Ihren späteren Werken, vor allem der ‚Diktatur‘ eine Bestätigung meiner kunstphilosophischen Forschungsweisen durch ihre staatsphilosophischen entnommen habe.“ Benjamin, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 7), Bd. I,3, S. 887.

³⁰ Vgl. Hermann Cohen, *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*. Wiesbaden: Fowier, 1995, S. 267 und 333.

³¹ Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls (wie Anm. 9), S. 80.

³² Cohen, Religion der Vernunft (wie Anm. 30), S. 334.

Eine andere mögliche Antwort auf die Trauer des Trauerspiels um den Tod der Tragödie ist deren selbstreflexive Aneignung, d.h. der Versuch, die negierte Tragödie auf dem Feld einer Ästhetik der Negativität zurückzugewinnen, also Tragödien aus der Unmöglichkeit der Tragödie zu schaffen. Als herausragende Beispiele dieses Verfahrens seien Kleists „Penthesilea“ und Hebbels „Agnes Bernauer“ genannt.

Eine dritte mögliche Antwort ist in den Versuchen zu erkennen, die mit dem Abweisen der Tragik negierte Transzendenz auf anderen, nicht-tragischem Wege neu zu begründen. Carl Schmitt's Souveränitätslehre war schon solch ein Versuch, insofern er die politische Position des absoluten Souveräns als eine transformierte theologische nachwies. Carl Schmitt hat auch nach der Destruktion seiner Souveränitätslehre durch das Trauerspielbuch auf diesem Weg beharrt, explizit in einer Neudeutung von Benjamin's Kronzeugen für die Handlungsunfähigkeit des Souveräns, d.i. der Handlungs lähmung Hamlets. Sie gründete nicht in einer Aporie des Konzepts des absoluten Souveräns selbst, vielmehr in der geschichtlichen Partituation, in der Shakespeare das Drama geschrieben habe (die letzten Regierungsjahre Elisabeths I., die noch nicht entschieden hatte, ob Jakob, der Sohn Maria Stuart's, ihr Nachfolger werde; Shakespeare gehörte zum Gefolge Jakobs, so verbot sich ihm eine Kritik an Maria Stuart, solange Elisabeth regierte, verbot es sich aber ebenso, Maria von der Mitschuld an der Ermordung ihres ersten Gatten – und Heirat des mutmaßlichen Mörders – reinzuwaschen; für die Zeitgenossen war die Parallele Gertrud – Maria offenkundig).³³ Schmitt's Deutung, so erhellend sie für die Doppelforderung ist, unter die Hamlet gestellt wird, d.i. den Tod des Vaters zu rächen, aber nichts gegen die doch offenbar mitschuldige Mutter zu unternehmen, vermag Benjamin's prinzipielle Infragestellung der Position des absoluten Souveräns nicht zu widerlegen, bestätigt sie vielmehr. Der absolute Souverän kann den Zustand der Krise, auf den er mit dem Ausnahmezustand antwortet, gar nicht endgültig aufheben, da dieser Zustand die Bedingung seiner Möglichkeit ist. So ist er absoluter Souverän nur als bedingter, mithin keineswegs souverän.

Benjamin selbst scheint im Trauerspielbuch eine andere Möglichkeit zu entwerfen, die negierte Transzendenz auf nicht-tragischem Wege wiederzugewinnen: die vieldiskutierte Möglichkeit des messianischen

³³ Vgl. Carl Schmitt, *Hamlet oder Hesekiel – Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.

Umschlags allegorischer Zeichenverweisung, insofern die allegorische Konstellation, daß alles alles bedeuten könne, auch die Möglichkeit beinhaltet, daß jedes Zeichen in jedem Augenblick zur Einfallspforte des transzendenten Sinnes werden könne. In diesem Sinne habe Shakespeare, so suggeriert Benjamin, mit Hamlets Rekurs auf die göttliche Vorsehung im V. Akt des Dramas³⁴ aus der melancholischen Versenkung einen christlich messianischen Funken geschlagen (vgl. 334f.). In einer fragmentarischen Notiz („Theologisch-politisches Fragment“) betont Benjamin allerdings, gegen die Erwartung einer Öffnung für Transzendenz im allegorischen Zeichen, daß erst der Messias selbst die Beziehung auf das Messianische erlösen könne, daß in der historischen Welt mithin der Gedanke einer Öffnung für Transzendenz immanente Konstruktion bleibe:

Erst der Messias selbst vollendet alles historische Geschehen, und zwar in dem Sinne, daß er dessen Beziehung auf das Messianische selbst erst erlöst, vollendet, schafft. Darum kann nichts Historisches von sich aus sich auf Messianisches beziehen wollen. Darum ist das Reich Gottes nicht das Telos der historischen Dynamis; es kann nicht zum Ziel gesetzt werden. [...] Darum kann die Ordnung des Profanen nicht am Gedanken des Gottesreiches aufgebaut werden, darum hat die Theokratie keinen politischen sondern allein einen religiösen Sinn.³⁵

Das ist – *avant la lettre* – gegen Carl Schmitts politische Theologie gesprochen. Das Trauerspielbuch selbst hat eine andere Spur gelegt, durch die der immanente Konstruktionscharakter der Öffnung des allegorischen Zeichens zur Transzendenz³⁶ markiert bleibt. Das geschah in der Art und Weise, wie Benjamin sich der eingangs erwähnten Bestimmung des antiken tragischen Helden durch Franz Rosenzweig bedient hat. Bei Rosenzweig ist der tragische Held das ganz in sich eingemauerte Selbst, ohne Brücke und Verbindungen nach irgendeinem Außen; darum macht

³⁴ Vgl. V.ii: „[...] There's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now. If it be not now, yet it will come. The readiness is all.“ (*Hamlet*, Ed. G.R. Hibbard, Oxford/New York: Oxford University Press, 1987, S. 344f.)

³⁵ Benjamin, Gesammelte Schriften (wie Anm. 7), Bd. II.1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 203. Die Datierung dieser Aufzeichnung ist unstritten, Scholen und Tiedemann datieren den Text auf die Zeit 1920/21, Adorno auf die Zeit um 1937, s. hierzu den Kommentar im Bd. II.3 der genannten Ausgabe (S. 946 – 949).

³⁶ Heinz Drißl spricht in diesem Zusammenhang recht anschaulich von „Theaterzauber“, Drißl, *Anderer Rede* (wie Anm. 16), S. 343.

sein Wesen das Schweigen aus. Eine Perspektive der Transzendenz hat dieser tragische Held bei Rosenzweig nicht; denn er gehört ja der geschichtsphilosophischen Periode an, da Gott, Welt und Mensch ohne allen Bezug zueinander sind.³⁷ Benjamin aber spricht dem antiken tragischen Helden, wie dargelegt, eine transzendente Perspektive zu, sich dabei ausdrücklich auf Rosenzweig berufend, indem er dieses Sich-in-sich-Verschließen des Helden als Verhandlung über die Götter, Selbstbehauptung gegen sie und so als Opfer auf dem Weg der Säkularisation deutet.³⁸ Damit aber ist schon für die antike Tragödie deren konstitutiver Horizont der Transzendenz als Konstruktion des geschichtsphilosophischen Interpreten ausgewiesen, der, als der antiken Welt nicht angehörend, gar nicht anders kann, als die antike Konstellation selbst schon allegorisch zu deuten. Analog kann dann aber der Gedanke des messianischen Umschlags der Allegorie nichts weiter sein als eine Allegorie der Allegorie.

Benjamins umfassender Widerruf der Geschichte des tragisch sich als souverän setzenden neuzeitlichen Subjekts sowie des auf dieses Subjekt bezogenen Prozesses der Säkularisation bietet keinen hoffnungsvollen Ausblick. Dem Trauerspiel um den Tod der Tragödie bleibt allein, Trauer als Befragen der scheiternden Bedeutungsentwürfe zu vollziehen. Nur hierin wahr es eine Chance des Tragischen. Eine umfassende literarische Bestätigung dieser Analytik des Trauerspielbuches kann in Thomas Manns „Doktor Faustus“-Roman erkannt werden. In der „Entstehung des Doktor Faustus“ erwähnt Thomas Mann selbst das Trauerspielbuch und nennt Adorno als den Vermittler.³⁹ Der Roman gibt auf der einen Seite im Horizont der „Dialektik der Aufklärung“, dessen Manuskript Adorno Thomas Mann zur Lektüre gegeben hatte, einen umfassenden Widerruf der Geschichte der Säkularisation (als Umschlagen der aufge-

³⁷ Rosenzweig spricht vom ‚Zerschlagen-Sein‘ des Alls. Rosenzweig, *Stern der Erlösung* (wie Anm. 5), S. 91.

³⁸ In diesem Kontext gebraucht Benjamin dann auch bezeichnenderweise den Begriff des Erhabenen (vgl. S. 289).

³⁹ Thomas Mann, „Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans“, *Werke, Taschenbuchausgabe in acht Bänden*, Hg. Hans Bürgin, Bd. III, Frankfurt a.M.: Fischer, 1968, S. 124. Auf die Verbindung zwischen dem *Doktor Faustus* und dem Trauerspielbuch haben gewiesen Martin Mueller, „Walter Benjamin und Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘“, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 210 (1983), S. 327-330; Uwe Steiner, „Traurige Spiele – Spiel vor Traurigen“, *Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels*, Allegorie und Melancholie, Hg. Willem van Reijen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, S. 32-63.

klären bürgerlichen Kultur aus ihren eigenen Voraussetzungen heraus in die Barbarei). Dem steht kein erhabener tragischer Held entgegen. Der Erzähler Serenus Zeitbloom wahrte als Althilologe allenfalls dessen Erinnerung. Entgegen stellt sich dieser Welt vielmehr auf der anderen Seite eine Faustfigur, die nicht auf die Faust-Tragödie als tragisch-erhabener Apotheose des neuzeitlichen Subjekts bezogen ist, vielmehr auf die Faust-Klage des frühneuzeitlichen Volksbuchs. Die Klage – die Kanarte Leverkühns, „Dr. Fausti Wehklage“⁴⁰ – wird ganz im Sinne Benjamin als trauriges Spiel und Spiel vor Traurigen ausgeführt, wobei der Erzähler in seinen Reflexionen über das Werk „Klage“ und „Ausdruck“ zusammenführt als ein Umschlagen des Bedeutens, das ganz der Besinnung auf deren Konstruktivität verhaftet bleibt: „Die Klage nämlich [...] ist der Ausdruck selbst, man kann kühnlich sagen, daß aller Ausdruck eigentlich Klage ist“⁴¹, erläutert der Erzähler, um dann der „künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert“, das „religiöse Paradoxon“ einer „Transzendenz der Verzweiflung“ analog zu setzen, nicht als Bestätigung solchen Umschlagens sondern als immanent bleibende Konstruktion seiner Möglichkeit.⁴² Thomas Manns Roman hat – lange unerkannt – die Produktivität eines Dialogs mit Benjamin Trauerspielbuch erwiesen. Ein anderer Dialog, der explizit hätte geführt werden können, hat nicht stattgefunden. Benno von Wiseses großes Tragödienbuch verweist in einer Fußnote auf Benjamin Trauerspielstudie⁴³, holt sich von dort eine weitere Bestätigung dafür, das barocke Drama in die eigene Untersuchung nicht einbeziehen zu müssen. Daß Benjamin Destraktion des Souveräns auch die Geschichte der bürgerlichen Tragödie umgreift, die am erhabenen autonom sich setzenden Subjekt orientiert ist, wurde nicht gesehen. So wurde die Chance versäumt, die vorgelegte Geschichte der Tragödie an dieser umfassenden Infragestellung zu messen, zumindest in der Abgrenzung zu dieser weitere Trennschärfe zu gewinnen. Auch hierzu bleibt nur die Haltung der Trauer: Trauer um einen nicht geführten deutsch-jüdischen Dialog.

40 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1963, S. 517.

41 Ebd. S. 520.

42 Ebd. S. 526.

43 Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg: Hoffmann & Campe, 1973, S. 24, Anm. 1 (Erste Fußnote zum ersten Kapitel). Diese Fußnote ist auch schon in der ersten Auflage von 1948 enthalten.

Volker C. Dörr

Die „Geburt des Sinnes inmitten der Sinnlosigkeit“. Benno von Wiseses Panttagismus

Auch wenn in der „Stunde Null“ keine *creatio ex nihilo* stattgefunden hat, der „Kahlschlag“ bloß oberflächlich war, der Neubeginn literarischer Produktion nach dem Zweiten Weltkrieg in vielen wesentlichen Aspekten aus Fortsetzungen zusammengesetzt ist – in einer Hinsicht stellt das Jahr 1945 doch eine Zäsur dar. Der tiefe Einschnitt, den sowohl der Verlust staatlicher Ordnung wie auch derjenige einer Sinndimension der Geschichte (die die Propaganda des „Tausendjährigen Reiches“ als Heilsgeschichte verstanden hatte!) bedeuten, wird von den Zeitgenossen mit der apollinischen Metapher des „Zusammenbruchs“² bezeichnet. Versuche der Neu-Orientierung, die ihrerseits wiederum Kontinuität stiften, knüpfen sich etwa an das Moment des „Mythos“³ oder an mehr oder minder oberflächenrhetorische Rekurse auf die Existenzphilosophie⁴ (wobei hier das Moment der Kontinuität zuweilen in der Behauptung Ausdruck findet, Heidegger und Jaspers hätten Sartre „vorgege-

1 Vgl. Lothar Kettenacker, „Der Mythos vom Reich“, *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Hg. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, S. 261–289.

2 Vgl. Christoph Kleemann, *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955*, 5., überarb. u. erw. Aufl. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1991, S. 37.

3 Vgl. Frank Trommler, „Nachkriegsliteratur – eine neue deutsche Literatur?“, *Lehrjahrgang 7. Nachkriegsliteratur*, Hg. Nicolas Born/Jürgen Manthey, Reinbek: Rowohlt, 1977, S. 167–186; hier: S. 171f.; dazu ausführlich: Volker C. Dörr, *Mythomaneis. Mythische Geschichtsbilder in der westdeutschen (Erzähl-)Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945–1952)*, Berlin: Erich Schmidt, 2004.

4 Vgl. Gerhard Kurz, „Nullpunkt, Kahlschlag, tabula rasa. Zum Zusammenhang von Existentialismus und Literatur in der Nachkriegszeit“, *Philosophie und Poetik. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, Hg. Annemarie Gehmann-Siefert, Bd. 2, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1988, S. 309–332; Mechthild Rahner, „*Tout est neuf ici, tout est à recommencer* ...“: *Die Rezeption des französischen Existentialismus in der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1949)*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993.