

# Inhalt

CLAUDE HAAS / DANIEL WEIDNER Benjamins Trauerspiel. Einleitung.....	7
--	---

## 1. Das Trauerspielbuch und seine theoretischen Kontexte

BETTINE MENKE Die ›Äußerlichkeit‹ der Trauerspiel-Dramaturgie, Komik und Zufälle der <i>Intrige</i> . Mit Calderón und Shakespeare zu Grenzen und zum Nachleben des Trauerspiels .....	29
---	----

MARC SAGNOL Benjamins und Goldmanns komplementäre Interpretationen des deutschen Trauerspiels und der klassischen französischen Tragödie .....	58
---	----

DANIEL WEIDNER Trauer in der Tragik. Peter Szondis <i>Versuch über das Tragische</i> und Walter Benjamins Trauerspielbuch.....	78
--	----

## 2. Benjamin und das Drama des 17. Jahrhunderts

JANE O. NEWMAN Tragödie und Trauerspiel für ein (post-)westfälisches Zeitalter ...	109
---	-----

HANS JÜRGEN SCHEUER Die Körper des Königs und der Leib des Herrn. Barockes Trauerspiel und mittelalterliches Fronleichnamsmysterium .....	123
---	-----

BERNHARD GREINER Postfiguration als Gegenstand und Quelle der Trauer und des Spiels. Andreas Gryphius' <i>Carolus Stuardus</i> .....	142
--	-----

ROMAIN JOBEZ

Ursprung des französischen Trauerspiels – Französischer

Ursprung des Trauerspielbuchs?..... 158

### 3. Das Nachleben des Trauerspiels

CLAUDE HAAS

Die »Stunde des Absterbens«, Fälle des tragischen Todes

im Trauerspiel von Schiller bis Brecht ..... 175

SIENTJE MAES / BART PHILIPSEN

»Gleich dem Medusenhaupte ein Komet«, Grabbes Frühwerk

*Herzog Theodor von Gothland* als ›modernes‹ Trauerspiel ..... 199

FRANZISKA THUN-HOHENSTEIN

»Auch der Tod kann Parteiarbeit sein«, Zum Phänomen einer

›Optimistischen Tragödie‹..... 218

SIGRID WEIGEL

Das Nachleben des Trauerspiels in Wagners Musikdrama ..... 236

Zu den Autorinnen und Autoren..... 259

# Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben. Einleitung

CLAUDE HAAS/DANIEL WEIDNER

Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* darf immer noch als verkanntes Hauptwerk gelten. Denn obwohl seine Bedeutung allgemein eingeräumt wird, ist Benjamins Text kaum oder nur halb gelesen worden. In der Benjamin-Forschung hat er in aller Regel als Zitatquelle für die Geschichts- und Darstellungstheorie des Autors gedient, ohne dass auf seinen Materialbezug – die barocken Texte – geachtet worden wäre. Umgekehrt ist Benjamin in der Barockforschung zwar inzwischen eine Autorität, auf die man gerne pauschal verweist, aber seine Konzepte werden nach wie vor selten konkret auf barocke Theaterstücke bezogen und sein Text insgesamt eher als Auseinandersetzung mit zeitgenössischen theoretischen Positionen verstanden.

Dort, wo sich die Frühneuzeitforschung für Benjamin interessiert hat, standen sich bestimmte Positionen jahrzehntelang so unversöhnlich gegenüber, dass sie in ihrem Antagonismus kaum produktiv gemacht werden konnten und vermutlich sogar forschungshemmend wirkten. Als eine Art Urszene darf hier nach wie vor der Disput zwischen Klaus Garber und Hans-Jürgen Schings aus den späten 80er Jahren gelten. Hatte Garber erklärt, bei Benjamins Trauerspielbuch handele es sich um das »bedeutendste Werk, das die internationale Barockforschung bisher hervorgebracht hat«,<sup>1</sup> vertrat Schings die Ansicht, dass »auch die wohlmeinendsten Anstrengungen, Benjamin in die Barockforschung zu integrieren, ihre Grenze finden« müssten.<sup>2</sup>

Demgegenüber lässt sich seit einigen Jahren eine verstärkte – und erfreulicherweise auch eine verstärkt internationale – Beschäftigung sowohl mit dem Trauerspielbuch selbst als auch mit seinem Potenzial für

---

<sup>1</sup> Klaus Garber: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Tübingen: Niemeyer 1987, S. 59.

<sup>2</sup> Hans-Jürgen Schings: »Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung«, in: Norbert Honsza / Hans-Gert Roloff (Hg.): *Daß eine Nation die andre verstehen möge*. Festschrift Für Marian Szyrocki, Amsterdam: Rodopi 1988, S. 662–676, hier S. 666. Vgl. zum Stellenwert Benjamins in der Barockforschung nach wie vor auch Uwe Steiner: »Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung«, in: *Daphnis* 18 (1989), S. 641–701.

die Erforschung von Theater und Drama seit der Frühen Neuzeit beobachten, die über flüchtige und rein illustrative Textlektüren hinausreicht. Marc Sagnol etwa hat Benjamin sehr schön in einem philosophischen Diskurs über Trauer und Tragik situiert, der sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt,<sup>3</sup> Bettine Menke hat eine ausgiebige Lektüre des Trauerspielbuchs im Kontext seiner theoretischen und (wissenschafts-)politischen Bedingungen und Möglichkeiten mit klarem Fokus auf die Erforschung der Frühen Neuzeit vorgelegt,<sup>4</sup> Romain Jobez konnte erstmals in minuziösen Einzelanalysen die Dramatik des schlesischen Barock (Gryphius, Lohenstein, Hallmann) im Horizont Benjamin'scher Parameter aus theaterwissenschaftlichem und souveränitätspolitischem Blickwinkel erschließen<sup>5</sup> und Jane O. Newman hat das Trauerspielbuch breit in den Rahmen der Barockforschung des frühen 20. Jahrhunderts eingebettet.<sup>6</sup>

Solche Anregungen und Tendenzen nahm eine Tagung auf, die vom 23. bis zum 25.02.2012 am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin stattfand und die die Herausgeber dieses Bandes zusammen mit Jane O. Newman organisiert hatten. Sie trug den Titel *Das Nachleben des Trauerspiels* und wollte das Trauerspielbuch historisch wie systematisch schwerpunktmäßig in dreierlei Hinsicht erforschen. Erstens sollte Benjamin in den philosophischen und philologischen Kontexten sowohl seiner als auch ›unserer‹ Zeit situiert, zweitens das Trauerspielbuch auf seine Erkenntnismöglichkeiten der barocken Dramatik hin analysiert und drittens die Form des Trauerspiels gezielt im Hinblick auf ihr Fortwirken und Nachleben auf der Bühne vom 18. bis ins 20. Jahrhundert hinein in Augenschein genommen werden.

Die Tagung stand dabei im Kontext der generellen Frage, welche Impulse Benjamin für die Erforschung einer bis in die Frühe Neuzeit zurückreichenden und damit erweiterten Genealogie der Moderne ge-

<sup>3</sup> Marc Sagnol: *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, Paris: Cerf 2003.

<sup>4</sup> Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld: transcript 2010.

<sup>5</sup> Romain Jobez: *Le Théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature*, Paris: Garnier 2010.

<sup>6</sup> Jane O. Newman: *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque*, Cornell: Cornell University Press 2011. – Hingewiesen sei an dieser Stelle ferner auf einen im Erscheinen begriffenen Band der romanistischen Zeitschrift *Yale French Studies*, der Benjamins Potenzial für die Erforschung der *tragédie classique* auszuloten versucht: Hall Bjornstad / Katherine Ibbett (Hg.): *Walter Benjamin's Hypothetical French Trauerspiel*, *Yale French Studies* 124 (2013).

ben kann.<sup>7</sup> Dabei ist davon auszugehen, dass Benjamins Text nicht einfach fertige Konzepte an die Hand gibt, sondern dass seine Denkbewegung und Fragestellung Themen erschließt, die auch auf ganz anderen Wegen etwa für die Barockforschung zentral geworden sind – z. B. kulturwissenschaftliche Fragen wie die der Anthropologie der Affekte, der Kritik der politischen Theologie und der Theatralität bzw. Performanz. Allerdings ist auch bei diesen Konzepten zu beachten, dass Benjamin sie nicht theoretisch konstruiert, sondern als philologische Ideen entwirft, d. h. als Figuren, die sich an Texten zeigen lassen und die gewissen Lektüren korrespondieren. Weil dieser philologische Grund nicht vergessen werden darf, könnte gerade das Trauerspielbuch den Anlass für eine kulturwissenschaftliche Öffnung der Frühneuzeitforschung geben, die sich aber nicht in einer Polemik gegen die Philologie erschöpft, sondern nach dem Vorbild Benjamins selbst philologisch grundiert ist.

## Zum kultur- und literaturwissenschaftlichen Potenzial des Trauerspielbuchs

Will man Benjamin lesen, muss man den Text aufbrechen und ihn trotz seiner Esoterik auf die Gegenstände beziehen. Die Aktualität des Trauerspielbuches besteht freilich nicht darin, dass es Begriffe oder gar eine umfassende Epochentheorie enthielte, die einfach in der Forschung ›angewandt‹ werden könnten. Es scheint eher so zu sein, dass die Paradigmen der jüngeren Barockforschung aus ihrer Eigendynamik heraus auf gewisse Probleme gestoßen sind, zu denen Benjamin im Trauerspielbuch interessante Alternativen und abweichende Deutungen entwickelt, die die gegenwärtige Forschung anregen und ihr neue Denk- und Forschungsräume eröffnen können.

Das gilt etwa für die Großkategorie der Säkularisierung, die Benjamins Projekt scheinbar ausweist. Benjamin unterscheidet das Trauerspiel nicht nur von der Tragödie, sondern stellt es auch in eine weitere Tradition, wenn er es als »Säkularisierung des Mysterienspiels« charakterisiert.<sup>8</sup> In verstreuten Erörterungen, die Benjamin indes nur als »Prolegomenon zu weiteren Auseinandersetzungen von mittelalterlicher und barocker

<sup>7</sup> Vgl. hierzu auch Stefanie Ertz / Heike Schlie / Daniel Weidner: *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2012.

<sup>8</sup> Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M 1972 ff., Bd. I.1, S. 203–430. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden unter Angabe der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext zitiert.

Geisteswelt« (256) verstanden wissen will, betont er, dass das Trauerspiel mit der mittelalterlichen Tradition die Neigung zur »Ostentation« (298) und die Verbindung von Komik und Drama gemein habe, welche der alten und neuen Tragödie vollkommen fremd sei und sich immer wieder in Gestalt des Intriganten manifestiere: »Es ist der Säkularisierung der Passionen im Drama des Barock nur angemessen, wenn darin die beamtete Person den Platz des Teufels einnimmt.« (305)

Diese ›Säkularisierung‹ ist eines der wenigen Argumente Benjamins, das von der Forschung immer wieder aufgenommen worden ist, weil sie einer Entwicklung vom ›Kult zur Kunst‹ zu entsprechen schien, als die der Übergang vom geistlichen Spiel zum modernen Drama oft interpretiert wurde.<sup>9</sup> Allerdings scheint diese Lesart zu einem nicht unwesentlichen Teil ein Resultat disziplinärer Differenzen zu sein. Denn in der Mediävistik wird das Theater und insbesondere das geistliche Spiel schon seit langem auch performanztheoretisch untersucht; dabei ist die Vorstellung eines schlicht kultischen Theaters vielfältig problematisiert worden, so dass die Grenze von Präsenz und Repräsentation von dieser Seite aus gar nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Demgegenüber ist die Forschung zum frühneuzeitlichen Drama fast ausschließlich philologisch oder betrachtet – wenn sie theatersemiotisch argumentiert – das barocke Theater einseitig als Theater der Repräsentation.<sup>10</sup>

Tatsächlich entspricht die klare Perspektivierung des barocken Trauerspiels als weltliches Theater und als Theater der Repräsentation nicht Benjamins Lektüre des Barock und auch nicht seinem Verständnis von Säkularisierung. Zwar spricht Benjamin vom »Ausfall der Eschatologie« im Barock (259), aber dieser Ausfall – und damit auch die ›Säkularisierung‹ in Benjamins Verständnis – meint weder einfach ein langsames Verschwinden oder eine Abschwächung des Religiösen noch dessen Ersetzung durch etwas anderes, sondern ein disproportionales Verhältnis, das Benjamin auch als Verhältnis von Frage und Antwort denkt: »Denn

<sup>9</sup> Vgl. dazu Bruno Quast: *Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen/Basel: Francke 2005. Quasts Leistung besteht freilich darin, gerade ein einfaches evolutionäres Konzept zu problematisieren (vgl. ebd., S. 189 ff.).

<sup>10</sup> Vgl. aus der umfangreichen Diskussion über das geistliche Spiel exemplarisch Jan-Dirk Müller: »Realpräsenz und Repräsentation«, in: ders. (Hg.): *Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien*, Berlin: De Gruyter 2010, S. 161–182. Zum barocken Theater der Repräsentation vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Bd. 2: *Vom ›künstlichen‹ zum ›natürlichen‹ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999, S. 10–90. Auffälligerweise wird hier selbstverständlich davon ausgegangen, dass das Barock der Episteme der Repräsentation zuzuordnen sei, während es mit nicht weniger Recht als Restitution der Episteme der Ähnlichkeit betrachtet werden kann. Vgl. etwa Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1990, insb. S. 7–35.

wenn die Verweltlichung der Gegenreformation in beiden Konfessionen sich durchsetzte, so verloren darum nirgends die religiösen Anliegen ihr Gewicht: nur die religiöse Lösung war es, die das Jahrhundert ihnen versagte, um an deren Stelle eine weltliche ihnen abzufordern oder aufzuzwingen.« (258)

Was das bedeutet, lässt sich gerade am Verhältnis von Religion und Politik aufzeigen. Bekanntlich zitiert Benjamin im Trauerspielbuch Carl Schmitt, unterscheidet aber auch bereits den modernen und den barocken Ausnahmezustand.<sup>11</sup> Das Modell von Frage und Antwort verdeutlicht die Differenz beider Konzeptionen: Während Schmitt davon ausgeht, dass die Frage der Ordnung zunächst theologisch, dann aber politisch beantwortet wird, dass Politik also Religion *ersetzt*, unterscheiden sich bei Benjamin transzendente Frage und immanente Antwort. Gerade diese Differenz, die Unschärfe zwischen religiösen und politischen Bedeutungen, wird kulturell produktiv: etwa an der Figur des Souveräns, der nicht nur in Schmitts Staatslehre, sondern auch in den barocken Trauerspielen eine zentrale Rolle spielt. Aber auf verschiedene Weise: Während der Souverän bei Schmitt vor allem der Repräsentant von Ordnung und Einheit ist, so dass Schmitt den Gottesglauben einmal auch als den »extremsten fundamentalen Ausdruck des Glaubens an eine Herrschaft und an eine Einheit« bezeichnen kann,<sup>12</sup> repräsentiert er für Benjamin *zugleich* die schwache, leidende, erniedrigte Kreatur: »So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur.« (264) Genau diese »Kreatürlichkeit« wird in den barocken Dramen, welche die Physis des Souveräns zum Thema machen – sei es seine Leidenschaftlichkeit, sei es seinen physischen Tod –, immer wieder inszeniert. Durch den Souverän wird zwar im Theater Herrschaft dargestellt, aber als eine ambivalente und in ambivalenter Weise, denn jederzeit kann auch »im Herrscher, der hocharhabenen Kreatur, das Tier mit ungeahnten Kräften auferstehen«. (265) Tatsächlich birgt die Theatralisierung der Souveränität immer dieses Risiko, denn die Repräsentation der Repräsentation, der als Inszenierung ein imaginäres Moment wesentlich ist, evoziert stets auch den fiktionalen Charakter der Souveränität.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Vgl. Samuel Weber: »Taking Exception to Decision – Walter Benjamin and Carl Schmitt«, in: *diacritics* 22 (1992), S. 5–18.

<sup>12</sup> Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre der Souveränität*, Berlin: Duncker & Humblot 2004, S. 53 f.

<sup>13</sup> Vgl. dazu umfassend Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Thomas Frank/Ethel Matala de Mazza: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a. M: Fischer 2007.

Entscheidend für Benjamins Lektüre ist, dass er die immer mitlaufende Problematisierung der Souveränität gerade in den religiösen Referenzen barocker Texte sieht, nicht einfach in ihrem Inszenierungscharakter als solchem. Die ›Kreatürlichkeit‹ des Herrschers bezeichnet nämlich in diesem Fall nicht nur seine von jeder symbolischen Bedeutung entblößte physische Natur, die in seinem Tod zutage tritt, sondern auch seinen Status als Geschöpf in der göttlichen Heilsordnung. Wie viele andere Begriffe Benjamins beruht auch der Begriff der Kreatürlichkeit auf einer Doppelreferenz, die es erlaubt, den Transfer zwischen religiösen und politischen Bedeutungen zu analysieren.<sup>14</sup> Dieser Transfer hat in der Frühen Neuzeit eine eminente Bedeutung, denn auch wenn der politische Körper, der im Theater repräsentiert werden soll, jetzt konfessionell gespalten ist, werden Einheit wie Spaltung theatral ausgehandelt. In gewisser Weise symbolisieren die gemarterten Körper auf der Bühne nicht länger die Einheit der Gesellschaft und des Wissens im eucharistischen Opfer, sondern deren Zerrissenheit und innere Widersprüchlichkeit. Aber diese Symbolisierung bedarf immer noch, und vielleicht sogar in ganz besonderem Maße, der religiösen Form in der Gattung des Märtyrerdramas oder in den Ritualen der Souveränität. Und diese Form ist alles andere als eine bloße Verkleidung ›eigentlich‹ politischer Anliegen; vielmehr verkleidet die politische Lösung eigentlich religiöse Anliegen. Entscheidend ist aber, dass Form und Inhalt nicht mehr selbstverständlich zueinander gehören und gerade deshalb ihr Verhältnis immer wieder (re-)inszeniert wird.

Die Übertragungsbewegung, die das Theater thematisiert, lässt sich auch als Modus der Allegorie verstehen. Auch hier ist Benjamins Trauerspielbuch oft einseitig gelesen worden, indem man Benjamins Theorie der Allegorie als Theorie referenzloser Zeichen und als kritischen Gegenentwurf gegen die Ausdrucksästhetik verstanden hat. Aber die Gegenüberstellung von arbiträrer Allegorie und substantiellem Symbol widerspricht nicht nur dem Textbestand barocker Literatur, sie wird auch der argumentativen Strategie nicht gerecht, mit der Benjamin sein Konzept einführt. Auch hier darf nämlich deren genuin theologischer Bezugspunkt nicht übersehen werden, der Beginn und Ende von Benjamins Ausführungen miteinander verklammert. Bei der Einführung des Allegoriebegriffs polemisiert Benjamin nicht gegen den Symbolbegriff

<sup>14</sup> Vgl. zur Betonung von ›Zweideutigkeit‹ und ›Doppelreferenz‹ in Benjamins Umgang mit der Säkularisierung Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, S. 27–56. Dass diese Ambivalenz für die Säkularisierungsdiskurse der Zwischenkriegszeit typisch ist, ist in der literaturwissenschaftlichen Rezeption wie in der jüngeren Säkularisierungsdebatte meist übersehen worden.



als solchen, sondern gegen den »erschlichenen Gebrauch« der Rede vom Symbolischen in der Kunst, den er vom »echten« Symbolbegriff unterscheidet, der in der Theologie heimisch und erst in der Romantik »entstellt« worden sei: »Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt.« (356) Tatsächlich hat das Wort ›Symbol‹ noch im 18. Jahrhundert vor allem eine theologische Bedeutung: Der Begriff bezeichnet insbesondere die Sakramente; auf die Kunst kann er erst übertragen werden, als er seine theologische Valenz weitgehend verloren hat. Benjamins Allegoriebegriff ist das Widerspiel zu dieser Säkularisierung, und er ist ebenfalls durch ein paradoxes Verhältnis von Sinnlichem und Übersinnlichem gekennzeichnet.

Diese Paradoxie wird am Ende der Erörterungen über die Allegorie erneut mit Rekurs auf die Theologie entfaltet: »Denn kritisch kann die allegorische Grenzform des Trauerspiels einzig vom höheren Bereiche aus, dem theologischen, sich lösen, während innerhalb einer rein ästhetischen Betrachtung Paradoxie das letzte Wort behalten muss.« (390) Was Benjamin im Folgenden entwickelt, muss weder ausschließlich als ›messianische‹ Privattheologie noch als dekonstruktive Überwindung der Theorie der Allegorie gelesen werden; es betont zunächst die schlichte Tatsache, dass die barocke Allegorie eine spezifisch christliche Form ist. Denn sie zeichnet sich nach Benjamin nicht nur durch die Konventionalität ihrer Zeichen aus, sondern auch durch ein bestimmtes Verhältnis zu ihrem Ausdruckssubstrat, das sie nicht einfach als kontingent setzt, sondern als ›gefallen‹ oder ›profan‹ – das heißt im Sinne der Etymologie von *pro-fanum* ›vor dem Heiligtum‹ – in negativer Beziehung auf die Heilsordnung.<sup>15</sup> Erst dadurch changieren die allegorischen Gegenstände zwischen natürlichen und konventionellen Zeichen: »Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet. Von dieser religiösen Dialektik des Gehalts ist die von Konvention und Ausdruck das formale Korrelat.« (351) Die ›Allegorie der Auferstehung‹, mit der Benjamins Bestimmung der Allegorie schließt, betont nur noch einmal, dass die Allegorie innerhalb eines christlichen Symbolsystems funktioniert und daher gerade in ihrem Scheitern, gerade indem sie die Gefallenheit der Welt betont, immer auch auf eine andere Welt verweist: »Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet,

<sup>15</sup> Entgegen dem Anschein sind nach Benjamin die »drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorese unantik, widerantik: Die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur.« (Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 399.)

allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung.« (405f.)

Benjamin beschreibt das barocke Theater also insgesamt als Resultat eines Verlustes, zuweilen auch als Theater, das einer »leeren Welt« (317) entspricht. Aber damit ist nicht die entzauberte Welt der Moderne und auch nicht deren Vorschein gemeint, sondern die Welt lutherischer Melancholie, in der Glaube und Leben auseinanderklaffen: »Welchen Sinn hatte das Menschenleben, wenn nicht einmal, wie im Calvinismus, der Glaube bewährt werden mußte? Wenn er einerseits nackt, absolut, wirksam war, andererseits die Menschenhandlungen sich nicht unterschieden?« (317 f.) Gerade diese Spannung zwischen Glaube und Welt, Antwort und Frage, Intention und Ausdruck gibt der Welt ihre Kontur. Sie ist durch einen Verlust geprägt, aber nicht durch ein vollständiges Vergessen, sondern durch die Erinnerung – gerade das macht ihre Trauer aus, in der nicht zuletzt auch die verlorene Einheit des Christentums betrauert wird. Für die Allegorie als Form ist daher nicht die Kontingenz kennzeichnend, sondern die Gleichzeitigkeit von materieller Präsenz und spiritueller Bedeutung, die unentscheidbar bleibt und durch plötzliche Umschläge charakterisiert wird.

Dieses Moment des Umschlagens und jene Gleichzeitigkeit markiert Benjamin mit dem Ausdruck der ›Ostentation‹. Ostentation schwankt immer zwischen Emphase und Reflexion, zwischen dem Zeigen und der Ausstellung des Zeigens selbst, zwischen Theatralität und Metatheatralität. Diese gewissermaßen gestische Dimension verbindet sich mit einer anderen Dimension der Auflösung, der Erstarrung und des Verschwindens, die Benjamin als ›Trauer‹ bestimmt. Für das barocke Trauerspiel spricht Benjamin von einer »Verwandtschaft von Trauer und Ostentation« (319), wobei Trauer beschrieben wird als »Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu finden«. (318) Ostentativ ist das Trauerspiel daher auch deshalb, weil es als Spiel vor Traurigen von diesen Zuschauern her gedacht wird, als Antwort zum einen auf den bodenlosen Tiefsinn der Melancholie, zum andern auf deren Dingverhaftung. Beides zusammen macht die Allegorie aus, deren ostentative Dimension ebenfalls in dem Zugleich von unendlicher Deutbarkeit und materiellem Zeichen-Ding besteht. Die Entleerung wird dabei auch als Erstarrung, als Einstand und Unterbrechung beschrieben: Nicht die Unbeweglichkeit sei charakteristisch für das Trauerspiel, »sondern die intermittierende Rhythmik eines beständigen Einhaltens, stoßweisen Umschlagens und neuen Erstarrens«. (373)

Es ist nicht leicht zu sagen, was es mit diesen Bestimmungen der Trauer auf sich hat. Man kann sie erstens historisch konkret fassen und mit der spezifisch lutherischen Melancholie angesichts einer entzauberten Welt verbinden, wie Benjamin das ja auch durchaus tut. Man kann sie zweitens als barocke, aber nicht spezifisch protestantische Trauer um den Verlust des einheitlichen sozialen Körpers der Kirche lesen, eine Trauer, die gerade zu jener Steigerung von Repräsentationspraktiken führt, deren ambivalentes und supplementäres Zuviel für die Epoche charakteristisch zu sein scheint. Man kann die Trauer drittens mit unserer Sichtweise, mit dem Blick der Moderne verbinden, der auf eine Epoche zurückblickt, die ihm nur in ihren erstarrten Artefakten entgegenkommt; hier wäre dann zu bestimmen, wie sich dieses Moment der Trauer von dem der romantischen Nostalgie unterscheidet. Man kann dabei die Trauer auch durchaus als das Komplement eines historischen Verfahrens betrachten, das den Gegenstand mortifiziert und stillstellt, um ihn lesbar zu machen – das ist sicher eine Intention Benjamins. Daher ist auch die Ruine ein paradigmatischer Gegenstand der Trauer, weil hier die »Ostentation der Faktur« bereits die Heterogenität zwischen den Teilen betont. Viertens schließlich hat die Trauer bei Benjamin weitreichende anthropologische Implikationen. Im Trauerspielbuch werden dazu metaphysische Spekulationen zitiert, die die Trauer als Wesen der kreatürlichen Welt bestimmen: Trauer ist zunächst ein Attribut der Dingwelt, die vom Menschen erblickt, benannt und damit festgestellt wird; darüber hinaus haftet Trauer immer ein Hang zur Sprachlosigkeit an. Sie wäre hier also auch das Moment, welches das Aussetzen der Repräsentation markiert.

Wie auch immer man das versteht, scheint für das Verständnis zumindest der Benjamin'schen Ostentation das Doppelgesicht von Ausstellung und Trauer, also von Darstellung und Aussetzen der Darstellung zentral zu sein. Benjamin verbindet solche Momente der Erstarrung insbesondere mit der Schrift. Die Schrift, die selbst schon erstarrte Rede wird, ist nicht nur einfach Zeichen, sondern zeigt auch ihren Zeichencharakter. Insofern ersetzt sie nicht die älteren Zeigepraktiken, sondern inkorporiert sie; sie wird selbst bildlich und theatral. Benjamin verbindet das explizit mit der Bilderschrift der Hieroglyphen und der Embleme: »Immer erkennbarer wird in den Hervorbringungen des reifen Barock der Abstand von den hundert Jahre früheren Anfängen der Emblemantik und immer flüchtiger die Ähnlichkeit mit dem Symbol und dringlicher die hieratische Ostentation.« (346)

Das Moment der ›Ostentation‹ als Zurschaustellung des Theatralen macht das Trauerspielbuch nicht allein zu einem der wichtigsten – aber

bislang nicht unbedingt meistdiskutierten – Referenzpunkte der Theorie des Performativen, sondern auch zu einem Denkmodell für das postdramatische Theater der Gegenwart.<sup>16</sup> So lässt sich eine Nachgeschichte nicht nur des barocken Trauerspiels nachzeichnen, sondern auch des Trauerspielbuchs, das auch außerhalb der Benjamin-Interpretation weit mehr Wirkung gezeigt hat, als das oft angenommen wird.

Die in der Barockforschung allenfalls zögerlich aufgenommene Idee des Trauerspiels hat in der Forschung zur Literatur des 18. Jahrhunderts erheblich produktiver gewirkt. Insbesondere Benjamins Idee eines untragischen Dramas jenseits der Kategorie der Schuld war schon für Peter Szondis Konzeption des bürgerlichen Trauerspiels als dem Drama einer aus der ›Säkularisierung‹ religiöser Motive hervorgegangenen Moral zentral.<sup>17</sup> Dennoch ist auch hier das Potenzial des Trauerspielbuches mitnichten erschöpft. Die politische Reflexion der Souveränität etwa findet sich in den Dramen Goethes, Schillers, Kleists und Grillparzers, deren Bezugnahme auf das Modell des Trauerspiels noch kaum erforscht ist. Ähnliches gilt für die Idee des Welttheaters im *Faust*. In allen diesen Fällen können auf produktive Weise literaturgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Erörterungen miteinander verbunden werden und nicht zuletzt die Grenze zwischen der Frühen Neuzeit und der Moderne überschritten werden.

## Das Trauerspielbuch und seine theoretischen Kontexte

Auch wenn alle Beiträge des vorliegenden Bandes ihren Analysen historischer, theoretischer oder literarischer Texte und Konstellationen Benjamins Trauerspielbuch als eine Art Folie unterlegen, bilden sie drei systematische wie thematische Schwerpunkte.

Die Aufsätze der ersten Sektion befragen direkt zentrale Aspekte Benjamin'scher Theoriebildung – etwa Intrige und Souveränität –, die sie partiell an die Untersuchung des frühneuzeitlichen Theaters (u. a. an Shakespeare, Calderón, Corneille und Racine) rückbinden und die sie mit früheren wie späteren dramen- und tragödientheoretischen Positionen konfrontieren. Dabei geraten Autoren wie Georg Lukács als bedeutende Vorläufer wichtiger Benjamin'scher Parameter ebenso in

<sup>16</sup> Vgl. zu Begriff und Konzept Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2008.

<sup>17</sup> Vgl. Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, hg. von Gert Mattenklott, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.

den Blick wie die bewusste oder verdeckte Rolle erkennbar wird, die das Trauerspielbuch in den Werken von so unterschiedlichen Autoren wie Carl Schmitt, Lucien Goldmann oder Peter Szondi spielt.

Anhand des Stellenwerts, den Benjamin v. a. der Souveränität und der Intrige beimisst, beleuchtet BETTINE MENKE den Doppelcharakter des Trauerspiels als Form *des* Theaters wie als Verhalten *zum* Theater. Souveränität und Intrige stellten für Benjamin mitnichten – und sei es privilegierte – stoffliche Momente des Trauerspiels dar, vielmehr führe er an ihnen die »reflexive Entbindung der Potenziale des theatralen Spiels gegenüber der Übermacht des dramatischen Gehalts« vor und durch. Zeuge die Souveränität insofern von einer genuinen ›Exteriorität‹ des barocken Theaters, als ihre Darstellung auf der Bühne jene Selbstrepräsentation doppelte und wiederholte, auf der die Macht des absolutistischen Herrschers fußt, so führe der für ihn geradezu konstitutive Bereich der Dissimulation den Intriganten auf der Ebene des Spiels als eine dem Souverän affine Figur vor, die vom Trauerspiel entsprechend auch nutz- und fruchtbar gemacht werde. Die Intrige im Benjamin'schen Sinne darf laut Menke folglich keineswegs als *plot* im Rahmen aristotelischer Konzeptionen von dramatischer Teleologie verstanden werden; vielmehr markiert sie frühneuzeitliche Formen der Theatralität (und) des Spiels. Diese Funktion der Intrige lasse sich potenziert über die ihr inhärente Komik – wie auch über die Rolle des Zufalls und den Einsatz von ambivalenter Doppelrede – bei Shakespeare und Calderón in der Tat deutlich beobachten. Dort, wo Benjamin das Trauerspiel des deutschen Barock durch seine »mangelnde Entwicklung der Intrige« vom spanischen Theater abzusetzen versucht, um dem spanischen Barock eine Art Vollendung im Spiel zu attestieren, die dem deutschen gerade fehle, macht Menke indes geltend, dass die Anlage der Intrige als »Doppelung auf sich selbst« Vorstellungen von Schließung und Ganzheit strenggenommen immer schon torpediere, dass also das deutsche und das spanische Trauerspiel sich strukturell mithin näher stehen dürften, als es das Trauerspielbuch offiziell suggeriert.

Ausgehend von dem vielzitierten Exkurs zu Benjamins Trauerspielbuch in Carl Schmitts *Hamlet oder Hekuba* (1956), in dem Schmitt auch das damals gerade erschienene Buch *Le dieu caché* von Lucien Goldmann kurz erwähnt, fragt MARC SAGNOL systematisch nach Affinitäten und Korrespondenzen zwischen Benjamins Theorie des deutschen Trauerspiels und Goldmanns Konzeption der klassischen französischen Tragödie und der von ihm so genannten ›tragischen Weltanschauung‹ (*vision tragique*). Sagnol zufolge lässt sich von einer Komplementarität beider Modelle in erster Linie deshalb sprechen, weil Benjamin seinen

Trauerspiel-Gedanken kontrastiv aus einem metaphysischen Tragödien-diskurs heraus entwickle, der genau wie die ›tragische Weltanschauung‹ Goldmanns maßgeblich von den Tragödienarbeiten des jungen Georg Lukács – zu nennen ist in erster Linie der Aufsatz *Metaphysik der Tragödie* (1911) – zehre. Die Tragik als Offenbarung von Totalität und als Manifestation des Absoluten, die Unbedingtheit des tragischen Konflikts, der Schuld und der Todesbereitschaft des Subjekts stellten für Lukács zentrale Theoreme dar, die bei Goldmann in der tragischen Weltabwendung und der Zwiesprache des Menschen mit dem *deus absconditus*, bei Benjamin indirekt in der untragischen Konfliktlosigkeit des Trauerspiels und der Unvereinbarkeit von (schuldlosem) Martyrium und Tragödie in neu kontextualisierter Form wiederkehrten. In einem zweiten Schritt konfrontiert Sagnol die Tragödie Racines mit dem deutschen Trauerspiel vor dem Hintergrund wichtiger Benjamin'scher und Goldmann'scher Parameter. Als wesentlichen Unterschied zwischen beiden Formen hält er dabei neben der Darstellung der Leiche, der Allegorie und der Melancholie die Frage von Schuld und moralischer Verfehlung fest. Bilde das kompromisslose und im eigenen Tod gipfelnde Eingeständnis der Schuld das wesentliche Moment des tragischen ›Augenblicks‹ bei Racine, so gingen insbesondere die Märtyrer im Trauerspiel des Barock zwar bereitwillig, aber gänzlich unschuldig in den Tod; auch kontrastiere die Zaghafteigkeit v. a. des barocken Souveräns vollständig mit der tragischen Unbedingtheit der Figuren Racines.

Den konzidierten, insbesondere aber den verworfenen und verdrängten Einflusslinien des Trauerspielbuchs auf Peter Szondi *Versuch über das Tragische* (1965) gilt das Interesse von DANIEL WEIDNER. Obwohl Szondi sich in dieser Schrift offiziell recht kritisch mit Benjamin auseinandersetzt, indem er ihm vorhält, sein geschichtsphilosophisch perspektivierter Begriff der Tragödie sei primär als bloßes Gegenmodell zum Trauerspiel konzipiert worden, stehe der *Versuch über das Tragische* wesentlich im Banne Benjamins. Dies lasse sich bis in Aufbau, Methode und Argumentationsstruktur hinein beobachten und werde in erster Linie dort sinnfällig, wo Szondi die Tragödie und das Tragische als genuin literarische Formen dialektischen Denkens gegen ihre potenziell philosophische wie politisch-historische Vereinnahmungen und Entleerungen in Schutz nehme. Versuche Szondi auf diese Art nämlich partout, an einer sich als Kunstwissenschaft begreifenden literarischen Hermeneutik festzuhalten, so müsse er in der Tragödie folgerichtig jene Momente ausschließen oder marginalisieren, die Benjamin als Charakteristika des Trauerspiels – und damit als historisch bedingte Reflexion und Kritik der Tragödie – benannt hat: Trauer und Melancholie als

Gegenfiguren zur Abschließbarkeit eines tragisch-sinnhaften Todes, sowie eine gegen die Idee ästhetischer Autonomie entworfene Allegorie. So wie aber bereits das Bild einer nicht heilenden Wunde, das Weidner zufolge die Wunde der persönlichen und historischen Erfahrung nach 1945 symbolisiert, im Szondi'schen Text die Idee des Tragischen als dialektischem Grundmodus unterhöhle, so kehrten sowohl die Trauer als auch die Allegorie als markante Leerstellen in zentralen Passagen des *Versuchs über das Tragische* wieder. Leo Armenius etwa könne Szondi nur als Tragödie (des christlichen Glaubens) lesen, weil er die allegorische Struktur der Reyen ausblende, seine Analyse von *Dantons Tod* sei unter der Hand konzeptionell eher dem Benjamin'schen Trauerspiel als der eigenen Theorie des Tragischen verpflichtet. Letztlich arbeite Szondi einem bereits vom Trauerspielbuch in Rechnung gestellten Kollaps des Tragischen zu, gerade *indem* er sich gegen diesen aufzubauen versuche.

## Benjamin und das Drama des 17. Jahrhunderts

Die Beiträge der zweiten Sektion nutzen Benjamin direkt für die Analyse des Dramas des 17. Jahrhunderts. Hier werden (religions-)historische und politische Konstellationen wie der Westfälische Friede als ein oft unreflektiertes Modell der modernen Tragödientheorie diskutiert, v. a. aber greifen die Autoren direkt auf das Trauerspielbuch zurück, um konkreten Stücken des 17. Jahrhunderts (insbesondere von Gryphius und Racine) zu begegnen. Als deutlichen Schwerpunkt kristallisiert sich ausgehend von Benjamin dabei der höchst ambivalente Status heraus, den die Religion gerade auf der Ebene der Darstellung im barocken Theater spielt – und den gängige Säkularisierungsnarrative bis zum heutigen Tag allzu oft verstellt haben.

Mit der Unterscheidung von Trauerspiel und Tragödie bei Benjamin und mit den kultur- wie diskurshistorischen Gründen für das Fehlen einer solchen Unterscheidung in anderen prominenten Tragödientheorien des 20. Jahrhunderts (Schmitt, Steiner, Goldmann, Williams) beschäftigt sich JANE O. NEWMAN. Genau wie Weidner zeigt sie sich dabei am historischen Index dieser Theoriebildung interessiert, den sie bis in das 17. Jahrhundert hinein zurückverfolgt. Die gängige Sicht des Westfälischen Friedens als Gründungsurkunde des modernen Nationalstaates und als politisch verbürgte Trennung der Bereiche des Heiligen und des Profanen gebe das – meist uneingestandene – Paradigma weiter Teile der modernen Tragödientheorie ab. Dies erkenne man zum einen daran, dass etwa Schmitt seine *Hamlet*-Deutung in ein »gänzlich säku-

larisiertes Narrativ« einschreibe, welches das Drama der Renaissance längst aus ›Westfälischem‹ Blickfeld heraus analysiere. Zum anderen holten Autoren wie Goldmann oder Williams die Transzendenz zwar in die Immanenz der Tragödie zurück, doch bliebe dieser Versuch so zaghaft oder verdeckt, dass er die Trennung der beiden Sphären letztlich unfreiwillig zementiere. Benjamin stelle hier eine Ausnahme dar. Indem er dem historischen wie konfessionellen Status des schlesischen Barock Rechnung trage und das Trauerspiel gerade in religiöser Hinsicht von der Tragödie absetze, gelinge ihm eine Bestandsaufnahme des frühneuzeitlichen Dramas, die sowohl der historischen Realität des 17. Jahrhunderts als auch der sogenannten post-säkularen Gegenwart möglicherweise besser gerecht werde. Benjamins Modell des Trauerspiels bleibe der Tatsache eingedenk, dass die Bereiche Gottes und der Menschheit »durch den Westfälischen Frieden zwar unterschieden, aber nie ganz geschieden« werden könnten.

HANS JÜRGEN SCHEUER kommt in seiner Analyse des letzten Akts des *Carolus Stuardus* (1657/63) von Andreas Gryphius zu einem vergleichbaren Ergebnis. Im Zentrum steht die Verbindung, die der Text zu dem von Benjamin so genannten ›Mysterienspiel‹ des Mittelalters erkennen lässt. Scheuer begreift das Trauerspiel keineswegs unilinear als Säkularisierung mittelalterlicher Formen des Theaters. Vielmehr fragt er konsequent nach den Korrespondenzen, die barockes und mittelalterliches Spiel über das Phänomen der Ostentation und über ihr gemeinsames liturgisches und eucharistisches Potenzial unterhalten. Dieses erblickt Scheuer in der Vorstellung der vier *corpora Christi*, die Gryphius systematisch mit den beiden Königskörpern im Sinne Ernst Kantorowicz' verschränke, deren klassische Anordnung der Schluss von *Carolus Stuardus* aber umkehre. Der Weg verlaufe hier nicht vom leeren Grab und der fehlenden Leiche Christi – dem *corpus historicum* – zu dessen symbolischen Ersatzkörpern wie dem *corpus verum, vivum* oder *mysticum*, sondern von diesen zurück zur Leiche, die das Stück als solche damit regelrecht produziere, um sie zur Schau stellen zu können. Auch wenn es in diesem Kontext von Widersprüchen nicht frei bleibe, schwöre die Strategie, die es *als* Spiel grundsätzlich verfolge, religiösem Begehren nicht ab. Im Gegenteil: Die rückläufige Anordnung der *corpora Christi* schreibe den Amts- wie den natürlichen Körper des Königs neu in die Opfersituation ein und stelle nicht das Märtyrertum des Herrschers, sondern die »Signatur des Fronleichnam« aus. Mit und neben der prominenten Deutung des Stücks als Imitation der Passion Christi und damit als Postfiguration seien folglich verstärkt auch seine »transfiguralen« Momente zu bedenken, die im Modus des Spiels »das Präsenzphantasma der elevierten Hostie berufen«.



Die Lektüre des *Carolus Stuardus* als Drama der Postfiguration unterzieht auch BERNHARD GREINER einer neuerlichen Kritik. Unter Rückgriff auf Benjamins Unterscheidung zwischen Trauerspiel und Tragödie, welche die Tragödie wenigstens implizit als Akt einer Art gelungenen Säkularisierung begreift, die dem Barock verwehrt geblieben sei, fragt Greiner nach den Möglichkeiten der Darstellung von Transzendenz im Gryphius'schen Märtyrerdrama. Benjamins geschichtsphilosophischem Zugang begegnet er dabei konsequent unter semiotischem Gesichtspunkt, indem er das Stück auf seinen eigenen Umgang mit der Figuraldeutung hin untersucht. Dabei stellt Greiner grundsätzlich in Rechnung, dass sich die Postfiguration unter heilsgeschichtlichem Blickwinkel schon insofern prekär ausnimmt, als sie ihre Verweisstruktur – im Gegensatz zur Präfiguration – nicht mehr innerhalb der Heiligen Schrift zu entfalten vermag. Damit drohe ihr Konstruktionscharakter von vornherein problematisch zu werden, und in der Tat lasse sich *Carolus Stuardus* deutlich die Tendenz ablesen, die Beglaubigung postfiguraler Verweisung »als ein in sich geschlossenes, sich selbst immunisierendes System« transparent zu machen. Indem somit der Versuch einer Sinnstiftung immer schon seiner Relativierung anheimfalle, könne das Drama in seiner Vorstellung einer heillos geschichtlichen Welt durchaus als »Quelle der Trauer« im Sinne Benjamins gedeutet werden. Als rigoros diesseitig sei das ästhetische Verfahren des Trauerspiels mit Blick auf den politisch-theologischen Diskurs, dem das Trauerspielbuch angehöre, bei Benjamin selbst indes nicht zu verstehen. Schließlich bereite just der immanente Konstruktionscharakter von Zeichenbildung und Sinnstiftung Benjamin zufolge einer genuin barocken Eschatologie den Boden, eine Denkfigur, die der Essay *Zur Kritik der Gewalt* über die Frage nach der Möglichkeit absoluter Gewalt als Öffnung zur Transzendenz strukturell bereits antizipiert habe.

ROMAIN JOBEZ untersucht Benjamins spärliche, durchaus aber gewichtige Äußerungen zum Drama der französischen Klassik. Auch wenn er sein Projekt über die *tragédie classique* nie zum Abschluss gebracht habe, lasse sich Benjamin eine intensive gedankliche Auseinandersetzung mit dieser nachweisen, die in den Rahmen einer – im Vergleich zum ›idealistischen‹ Drama der deutschen Tradition – »alternativen Theatergeschichte« einzubetten sei, die historisch von der französischen Klassik bis hin zum epischen Theater Brechts reiche. Benjamin habe gesehen, dass die *tragédie classique* späteren Illusions- und Einfühlungspoetiken völlig fern stehe und dass insbesondere Racine einen Dramentyp geschaffen habe, der keinen Bezug zu den aristotelischen Forderungen an Aufbau und Kausalität dramatischer Handlungszusammenhänge

erkennen lasse. All dies bestätige *ex negativo* bereits die deutsche Kritik, die etwa Lessing oder Schiller am französischen Modell üben sollten. Die größte Affinität zwischen der *tragédie classique* und dem Trauerspiel des deutschen Barock liegt Jobez zufolge dabei weniger in ihrem unterschiedlichen Umgang mit der ›klassischen‹ Regelpoetik als in dem Ton der »elegischen Trauer«, der für Racine seit *Bérénice* (1670) stilbildend geworden sei. Dessen Eskamotierung aus der deutschen Klassik lasse sich nicht allein im Drama, sondern bezeichnenderweise auch in der tendenziellen Geringschätzung der Gattung der Elegie beobachten, wie sie etwa Schiller formuliert habe.

### Das Nachleben des Trauerspiels

Die dritte Sektion widmet sich dem Nachleben des Trauerspiels auf der Theater- und Opernbühne seit dem 19. Jahrhundert. Dabei zeigt sich, dass sich die frühen Texte eines Grabbe oder Brecht aus einer Grundspannung zwischen Drama und Theater, zwischen Kreatürlichkeit und Eschatologie, zwischen trauriger Immanenzbehauptung und tragischem Transzendenzwillen heraus entfalten; einer Grundspannung, die in der Moderne offenbar nur unter Aufwand zugunsten einer der jeweiligen Positionen aufgelöst werden kann. Diesen Verdacht bestätigt auch das Beispiel der »optimistischen« Tragödie Vsevolod Višnevskijs, die den tragischen Tod aus Gründen der politischen Opportunität krampfhaft gegen das Phänomen der Trauer auszuspielen versucht. Der letzte Beitrag nimmt ausgehend von Benjamins Äußerungen zum Verhältnis von Trauerspiel und Oper die Funktion und die Bedeutung der Klage in Wagners *Götterdämmerung* ins Visier.

CLAUDE HAAS beschäftigt sich mit dem poetologisch reflektierten Oszillieren zwischen Tragödie und Trauerspiel in Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) und in Bertolt Brechts *Baal* (1918). Als Fluchtpunkt eines grundsätzlichen In- und Gegeneinanders tragischer und trauriger Momente, das Trauerspiel und Tragödie in der Moderne als eine veritable Mischform fixiert, dient ihm die Darstellung des tragisch-sinnhaften Todes der jeweiligen Hauptfigur. Indem eine solche Sinnhaftigkeit einem kontingenten Todesverständnis der Neuzeit bereits mühsam abgetrotzt werden müsse, kondensiere sich in der Todesdarstellung – v. a. in der Auswahl der Todesart – gleichsam der Zusammenfall von trauriger Kontingenz und tragischer Notwendigkeit. Dieser Zusammenfall erfahre zwar zahlreiche Akzentverschiebungen, er lasse sich in der Geschichte des modernen Dramas aber keiner stabilen

Teleologie unterwerfen, wie der von Schiller zu Brecht gespannte Bogen unmissverständlich vorführe. Haas' besonderes Interesse gilt dabei den unterschiedlichen Fassungen der beiden Stücke, die maßgeblich aus der Problematik der Todesdarstellung heraus resultierten und die von einer prinzipiellen Verschränkung und damit auch Unauflösbarkeit von Trauer und Tragik in der Moderne zeugten.

BART PHILIPSEN und SIJNTJE MAES lesen das Erstlingswerk Christian Dietrich Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* (1822) vor dem Hintergrund des Trauerspielbuchs. Benjamin gibt dabei nicht allein den (privilegierten) theoretischen Horizont der Interpretation ab, sondern die Autoren gehen darüber hinaus der Frage nach, ob sich anhand Grabbes das Modell des Trauerspiels womöglich noch einmal partiell radikalieren lasse. Es sind insbesondere zwei an Benjamin geschulte Parameter, denen das Interesse Maes' und PhilipSENS gilt: Einmal die Überzeugung, dass das Trauerspiel grundsätzlich seine eigene Theatralität mitthematisiere und damit die zum Theater gewordene Tragödie darstelle, und einmal die Idee, dass der (vermeintliche oder tatsächliche) Tod der Tragödie im Trauerspiel den Fluchtpunkt der Trauer abgebe. Werde die Ausstellung der Theatralität bei Grabbe insbesondere in der Unwahrscheinlichkeit der Fabel und der »absoluten Fantastik des *plots*« greifbar, so verdichte sich seine Betrauerung des Tragödienmodells in der Entleerung des Schicksalsbegriffs und der Aufkündigung einer auch nur potenziellen Sinn dimension des Todes. Grabbe lenke den Blick auf das Fehlen sowohl einer erlösenden als auch einer katastrophischen Eschatologie. Dies zeige gerade der Schluss des Dramas, den die Autoren nicht als Ende, sondern als eine bloße »Ver-Endung« lesen. Indem Gothland sich seinem eigenen Tod gegenüber indifferent verhält, weiche die Betrauerung der Tragödie auf poetologischer Ebene einer sich letztlich bereits als Verwerfung von Trauer ausweisenden Melancholie. Die »Tiefe seiner Abgründe« verkehre das Stück wiederholt in die »Untiefen einer [theatralen] Exteriorität«. Das von Benjamin in Rechnung gestellte »Leer-Ausgehen« der Allegorie mache folglich die Struktur des gesamten Grabbe'schen Textes aus und werde in diesem Sinne wiederholt auch reflektiert und meta-allegorisch zur Verhandlung gestellt.

FRANZISKA THUN-HOHENSTEIN analysiert die *Optimistische Tragödie* von Vsevolod Višnevskij (1933) im Hinblick auf die von ihr immanent entfaltete Dichotomie von Trauer und Triumph. Trauer begreift die Autorin dabei konkret als rituelle Praktik, welche das Drama von Višnevskij zumindest seiner offiziellen poetologischen Intention nach gerade nicht (re-)aktiviere. Das Revolutionsstück stelle auf den ersten Blick zwar eine Ausnahmerecheinung innerhalb der offiziellen sowjeti-

schen Erinnerungskultur der frühen 30er Jahre dar, zeige sich diese doch grundsätzlich von einem »propagandistischen Erinnerungsdiskurs« dominiert, der gesellschaftlichen und familiären Formen der Trauer kaum Raum lasse. Die eigentliche Leistung Višnevskijs bestehe nun darin, ausgerechnet die Tragödie zu bemühen, um einen solchen Diskurs nicht, wie es naheläge, zu konterkarieren, sondern um ihn zu bedienen. Der am Schluss des Stücks dargestellte Tod eines (weiblichen) Kommissars, dem es im Lauf des Stücks gelungen war, eine Gruppe von Anarchisten in ein Regiment der Roten Armee zu verwandeln, werde vom Drama als »Symbol des Lebens« ausgewiesen. Die didaktische Maxime, dass »auch der Tod Parteiarbeit sein [könne]«, setze die *Optimistische Tragödie* insofern um, als sie den individuellen Tod im neu gegründeten Kollektiv aufgehen lasse. In dem Maße, wie sich Phänomene der Trauer jedoch nicht vollständig in Triumph konvertieren ließen, würde sich das Trauerspiel womöglich auch und gerade einer »optimistischen« Tragödie bemächtigen. Zwar ist es anders als im Benjamin'schen Modell somit weniger die Tragödie selbst, die (auch) zum Gegenstand der vom Trauerspiel entfalteten Trauer avanciert; durchaus aber lässt sich davon sprechen, dass Schwundformen der Trauer den (bei Višnevskij letztlich eindeutigen) Pakt, den die Tragödie als Form mit der bestehenden Politik eingeht, so unfreiwillig wie nachhaltig zu unterminieren vermögen.

Dem Nachleben des Trauerspiels in einer anderen Form und Gattung, der Oper und insbesondere dem Wagner'schen Musikdrama, wendet sich SIGRID WEIGEL zu. Dabei arbeitet sie zunächst die bisher kaum beachtete Komplexität von Benjamins Ausführungen zur Verbindung von Trauerspiel, Oper und Musik heraus. Begreife das Trauerspielbuch die Oper unter gattungsgeschichtlichem Aspekt einerseits als »Verfallsprodukt« des Trauerspiels, so zeige der Rückgriff auf frühere Arbeiten – v. a. auf den Aufsatz *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (1916) –, dass Benjamin die gattungsgeschichtliche Dimension andererseits mit einer Reflexionsebene konterkariere, die auf den Unterschied zwischen den spezifischen Ausdrucksweisen von Tragödie und Trauerspiel abhebe. Hier spielten bezeichnenderweise das Wort, der Klang und die Klage eine wesentliche Rolle. Benjamins Interesse gelte nämlich dem Widerspiel von Wort und Bedeutung, das er dem Trauerspiel gerade dort attestiert, wo es über die Klage eine Affinität zur Musik erkennen lässt, die das Bedeutungssystem der Sprache unterhöhlt. Die Funktion der Klage bei Benjamin begreift Weigel daher als wichtiges »Schwellenphänomen«, da sie sowohl Klang und Musik als auch Sprache sei, eine Spannung und ein Gegeneinander von »Gefühlsausdruck und Sprachgehalt« anzeige und sich damit in einem

Bereich abspiele, in dem »Bedeutung entsteht und auch verfällt.« Schon über ihre strukturelle Analogie zur Allegorie werde der systematische Ort der Verwandtschaft von Trauerspiel und Musik über die Klage bei Benjamin manifest, und dieser lasse sich in Wagners Musikdramen auf mehreren Ebenen beobachten. Als prominentes Beispiel einer derartigen Klage untersucht Weigel den Schlussgesang der Brünnhilde in der *Götterdämmerung*. Weitere Parallelen zwischen Trauerspiel und Musikdrama stellen der Autorin zufolge u. a. dessen »Zug zum Allegorischen« und die Affinität zwischen den Wagner'schen Göttern und dem barocken Souverän dar.

Die Herausgeber danken allen Beitragenden dafür, dass sie uns ihre Vorträge in Aufsatzform zur Verfügung gestellt haben, dem BMBF danken sie für die Bewilligung eines Projekts zur Erforschung von Trauerspiel und Tragödie (2011–2013), aus dessen Mitteln auch der vorliegende Band finanziert werden konnte, Frau Gwendolin Engels danken sie für ihre Hilfe bei der Einrichtung der Manuskripte.

Berlin, im Oktober 2013