

*Sonderdruck aus:*

# WALTER BENJAMIN UND DIE ROMANTISCHE MODERNE

HERAUSGEBEN VON  
HEINZ BRÜGGEMANN UND GÜNTHER OESTERLE

IN VERBINDUNG MIT  
ALEXANDER VON BORMANN, GERHART VON GRAEVENITZ,  
WALTER HINDERER, GERHARD NEUMANN  
UND DAGMAR VON WETTERSHEIM

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Bernhard Greiner

## Das Trauerspiel-Buch

Benjamins Allegorisierung der Romantik

### I. Romanisierung der Allegorie

Friedrich Schlegel stellt im *Gespräch über die Poesie*, das hier für die frühromantische Programmatik stehen mag, stell, wie bekannt, die Kunst unter das Zeichen der Allegorie: „alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.“<sup>1</sup>

Kant hatte das ‚Höchste‘ – die Überwindung der Kluft zwischen der sinnlichen und der moralischen Welt, die seine beiden ersten Kritiken aufgerissen hatten – dem Schönen als einem ‚Symbol‘ zuerkant. Das besagt umgekehrt aber auch, dass symbolische Verweisung in den Horizont des Schönen gerückt ist, dessen Leistung Kant im Bild eines „Brückenschlags“ umschreibt<sup>2</sup> zwischen der theoretischen Erkenntnis der Natur (in der das Gesetz der Determination herrscht) und der unbedingtpraktischen Erkenntnis der moralischen Welt (in deren Zentrum die Idee der Freiheit steht), die als voneinander „gänzlich abge-sondert“ zu denken sind:

Der Freiheitsbegriff bestimmt nichts in Ansehung der theoretischen Erkenntnis der Natur; der Naturbegriff ebensowohl nichts in Ansehung der praktischen Gesetze der Freiheit; und es ist insofern nicht möglich, eine Brücke von einem Gebiete zu dem anderen hinüberzuschlagen. (KdU, 33; B LIII-LIV / ALI-LII)

Die Urteilskraft macht dann einen Übergang doch möglich: im Umgang mit den ‚ästhetischen Ideen‘, deren begriffliche Unerfüllbarkeit, so Kant, „Gegenstück (Pendant)“ der anschauungsmäßigen Unerfüllbarkeit der Vernunftideen sei. (Vgl. KdU, 168; B 193 / A 190) Die Unerfülltheit – als „Regel der Reflexion“

1 Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Hans Eichner. Abt. I. Kritische Neuausgabe. Bd. 2. Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). München/Paderborn/Wien 1967, S. 284–362, hier S. 324. Diese Ausgabe wird künftig mit der Sigle KFSa gekennzeichnet.

2 Vgl. Immanuel Kant: Einleitung. In: Ders.: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. von Karl Vorländer. Hamburg 1974, S. 33f. Vgl. insbesondere Kap. IX. Zitatbelege nach dieser Ausgabe mit Kürzel KdU und Seitenangabe künftig im Text; Kürzel A mit römischer Seitenangabe verweist zudem auf die erste Auflage von 1790, B auf die zweite Auflage von 1793.

(KdU, § 59, 212; B 256 / A 253) – auf dem einen Feld wird auf diejenige des anderen Feldes, 'übertragen' und gibt damit zwar keine Anschauung für die Idee, wohl aber ein „Symbol für die Reflexion“ und in diesem Sinne kann Kant dann das Schöne als „Symbol des Sittlichguten“ (KdU § 59, 213; B 258 / A 254) bestimmen. Das ‚Schöne als Symbol‘ ist derart als Brückenschlag gedacht, als ein Vorgang, bei dem etwas ‚übertragen‘ wird. Die beiden Welten, zwischen denen der Brückenschlag stattfindet, spielen hier ineinander, das eine entfaltet sich im anderen. Letzteres erläutert Kant als Dynamik der Einbildungskraft, die durch die begriffliche Unerfüllbarkeit der ästhetischen Idee schöpferisch so angeregt werde, dass sie das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung setze.

Wenn Friedrich Schlegel „das Höchste“ gleichfalls im Horizont des Schönen, nun aber als Allegorie denkt, ist nicht die Vorstellung eines Brückenschlages und einer ‚Übertragung‘, also ein metaphorisches Entfallen der einen Welt in der anderen maßgeblich; vielmehr die Vorstellungen eines Umschlagens vom einen in das andere: „Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten.“<sup>3</sup> Allegorische Rede bewegt sich in der ‚unromantischen‘ Welt der Unterscheidungen und Abgrenzungen, damit des Endlichen und der immer nur verweisenden Bezeichnung. Wie kann diese Umschlagen in substantielle Bezeichnung der Idee des Unendlichen (was Friedrich Schlegel im Begriff ‚unendlicher Fülle in unendlicher Einheit‘ fasst<sup>4</sup>)? In der Perspektivierung auf den Vorgang, solch eines Umschlagens ist die Romantisierung der Allegorie beschlossen. Wie dieses Umschlagen zu denken ist, erläutert Friedrich Schlegel nicht. Im *Gespräch über die Poesie* erkennt er dem Witz – als irdischer ‚Schwundform‘ der Fantasie – eine momenthafte Verwirklichung zu<sup>5</sup> Statt das Umschlagen in der allegorischen Rede zu begründen, beschwört Friedrich Schlegel es immer neu, z. B. im *Essay Über die Unverständlichkeit*: „Das Beste dürfte wohl auch hier sein, es immer ärger zu machen; wenn das Argernis die größte Höhe erreicht hat, so reißt es und verschwinder, und kann das Verstehen dann sogleich seinen Anfang nehmen.“<sup>6</sup>

Diese Auffassung der Allegorie, die ihr ein Umschlagen von bloß verweisender in substantielle Bedeutung zuerkennt, stellt Walter Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (I/1, 203–430) neu zur Debatte. Seine gegenüber der Dissertation aus neuen Voraussetzungen entworfene Figur der Allegorie, das soll

<sup>3</sup> Schlegel: Gespräch über die Poesie (Ann. 1) S. 313.

<sup>4</sup> Vgl. z. B. Schlegel: Kölner Vorlesung. In: KFSa (Ann. 1) 2. Abt. Schriften aus dem Nachlaß. Bd. 12. Philosophische Vorlesungen. Hrsg. von Jean-Jacques Anstett. München 1964, S. 429ff. passim. Zu dieser zentralen Vorstellung Schlegels vgl. auch Karl Konrad Polheim:

Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München/Paderborn/Wien 1966, hier besonders S. 56–62 (Kapitel *Unendliche Fülle*).

<sup>5</sup> Vgl. Schlegel: Gespräch über die Poesie (Ann. 1) S. 334.

<sup>6</sup> Schlegel: Über die Unverständlichkeit. In: KFSa (Ann. 1) S. 367.

nachfolgend gezeigt werden, präzisiert die Umschlagfigur theologisch, um dabei aber zugleich den progressiven Gestus, den sie in der romantischen Auffassung hat, umfassend zu demontieren, so dass sie selbst nur noch allegorisch gefasst werden kann, d. h. als Allegorie der Allegorie. Das soll die Formulierung ‚Allegorisierung der Romantik‘ anzeigen.

## II. Walter Benjamin's Romantisierung der Allegorie

Benjamin's Bestimmung des Allegorikers erwächst aus seiner forcierten Unterscheidung von Tragödie und Trauerspiel, deren Konsequenz ist, der Moderne die Befähigung zur Tragödie abzuspochen. Die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Tragödie entscheidet sich für Benjamin an der theologischen Situation einer Epoche. Der Tod des tragischen Helden der Antike ist stellvertretendes Opfer für die vom mythischen Bann (Benjamin spricht von „dämonischer Weltordnung“<sup>7</sup>) sich befreiende 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 ein altes 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 todbringenden Verhaftungen 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 den Erstling einer neuen Menschheitserte dem unbekanntem Gott den Helden hinzugeben. (I/1, 285f.)

Immer neu unschreibt 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 Ende, das den Sieg dem Menschen dekretiert und dem Gotte auch – ist die Zweideutigkeit, das Stigma der Dämonen, im Absterben.

<sup>7</sup> „Die griechische, die entscheidende Auseinandersetzung mit der dämonischen Weltordnung, gibt auch der tragischen Dichtung ihre geschichtsphilosophische Signatur.“ (I/1, 288). Mit seiner Deutung der griechischen Tragödie als Akt der Säkularisation kommt Benjamin Hermann Cohen sehr nahe. Vgl. Hermann Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls. Bd. 2. Werke. Hrsg. von Helmut Holzhey. Bd. 9. Hildesheim/New York 1982, S. 80ff.

Im „Schweigen des Helden“ vollziehe sich der Wandel der Bedeutung, denn nicht die Betroffenheit des Angeschuldigten, sondern das Zeugnis sprachlosen Leidens erscheint in den Schranken und die Tragödie, die da gewidmet schien dem Gerichte über den Helden, wandelt sich zur Verhandlung über die Olympischen, bei der jener den Zeugen abgibt (I/1, 288).

Ruft man sich diese insistierenden Ausführungen Benjamin's 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 widerlegt. An der antiken Tragödie hatte er hervorgehoben, dass sie – wenn auch eingeschränkt auf den Helden und nur als Prophezie für die Gemeinschaft<sup>8</sup> – 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 abzuspochen, 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<sup>9</sup>, d.h. als Behauptung gegenüber einem zu absoluter Mächtigkeit gesteigerten, unbegreifbaren Gott wie gegenüber einer Natur, deren Ordnungsgänge von solch einem Willkürgott nicht mehr garantiert sein kann und die daher dem Menschen gleichgültig und rücksichtslos entgegentritt. Das *Trauerspiel*-Buch widerlegt diesen im Zeichen der Säkularisation stehenden Entwurf des Subjekts und dessen von transzendenten Rücksichnahmen befreite Hinwendung zur Welt, indem es einen melancholischen Bezug zur Welt ins Zentrum stellt, insofern alle Versuche einer sicheren Sinnbegründung als vergeblich zu erkennen sind und indem es damit zugleich die Position des Subjekts negiert, das sich gegenüber einem verborgenen Gott und einer undurchdringlichen Welt zu behaupten versucht. Das führt zu den beiden leitenden Denkfiguren des *Trauerspiel*-Buchs: der Allegorie und dem Fall des Souveräns. Benjamin begreift diese beiden Denkfiguren des deutschen barocken Trauerspiels als Reaktionsbildung auf die erste Krise des Prozesses der Säkularisation; er setzt sie aber zugleich ein, um auf die Krisenerfahrung seiner eigenen Zeit, d.h. auf eine neue, fundamentale Infragestellung des Projektes ‚Säkularisation‘, zu antworten. Der negierende Impuls des *Trauerspiel*-Buchs ist jannusköpfig. Das Buch beschreibt ein Bewusstsein, das die geschichtlich vorausliegende Selbstbehauptung des Subjekts (wenn man so will: den ‚ersten Schub‘ der Säkularisation) widerlegt, um damit zugleich

den geschichtlich nachfolgenden Prozess zu negieren, das heißt sowohl die Selbstermächtigung des bürgerlichen Subjekts als des Begründers und Garanten einer vernünftigen Ordnung der Welt als auch die politisch-philosophische Verarbeitung von dessen Scheitern, die Carl Schmitt, der scheinbar nur beiläufig erwähnte Antipode des *Trauerspiel*-Buchs, in seinem Konzept des absoluten Souveräns unternommen hat.

Ist Widerruf der Säkularisation das Anliegen des *Trauerspiel*-Buchs, so ist auch in dessen Entwurf des Allegorikers die Figur des Widerrufs konstitutiv eingeschrieben. Benjamin geht von der „theologischen Situation der Epoche“ aus und das besagt ihm für das Zeitalter des Barock „Ausfall aller Eschatologie“ (I/1, 259). Geschichte ist nicht mehr aufgehoben in einem göttlichen Heilsplan, vielmehr bloße Naturgeschichte, Geschichte des Verfalls. Hat menschliches Handeln keinen Einfluss auf das Erringen des Heils, so sind Hoffnungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit die Folge, der melancholische Bezug zur Welt. Der Melancholiker versucht, den Gegenständen durch Reflexion einen tieferen Sinn abzugewinnen, wobei er jedoch scheitern muss, da er immer nur den Sinn finden kann, den er den Dingen verliehen hat – plastisch spricht Benjamin vom „kontemplativen Startkrampf“ (I/1, 319) des Melancholikers. Der Melancholiker ist ein Allegoriker, der weiß, dass er keinen über das Subjekt hinausgehenden Sinn produzieren kann. Die bedeutungsgebende Instanz manifestiert in dem Tiefstimm, die sie den Dingen verleiht, nur ihre eigene Willkür und Unfähigkeit, den Prozess der Bedeutungszuweisung in einer eindeutigen Sinnbestimmung zu beenden: „Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten.“ (I/1, 350) Solche Sätze umschreiben aber nicht nur den Gestus des Allegorikers des 17. Jahrhunderts, sondern ebenso die „Willkür des Dichters“<sup>10</sup> romantischer Progressivität, wie, z.B. in der Nachfolge von Nietzsches Sprachkritik, die allegorische Orientierung der literarischen Moderne in deren Festlegung auf eine Ästhetik der Negativität. Was sich in den allegorischen Sinnkonstruktionen einzig erhält, ist ihr Herausstellen der Kluft zwischen den bloßen Zeichen und den ihnen entzogenen Bedeutungen.<sup>11</sup> So unterstreicht der Allegoriker, wie Benjamin ihn entwirft, 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 zeigt die Figur des Souveräns.

Die Auseinandersetzung des *Trauerspiel*-Buchs mit Carl Schmitts Konzeption des absoluten Souveräns interessiert hier nur insoweit, als am Souverän eben der Umschlag von absoluter Macht der Bedeutungszuweisung (bei Carl Schmitt

<sup>8</sup> „Die Lösung ist zwar jeweils auch Erlösung; jedoch nur jeweilige, problematische, eingeschränkte.“ (I/1, 296)

<sup>9</sup> Der zweite Teil von So ist der zweite Teil von *Die Legitimität der Neuzeit* mit *Theologischer Absolutismus und humane Selbstbehauptung* betitelt. Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt 1999, S. 135.

<sup>10</sup> Schlegel: Athenäumfragment Nr. 116. In: KFSÄ (Anm. 1) S. 183.

<sup>11</sup> Ausführlicher vgl. Heinz Drügh: Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen. Freiburg 2000, hier besonders S. 281–408 (Kapitel IV *Die Allegorie bei Walter Benjamin*).

die Entscheidung über den Ausnahmezustand<sup>12</sup>) in Ohnmacht explizit ausgeführt wird, der auch das Wesen des Allegorikers ausmacht. Benjamin zielt auf die Unterscheidung von Herrschermacht und Herrschvermögen (vgl. I/1, 250), um hierdurch Schmitts Konzeption des Souveräns zu Fall zu bringen. Die Herrschermacht ist unbedingt, eben im Gebieten über den Ausnahmezustand, das Herrschvermögen aber muss als bedingt erkannt werden. Das könnte man logisch herleiten: Wenn der Souverän sich darin setzt und manifestiert, dass er über den Ausnahmezustand und über Maßnahmen, ihn zu beenden, entscheidet<sup>13</sup>, dann darf er den Ausnahmezustand nicht wirklich beenden; denn damit würde sich die Basis seiner Souveränität auflösen. Also ist der Souverän, wie Carl Schmitt ihn entwirft, 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 bliebe, 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 gegründeter Handelnsständig, schwankenden physischen Impulsen unterworfen ist, zur „Entschlußunfähigkeit“ (I/1, 250):

Der Fürst, bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand ruht, erweist in der ersten Situation, dass der 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 Entschließung. In ihnen drängt sich nicht sowohl die Souveränität auf, welche die stoischen Redensarten zur Schau

<sup>12</sup> Der Souverän übt absolute, d.h. unbedingte Entscheidungsgewalt aus: „Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand gebietet“, lautet die bekannte Definition von Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Leipzig 1922, S. 9.

<sup>13</sup> Es ist mehrfach bemerkt worden, zuletzt von Giorgio Agamben: *Ausnahmezustand*. Frankfurt a.M. 2004, S. 64ff., dass Benjamin an dieser Stelle Schmitts Bestimmung des Souveräns leicht verschoben zitiert. Dieser hatte formuliert: Der Souverän „entscheidet sowohl darüber, ob der extreme Notfall vorliegt, als auch darüber, was geschehen soll, um ihn zu besiegen.“ Schmitt: *Ebd.*, S. 10. Souveränität, d.h. „höchste, nicht abgeleitete Herrschermacht“ (*ebd.*, S. 9) manifestiert sich in diesem Akt der Entscheidung. So ist das, was sie ermöglicht, der Ausnahmezustand, ihre Voraussetzung. Benjamin legt den Souverän demgegenüber einerseits auf die Aufgabe fest, den Ausnahmezustand auszuschließen – der barocke Souveränitätsbegriff mache „zur wichtigsten Funktion des Fürsten, den [Ausnahmezustand] auszuschließen“ (I/1, 245) –, andererseits bestimmt er ihn doch zugleich als den „Inhaber diktatorischer Gewalt im Ausnahmezustand [...] wenn Krieg, Revolution oder andere Katastrophen ihn heraufzuführen“ (I/1, 245f.). Dieser Widerspruch, dass der Souverän auszuschließen hat, was ihn doch erst ermöglicht, macht die Diskrepanz von Herrschermacht und Herrschvermögen manifest (vgl. I/1, 250), die Benjamin dann zum Argument gegen Schmitts Konzeption des Souveräns wendet.

stellen, als die jähle Willkür eines jederzeit umschlagenden Affeksturms. (I/1, 250f.)

Mit innerer Logik führt der Gedanke des absoluten Souveräns zur Figur des „im Machttausch sich verlierenden Cäsars“ (I/1, 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“ (I/1, 264, vgl. auch I/1, 321).

So bringt Benjamin an der Zentralfigur des barocken Trauerspiels Schmitts Souveränitätslehre zu Fall. Der Souverän als Exponent einer „restlos säkularisierten Geschichte“ (I/1, 271) manifestiert in seiner Enthronung deren Scheitern und umschreibt damit zugleich die Haltung des Allegorikers, für den sich das Umschlagen von absoluter Macht in Ohnmacht auf dem Feld der Bedeutungszuweisung wiederholt. Derart zu Fall gebracht, ist es offenkundig, dass die Konzeption des absoluten Souveräns nicht eingesetzt werden kann, um einer neuerlichen Erfahrung umfassenden Scheiterns des Projektes ‚Säkularisation‘, nun in den Krisenerfahrungen der bürgerlichen Welt, einen Ausweg zu eröffnen. Ohne Funktion ist in diesem Argumentationszusammenhang aber, dass Benjamin auf dem Unterschied von Trauerspiel und Tragödie insistiert. Denn von Tragik ist bei Schmitt gar nicht die Rede.

Wenn Benjamin dem „Fall“ des Souveräns und mit diesem dem Allegoriker, der willkürlich Bedeutung zuweist, Tragik abspricht, so beschränkt er den Souverän und ebenso die Gattung Trauerspiel auf Immanenz und damit auf die Figur der Allegorie als sich selbst entwertende Verweisung.<sup>14</sup> Benjamin umschreibt sie als „theologische Hyperbel“ (I/1, 247), die allerdings, was er nicht explizit ausführt, in zweierlei Richtungen lesbar ist. Im barocken Trauerspiel führt die vorausgesetzte Unbedingtheit des Souveräns, seine absolute Herrschaft, wie dargelegt, gerade dessen Bedingtheit als Kreatur herauf. Reziprok hierzu steht das Scheitern endlicher Vermögen (im Sinne Kants: des Verstandes), das zum Akt negativer Manifestation des auf das Unendliche gerichteten Vermögens – d.h. der Vernunft – gebildet wird. Das ist die Bewegungsfigur des Erhabenen. Deutlich wird hier deren Konkurrenz zur Allegorie, gerade im Hinblick auf die Figur des Unschlagens. Denn die erhabene Wende besteht ja eben darin, folgt man Kants Bestimmung (vgl. z.B. *KdU*, § 23, 87–9), dass das vollständige Scheitern der Auffassungsvermögen des Subjekts angesichts der unendlich großen oder übermächtigen Natur das Vermögen zu Vernunftideen heraufruft, durch die das Subjekt sich seines ideellen Wesens versichert. Daraus aber, dass in der Figur des Erhabenen der Übergang vom Endlichen zum Unendlichen immer nur *ex negativ-*

<sup>14</sup> Als instruktives Beispiel hierfür sei auf den Umgang mit dem Gestaltungsprinzip der Postfiguration in Gryphus' Trauerspiel *Carolus Stuardus* verwiesen. Die Vergänglichkeit ergreift dort die figura der Postfiguration selbst als das Organisationsprinzip des Dramas. Vgl. z.B. den „Chor der Religion und der Ketzer“ am Ende des IV. Aktes. Andreas Gryphus: *Dramen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt a.M. 1991, S. 528f.

wo möglich ist, entwickelt die Ästhetik der Kunstperiode (am markantesten Schiller<sup>15</sup>) ihre Konzeption des Tragischen. Benjamin spricht der Moderne die Tragik ab und hat mit seiner Destruktion des Souveräns die aus der Umschlagfigur des Erhabenen entwickelte Tragik, in der sich das bürgerliche Subjekt als autonom begründet, schon immer widerrufen. Analoges gilt für die Allegorie. Statt ihr eine Wende in tragisch-erhabene Bedeutungskonstruktion zuzuerkennen, im Sinne einer Ästhetik der Negativität, betont Benjamin, dass die Allegorie den ideellen Umschlag in ihrer wuchernden Verschwendung des Bedeutenden verfehle, die leibliche Form verschlinge gewissermaßen die Beseelung.

Allegorische Bedeutungszuweisung ist Effekt eines Umschlagens (sovereäner Macht in Ohnmacht); sie ist hierin Widerruf des Prozesses der Säkularisation, und negiert zugleich den Versuch, diesen Widerruf in der Wende tragischerhaltener Bedeutungsstiftung selbst zu widerrufen. Trotz dieses Beharrens auf Immanenz erkennt Benjamin aber auch der Allegorie die Möglichkeit eines Umschlagens von bloß verweisender in substanziale Bezeichnung zu. Das kann nach der Argumentation des *Trauerspiel*-Buchs nur ein Weg sein, die negierte Transzendenz in nicht-tragischer Weise wiederzugewinnen. Es ist das viel diskutierte messianische Umschlagen allegorischer Zeichenverweisung; insofern die allegorische Konstellation, dass alles alles bedeuten könne, auch die Möglichkeit bereithalte, dass jedes Zeichen in jedem Augenblick zur Einfallspforte des transzendenten Sinnes werden könne. Es sei, so Benjamin,

unverkennbar, daß jene Requisiten des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. (I/1, 351)

In diesem Sinne habe Shakespeare, so suggeriert Benjamin, mit Hamlets Rekurs auf die göttliche Vorsehung im V. Akt des Dramas<sup>16</sup> aus der melancholischen Versenkung einen christlich messianischen Funken geschlagen (vgl. I/1, 334f.). In seinem *Theologisch-Politischen Fragment* (II/1, 203–204) hatte Benjamin allerdings gegen die Erwartung einer Öffnung für Transzendenz im allegorischen Zeichen betont, dass erst der Messias selbst die Beziehung auf das Messianische

<sup>15</sup> Zur Problematik, in die Schillers Ansatz führt, das Tragische aus dem Erhabenen zu entwickeln vgl. Bernhard Greiner: Tragödie als Negativ des „ästhetischen Zustands“; Schillers Tragödienentwurf jenseits des Pathetisch Erhabenen, in: Maria Stuart. In: Cornelia Blasberg, Franz-Josef Deiters (Hrsg.): Geschichts-erfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Tübingen 2000, S. 89–107. Kleists Tragödienschaffen kann als Widerruf dieser Verknüpfung des Tragischen mit dem Erhabenen gedeutet werden. Vgl. Greiner: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum „Fall“ der Kunst. Tübingen 2000.

<sup>16</sup> Vgl. William Shakespeare: Hamlet. Hrsg. von George Richard Hibbard. Oxford/New York 1987, S. 344. „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.“ (V. Akt, 2. Sz.)

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 erläßt, 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 Gottesreichs aufgebaut werden, darum hat die Theokratie keinen politischen sondern allein einen religiösen Sinn. (II/1, 203)<sup>17</sup>

Das *Trauerspiel*-Buch legt eine andere Spur, durch die der immanente Konstruktionscharakter der Öffnung des allegorischen Zeichens zur Transzendenz<sup>18</sup> markiert bleibt. Sie ist in der Art und Weise markiert, in der Benjamin sich Franz Rosenzweigs Bestimmung des antiken tragischen Helden bedient. Bei Rosenzweig ist der tragische Held das ganz in sich eingemauerte Selbst, ohne Brücke und Verbindungen nach irgendeinem Außen<sup>19</sup>; darum macht sein Wesen das Schweigen aus. Eine Perspektive der Transzendenz hat der tragische Held bei Rosenzweig nicht; denn er gehört ja der geschichtsphilosophischen Periode an, in der Gott, Welt und Mensch ohne allen Bezug zueinander sind.<sup>20</sup> Benjamin spricht demgegenüber dem tragischen Helden, wie dargelegt, eine transzendente Perspektive zu und beruft sich dabei gleichwohl ausdrücklich auf Rosenzweig. Das ist ihm nur dadurch möglich, dass er dieses Sich-in-sich-Verschließen des Helden als Verhandlung über die Götter, als Selbstbehauptung gegen sie und so als Opfer auf dem Weg der Säkularisation deutet.<sup>21</sup> 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. Benjamin zielt auf absolute Trennung von verweisendem Bedeuten – Repräsentation – und Präsenz. Auch für die barocke Vorstellung des *éshaton*, des Endes der Zeit, beharrt er auf Immanenz:

<sup>17</sup> Die Datierung dieser Aufzeichnung ist umstritten. Gershom Scholem und Rolf Tiedemann datieren den Text auf die Zeit 1920/21, Theodor Adorno auf die Zeit um 1937. Vgl. den Kommentar zum Text in II/3, 946–949.

<sup>18</sup> Heinz Drißch spricht in diesem Zusammenhang recht anschaulich von „Theaterzauber“. Drißch: Anders-Rede (Anm. 11) S. 343.

<sup>19</sup> Vgl. Franz Rosenzweig: Der Stern der Erlösung. Frankfurt a.M. 1988, S. 85.

<sup>20</sup> Rosenzweig spricht vom „Zerschlagen-Sein“ des Alls. Ebd., S. 91.

<sup>21</sup> In diesem Kontext spricht Benjamin dann bezeichnenderweise auch vom „Erhabenen der Tragödie“ (I/1, 289).

Es gibt eine<sup>22</sup> barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdgeborne häut und exaltiert, bevor es sich dem Ende überlieferet. Das Jenseits wird entleert von alledem, worin auch nur der leiseste Atem von Welt weht und eine Fülle von Dingen, welche jeder Gestaltung sich zu entziehen pflegen, gewinnt das Barock ihm ab und fördert sie auf seinem Höhepunkt in drastischer Gestalt zu Tag, um einen letzten Himmel zu räumen und als Vakuum ihn in den Stand zu setzen, mit katastrophaler Gewalt dererinst die Erde in sich zu vernichten. (I/1, 246)

Entsprechend gilt auch für das allegorische Verweisen, dass erst die vollständige Entleerung der Präsenz von jedem Atem der Repräsentation<sup>1</sup> das Feld bereitet für, katastrophale Gewalt<sup>2</sup>. Wie diese Gewalt zu denken ist, hat Benjamin in seinem Essay *Zur Kritik der Gewalt* (II/1, 179–203) von 1921 erläutert. „Reine Gewalt“ bestimmt er dort aus dem Verhältnis von Recht und jener Gewalt, die Mittel zur Setzung des Rechts ist. Die „reine Gewalt“ ist jene, die jenseits des Bedingungsverhältnisses von Recht und Gewalt steht, die eben dieses Bedingungsverhältnis entsetzt. Die Manifestation dieser „reinen Gewalt“ in der Welt des Menschen erkennt Benjamin in der „revolutionären Gewalt“ (II/1, 202), so ist ihr das Moment des Umschlagens konstitutiv. Milton bereitet das Beharren auf Immanenz in der allegorischen Verweisung, als ‚Entleerung‘ der Präsenz von ‚jedem Atem‘ der Repräsentation bis zur Entsetzung dieses Verweisungsverhältnisses selbst, das Feld für das Umschlagen der Bedeutungsstiftung. Notwendig ist dieses von allem tragischen Denken freizuhalten. Denn für das Tragische hatte Benjamin Zweideutigkeit, das Entfalten des einen, der immanenten Perspektive, in der transzendenten und umgekehrt herausgestellt, also eine metaphorische Relation. Demgegenüber ist das Umschlagen der allegorischen Verweisung als Entsetzung des Verweisungsverhältnisses von Repräsentation und Präsenz selbst in der Figur der Metonymie zu denken. Präsenz des Sinns, vollständig entleert von jeder Art Repräsentation (vgl. I/1, 246), ist das Andere der Repräsentation. Das Versprechen des Umschlagens in dieser metonymischen Figur aber ist der „reinen Gewalt“ geschuldet, der sie das Feld bereitet. Benjamin nennt sie darum einerseits folgerichtig die revolutionäre, andererseits zugleich die „göttliche Gewalt“ (II/1, 200). Das Attribut des Göttlichen verweist auf eine ihr eigene Begründungsfigur.

Die Vorstellung eines Umschlagens allegorischer Verweisung als Ergebnis absoluter Trennung von Repräsentation und Präsenz, ja noch der Entsetzung dieses Verweisungsverhältnisses selbst wiederholt reziprok die jüdische Urszene der Begründung der Repräsentation. Es ist die Konstellation des Isak-, Opfers<sup>3</sup> (Genesis 22), genauer, da Isak ja nicht wirklich geopfert wurde, die Konstellation der Bindung (hebräisch: Aquedah) Isaaks durch Abraham, um ihn auf Gottes Geheiß zu opfern. Repräsentation steht hier zur Debatte als die Stellvertretung im Opfer. Zwischen Gottes Gebot an Abraham, seinen einzigen Sohn zu opfern

und die Ausführung treten keinerlei Aufschub oder Stellvertretung. Abraham fragt weder nach dem Sinn des Gebots, obwohl damit Gottes Verheißung, er werde ihn zum Stammvater eines unzählbaren Geschlechts machen, hinfällig wird, noch bittet Abraham, wie zuvor im Falle von Sodom, deren Geschichte unmittelbar vor der Aquedah-Szene plaziert ist, um Abschwächen des Gebots. Abraham spricht sein hinein, „hier bin ich“ (Gen. 22,1) und macht sich mit Isak auf den Weg. Die kulturelle Institution des Opfers als Strategie der Selbsterhaltung zeigt an, dass im Opfer ursprünglich immer das Selbstopfer gemeint ist. Das ist im israelitischen Opferkultus betont, insofern die Übertragung der Selbstopferung auf das Opfertier in einem eigenen Ritus gefasst ist (der Opferrinde hat eine Identität mit dem Opfertier herzustellen, indem er seine Hand auf dieses legt). Wenn Gott Abraham auffordert, seinen „einzigen Sohn“ (Gen. 22,2) zu opfern, fallen Selbstopfer und Übertragung auf einen Stellvertreter zusammen; denn dieses Opfer würde die Selbstausschöpfung von Abrahams Stamm bedeuten. So hat Abraham hier nicht nur den Sohn zu opfern, sondern jede Art Stellvertretung, jedes „Als Ob“, d.h. jede Art Verweisungsverhältnis von Repräsentation und Präsenz.<sup>23</sup> Auf den Anruf Gottes hin gibt es kein Ausweichen in Repräsentation, keine Zeichenökonomie. Nach diesem Absehen von jeder Art Stellvertretung erneuert Gott den Bund mit Abraham und eröffnet ihm zugleich, mit dem Verweis auf den Widder, den Raum der Stellvertretung. So geht Stellvertretung in dieser Szene aus ihrer absoluten Vermeidung hervor, ist Repräsentation hier eingeführt als das Andere der Präsenz. Das eine steht für das andere, es ist – metonymisch – dessen Anderes, es entfaltet sich nicht – metaphorisch – in diesem, um es in solcher Vergegenwärtigung zugleich zu distanzieren. Letzteres bezeichnet den Ursprung der griechischen Tragödie. Sie ‚überträgt‘ die kulturelle Vergegenwärtigung des Gottes auf das Feld darstellenden Spielens und distanziert sie damit zugleich. Erneuert erweist es sich damit als überaus stimmig, dass Benjamin seine Theorie der Allegorie und der Chance eines messianischen Umschlagens ihrer Verweisung in einer Schrift entwickelt, die der Moderne geschichtssphärisch die Voraussetzungen für Tragödie entschieden abspricht.

### III. Allegorisierung der Romanik

Dem Vorgang des Umschlagens in der allegorischen Verweisung von reiner Immanenz in die Präsenz des unendlichen Sinns, die die Romanik akzentuiert, gibt Benjamin in der Theorie der Allegorie seines *Traverspiel*-Buchs eine umfassende Begründung und geschichtssphärische Situierung. Das allegorische Denken der Romanik wird hierdurch entschieden bekräftigt, gleichzeitig ist aber im Horizont dieses Buches die Romanik auch umfassend in die Geschichte des Schei-

<sup>22</sup> Die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* Benjamins schreiben hier „keine“, auf diesen Editionsfehler hat aufmerksam gemacht Agamben: Ausnahmezustand (Anm. 13) S. 68.

<sup>23</sup> Ausführlicher vgl. Philipp Theison: Die Urbarkheit der Zeichen. Zionismus und Literatur. Stuttgart 2005.

terns des Projektes ‚Säkularisation‘ eingeschrieben. Ihre allegorischen Spiele bleiben ‚Spiele der Welt‘<sup>24</sup>, die auch als ‚ewig sich selbst bildendes Kunstwerk‘ das Andere der Präsenz des unendlichen Sinnes sind. So kann die romantische Allegorie als Unschlagfigur nicht zum Feld der Selbstbegründung und Selbstermächtigung des schaffenden Subjekts werden. Sie ist in ihrem Verwiesensein auf Immanenz und das heißt auf ihren Konstruktionscharakter selbst nur allegorisch zu ergreifen, in diesem Sinne nur zu leisten und aufzufassen als Allegorie der Allegorie. Ein prägnantes Bild dieser Konstellation kann in Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*<sup>25</sup> erkannt werden. Zuletzt sind hier alle Zeichen, wie die Großmutter dies wünscht, beisammen und am rechten Ort, aber in einem Grab, das die einander bestimmt gewesenen Personen nicht vereint, über dem jedoch ein Denkmal errichtet wird, das auf einen anderen Ort der Vereinigung verweist. Solche ‚Denkmäler‘ auszuscheiden, alle- gorisches Ergreifen der allegorischen Verweisung, scheint ein bleibendes Anliegen Benjamins nach der Veröffentlichung seines *Trauerspiel*-Buchs gewesen zu sein.

<sup>24</sup> Vgl. Schlegel: Gespräch über die Poesie (Ann. 1) S. 324.

<sup>25</sup> Clemens Brentano: Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl. In: Ders.: Werke, Hrsg. von Friedhelm Kemp, Bd. 2, Erzählungen, Nacherzähltes, drei scherzhafte Abhandlungen, Beiträge aus Zeitungen und Zeitschriften, München 1963, S. 774–806.