



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Lingue, culture e società e
Scienze del linguaggio
ciclo 32°

Tesi di Ricerca

Lektüren des Barock in der Zwischenkriegszeit

Die Barockrezeption in Werken Walter
Benjamins, Bertolt Brechts und Alfred Döblins
der 1920er und 1930er Jahre

SSD: L-LIN/13

Coordinatore del Dottorato

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Supervisore

Ch.ma Prof.ssa Andreina Lavagetto

Dottorando

Giulia Frare

Matricola 827104

„Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sich-vorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... Eine Art Heimkehr.“

Paul Celan, *Der Meridian*

Inhalt

Einleitung	5
1. Das Zeitalter des Barock und die Barockrezeption im 20. Jahrhundert	12
1.1 Der europäische Barock	12
1.1.1 Der Barock als Epoche der Widersprüche	13
1.1.2 Barock und Aufklärung: ein Paradigmenwechsel	15
1.2 Die Barockrezeption im 20. Jahrhundert	18
1.2.1 Der Barockbegriff in der Literatur	19
1.2.2 Die Verwandtschaft der Frühen Neuzeit mit dem 20. Jahrhundert	20
2. Walter Benjamin	25
2.1 Sprache und Ästhetik	28
2.1.1 Benjamins Sprachphilosophie	29
2.1.2 Die Allegorie	35
2.1.3 Die Melancholie als künstlerische Triebfeder	40
2.2 Geschichte und Politik	46
2.2.1 Benjamins messianisches Denken	46
2.2.2 Geschichte und Natur	50
2.2.3 Der Souverän als Kreatur	54
2.2.4 Eine alternative Geschichtsschreibung	60
3. Barock und Moderne	64
3.1 Allegorie und Montage	64
3.2 Für eine „Ästhetik der Unterbrechung“: vom barocken Trauerspiel zu Brechts epischem Theater	71
3.2.1 Die Grundsätze von Brechts Theatertheorie	72
3.2.2 Der Gestus	77
3.2.3 Das epische Theater und das barocke Trauerspiel	81
4. Bertolt Brecht	89
4.1 Brechts frühneuzeitliche Quellen	92
4.1.1 Baltasar Gracián	93
4.1.2 Abraham a Sancta Clara	95
4.1.3 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen	97
4.2 Die Barockrezeption in Brechts Werk	103

4.2.1 <i>Die sieben Todsünden der Kleinbürger</i>	103
4.2.1.1 Die emblematische Struktur	105
4.2.1.2 Kritik an der kapitalistischen Welt	106
4.2.2 <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>	108
4.2.2.1 Brechts Auseinandersetzung mit Grimmelshausen	109
4.2.2.2 Krieg und Geschäft	112
4.2.2.3 Die Schlauheit als Überlebensstrategie	115
4.2.2.4 Mutter Courage und Kattrin	117
5. Alfred Döblin	121
5.1 Der epische Roman und seine Muster	122
5.2 Döblins Auseinandersetzung mit dem Barock	131
5.2.1 Döblins Quellen: einige Beobachtungen	131
5.2.2 Das Bild der Frühen Neuzeit in Döblins theoretischen Schriften	136
5.2.3 <i>Wallenstein</i>	140
5.2.3.1 Der Stil des <i>Wallenstein</i> und die zeitgenössische Rezeption des Werks	143
5.2.3.2 Die Figur des Souveräns	147
5.2.3.3 Menschliche Kreatürlichkeit und tierische Natur	155
5.2.3.4 Natur und Geschichte	160
5.2.4 <i>Berlin Alexanderplatz</i>	164
5.2.4.1 Der epische Roman und der Schelmenroman	165
5.2.4.2 Tod und Schicksal im Großstadtepos	170
5.2.4.3 Das Ende des untragischen Helden	171
6. Schlussbemerkungen	173
Dankesworte	176
Bibliographie	178
a) Primärliteratur	178
Frühneuzeitliche Quellen	179
Weitere Texte und Quellen	180
b) Forschungsliteratur	182
Studien zur Frühen Neuzeit und zur Barockrezeption	182
Studien zu Walter Benjamin	185
Studien zu Bertolt Brecht	188
Studien zu Alfred Döblin	190
Sonstige Sekundärliteratur	193

Einleitung

Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gehören zu den lebhaftesten und vielfältigsten Epochen der deutschsprachigen Literatur: Tendenzen, die sich in offensichtlicher Kontinuität mit der Tradition entwickeln, koexistieren mit zahlreichen experimentellen Strömungen, die sich aus den Neuentdeckungen im Gebiet der Wissenschaften und der Psychoanalyse sowie aus den kritischen Überlegungen im Rahmen der Philosophie, der Geschichtstheorie, der Wirtschaft und der Sprachwissenschaft speisen. Es genügt, an die Struktur der Romane eines Thomas Mann zu denken, in denen der Einfluss der Literatur des 19. Jahrhunderts noch deutlich spürbar ist, oder an die elitäre Kunstauffassung des George-Kreises auf der einen Seite, und an Avantgarden wie den Expressionismus und die Neue Sachlichkeit auf der anderen Seite, um die Komplexität des literarischen Panoramas jener Zeit zu erfassen.

Besonders die historischen und politischen Wechselfälle beeinflussen in der Klassischen Moderne die Entwicklung der Künste maßgebend: Epochale Ereignisse wie der Erste Weltkrieg, die Novemberrevolution, die Weimarer Republik und – später – die Machtergreifung der Nationalsozialisten und der Zweite Weltkrieg sind nicht einfach als Rahmenbedingungen des Kunstschaffens zu betrachten: Sie stellen erst die historische und soziopolitische Überlegung in den Mittelpunkt des literarischen Diskurses und fordern die Autoren – auch diejenigen, die sich als „unpolitisch“ bezeichnen – zu einer eindeutigen Stellungnahme auf. Beispiele dafür sind der Dadaismus im Ersten Weltkrieg sowie die Autoren der Konservativen Revolution und die der Gruppe 1925 in der Zeit der Weimarer Republik. Auch der rasche Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozess der Jahrhundertwende sowie der darauffolgende Wandel der Gesellschaft in eine Massengesellschaft hinterlassen in der Literatur und in den sozialphilosophischen Schriften des 20. Jahrhunderts eine sichtbare Spur.

Die sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Umwandlungen anfangs des 20. Jahrhunderts scheinen die geistigen Errungenschaften der abendländischen Kultur seit der Aufklärung und den Optimismus dem menschlichen Erkenntnisvermögen gegenüber infrage zu stellen: Das Misstrauen gegenüber dem positivistischen Wissen und der Rationalität, die die Katastrophe des Kriegs nicht verhindern konnten und nun in einer veränderten Welt keinen Anhaltspunkt mehr bieten, tragen zu dem Bedürfnis bei, nach anderen Denkmustern zu suchen.

In diesem soziokulturellen Zusammenhang findet die Wiederentdeckung des Barock einen geeigneten Nährboden. Die Frühe Neuzeit, deren Werte und Überzeugungen weder nach dem

Kriterium der Vernunft noch nach demjenigen des Gefühls einzuschätzen sind, spricht in erster Linie jene Denker an, die ihre Theorien in einer post-positivistischen und post-romantischen Zeit zwischen wissenschaftlicher Genauigkeit und Poesie ansiedeln. Hiermit sind vor allem Schriftsteller und Literaturwissenschaftler gemeint, die auf irgendeine Weise mit dem George-Kreis verbunden sind; diese entfernen sich von der positivistischen Lehre des 19. Jahrhunderts und beabsichtigen ein neues literarisches und literaturwissenschaftliches Modell aufzustellen, das sich auf das Einfühlungsvermögen des Schriftstellers stützt sowie auf dessen Fähigkeit, Verbindungen unter den verschiedenen Themen und Fächern zu etablieren. Nicht ohne Grund wenden Intellektuelle wie Friedrich Gundolf, Benno von Wiese und Richard Alewyn ihr Interesse den barocken Autoren zu: Sie edieren frühneuzeitliche Werke, entdecken unbekannte Autoren wie etwa Johannes Beer und stellen durch ihre Studien zum Barock unumgängliche Bezugspunkte für die Forschung zur Literatur des 17. Jahrhunderts dar. Diese Intellektuellen sind aber nicht die einzigen, die der Faszination der damals noch verhältnismäßig wenig erforschten Kultur der deutschen Frühen Neuzeit erliegen. Über den rein ästhetischen Bereich hinaus lässt sich die Lehre der deutschen Mystiker des 17. Jahrhunderts in den anarchistischen Theorien Ende der 1910er Jahre ausmachen. Gustav Landauer beschäftigt sich zum Beispiel mit den Schriften Jakob Böhmes und Angelus Silesius' – neben denjenigen des mittelalterlichen Theologen Meister Eckhart.

Die Wiederentdeckung des Barock ist nicht ausschließlich auf ein rein philosophisches und literaturtheoretisches Interesse zurückzuführen, sie hat auch mit der erwähnten besonderen historischen Konjunktur im 20. Jahrhundert zu tun: In den geschichtlichen Verwirrungen des „kurzen Jahrhunderts“ wird die Zeit des ersten großen deutschen Kriegs – des Dreißigjährigen Kriegs – als eine „verwandte Epoche“ wahrgenommen, die die Armut, das Misstrauen gegenüber dem Fortschritt der Menschheitsgeschichte und das allgemeine Gefühl der Orientierungslosigkeit mit der späteren gemeinsam hat. Die Motive der Weltklage und der Endzeiterwartung, sowie die mystisch-religiöse Eingebung, die die Literatur der Frühen Neuzeit kennzeichnen, müssen den Menschen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht fremd erschienen sein¹ und klingen – wie die Literaturwissenschaft bereits betont hat² – in den apokalyptischen Szenen einiger expressionistischer Werke an (man denke beispielsweise an die Gedichte Georg Heyms und an Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*).

1 Vgl. R. Alewyn, „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.), *Deutsche Barockrezeption. Dokumentation einer Epoche*, Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1965, S. 10.

2 Vgl. G. Luther, *Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik*, Mouton, Den Haag-Paris 1969.

Die vorliegende Dissertation setzt sich zum Ziel, einen bisher wenig berücksichtigten Aspekt der Barockrezeption im 20. Jahrhundert zu erforschen, und zwar die Relektüre des Barock vonseiten avantgardistischer Autoren und Kunstphilosophen. Die Forschungsliteratur, die sich in den letzten Jahrzehnten mit der Barockrezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts befasst hat, hat sich hauptsächlich in zwei Richtungen entwickelt: Auf der einen Seite sind die Editions-geschichte barocker Werke sowie der Publikationsverlauf wissenschaftlicher Studien zum Barock und zu einzelnen barocken Autoren rekonstruiert worden³; auf der anderen Seite sind charakteristische Themenkomplexe sowie strukturelle und stilistische Parallelen zwischen barocken Werken und Werken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts analysiert worden⁴. Durch den ersten, eher philologischen Ansatz wurde in den um die Jahrhundertwende veröffentlichten Studien eine oft „nationalistisch“ ausgerichtete Interpretation des deutschen Barock festgestellt, die die völkische Inanspruchnahme einiger frühneuzeitlicher Werke während der NS-Zeit unwillentlich antizipierte⁵. Die Forschungsliteratur, die sich mit der Neubearbeitung barocker Themen und Motive im 20. Jahrhundert befasst hat, hat hingegen eine transversale Rezeption aufgewiesen, die auch traditionskritische Autoren betrifft (als Beispiele dafür können die expressionistische Lyrik und einige Gedichte aus Oskar Loerkes Sammlungen *Der Silberdistelwald* sowie *Der Wald der Welt* erwähnt werden). In der Forschungsliteratur wird jedoch in der Regel zwischen der Barockrezeption vonseiten „konservativer“ und „avantgardistischer“ Autoren nicht unterschieden. In anderen Worten wird die Frage offen gelassen, ob man von einer besonderen und spezifischen Rezeption des Barock im Rahmen der

3 Vgl. zum Beispiel I. M. Battafarano, *Grimmelshausen-Bibliographie 1666–1972: Werk, Forschung, Wirkungsgeschichte*, Quaderno degli Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione germanica – 9, Napoli 1975; M. Lepper, „Die typologische Falle. Zur Grimmelshausen-Forschung 1900-1933“, in: „Text + Kritik“, Sonderband: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*, hrsg. von H. L. Arnold, 2008, S. 254-62; R. Jürgensen, „Barock-Anthologien im 20. Jahrhundert“, in: K. Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, Harrassowitz, Wiesbaden 1991, Bd. 1, S. 729-48.

4 Vgl. zum Beispiel R. Grimm, „Marxistische Emblemik. Zu Bertolt Brechts *Kriegsfiabel*“, in: R. von Heydebrand und K. G. Just (Hrsg.), *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1969, S. 351-79; C. M. Horwich, *Survival in Simplicissimus and Mutter Courage*, Peter Lang, New York 1997.

5 Dabei bezieht man sich vor allem auf die Rezeption von Grimmelshausens simplicianischem Zyklus in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sowie auf Franz Joseph Mones Editionsarbeit mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Texte gegen Ende des 19. Jahrhunderts, von denen in den nächsten Kapiteln dieser Arbeit noch die Rede sein wird. Auch Gundolfs Studien zum Barock können zu den erwähnten „nationalistischen“ Relektüren gezählt werden. In diesem Fall handelt es sich jedoch um eine besondere Inanspruchnahme des Barock, denn dieser wird als die Kulturepoche betrachtet, die der Beschaffenheit des „deutschen Geistes“ am wenigsten entspreche und eine kulturelle Kontinuität vom deutschen Mittelalter über Goethe bis zur Moderne gefährdet habe (vgl. M. Nutz, „Messianische Ortsbestimmung und normative Menschenkunde. Gundolf und die Barockliteratur“, in: K. Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, a.a.O., Bd. 1, S. 653-74). Durch die Beschreibung des Barock als Gegenbeispiel zum „deutschen Geist“ wird dieser folglich *ex negativo* charakterisiert.

avantgardistischen Literatur sprechen kann. In der vorliegenden Dissertation soll versucht werden, diese Frage zu beantworten, indem die Barockrezeption bei drei Autoren untersucht wird, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Bezugspunkte für die Entwicklung der Literatur- und Theateravantgarden gelten: Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Alfred Döblin. Es soll insbesondere gezeigt werden, ob und wie diese Autoren aus dem Reservoir der Literatur des 17. Jahrhunderts Elemente für die Entwicklung einer neuen und revolutionären Ästhetik beziehen.

Sowohl Benjamin als auch Brecht und Döblin tragen zu der zeitgenössischen Diskussion zum Barock bei und befassen sich in ihrem Werk – auf je unterschiedliche Art – mit der Barockliteratur. Dieses Zurückgreifen auf die Literatur der Frühen Neuzeit ist umso bedeutsamer, wenn man die kritische Haltung der drei erwähnten Autoren gegenüber der literarischen „Tradition“ und ihre reformatorischen Absichten bedenkt: Die Idee einer Kunst, die die politisch-gesellschaftliche Erneuerung wahrzunehmen weiß und sich von der historistischen Geschichtsauffassung und -darstellung befreit, hat sich demnach offensichtlich auf alternative kulturelle Muster zu beziehen, und das 17. Jahrhundert, dessen Welt-, Geschichts- und Kunstauffassung sich von der ab der Aufklärung etablierten wesentlich unterscheidet, stellt ein geeignetes Modell dar.

Dass man hier für die Untersuchung der Barockrezeption im Bereich der „nonkonservativen“ Kunst von Benjamin, Brecht und Döblin ausgeht, wird auch dadurch gerechtfertigt, dass sich ihr Schaffen in einen soliden theoretischen Rahmen eingliedert, der für das Verständnis der Funktion barocker Elemente in den jeweiligen poetischen Werken oder für die jeweilige ästhetische bzw. philosophische Untersuchung hilfreich ist: Benjamins Schriften zur Ästhetik, zur Sprache und zur Geschichte ergänzen nicht nur einige in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* angestellten Reflexionen, sondern sie vermitteln auch einen tiefen Einblick in politische und künstlerische Phänomene der Moderne; Brechts Notizen zum epischen Theater und Döblins Aufsätze zum epischen Roman können als die ersten Kommentare ihres literarischen Werks betrachtet werden und stellen somit einen wertvollen theoretischen Apparat auch für die Deutung jener Werke dar, die die Auseinandersetzung der Autoren mit dem Barock bezeugen.

Darüber hinaus kann man bei Benjamin, Brecht und Döblin einen gemeinsamen historischen und ideologischen Hintergrund erkennen, der diese Autoren als repräsentativ für eine bestimmte Intellektuellengruppe erscheinen lässt und die Rekonstruktion eines konsequenten Gesamtbilds ermöglicht: Brecht und Döblin sind beide Exilautoren – Benjamin wäre auch einer gewesen – und ihre Kunstauffassung basiert auf der Idee der „engagierten

Literatur“, die am „Realen“ festhält und sich strukturell – auf je eigene Art – nach den Grundsätzen des „Epischen“ richtet. Döblin und Benjamin haben einen jüdischen Hintergrund; schließlich beeinflusste der Austausch zwischen Benjamin und Brecht die künstlerische Produktion sowie die ästhetische Auffassung beider maßgeblich. Eine weitere, wichtige Gemeinsamkeit ist die Auseinandersetzung der drei Autoren mit den marxistischen Theorien – eine Auseinandersetzung, die in Döblins Fall eine besonders kritische war.

Der Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit umfasst die 1920er und 1930er Jahre. Diese Zeitspanne kann als die zweite Phase der Barockrezeption im 20. Jahrhundert betrachtet werden, die auf die Wiederentdeckung des Barock um die Jahrhundertwende folgte. Im Vergleich zur ersten Phase, die zahlreiche Neuausgaben barocker Werke sowie philologische und literaturhistorische Studien hervorgebracht hatte, zeigte sich die Rezeption der Zwischenkriegszeit als komplexer und vielfältiger. Das ist selbstverständlich zu großem Teil auf das Erlebnis des Ersten Weltkriegs und auf den Aufstieg des Nationalsozialismus zurückzuführen, beides Geschehnisse, die die Reaktionen der Autoren und der Literaturwissenschaftler polarisierten und auch die Barockrezeption im Rahmen der künstlerischen Bearbeitung prägten. Wenn man Werke wie Döblins *Wallenstein* (1920), Hofmannsthals *Der Turm* (1928) und Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) etwa mit Arno Holz' Gedichtsammlung *Dafnis* (1904) vergleicht, kann man nämlich ein deutlich unterschiedliches Verhältnis zum Barock erkennen: Im letzteren Fall gilt die Barocklyrik als Modell für eine anscheinend rein stilistische Übung; in den ersteren ist hingegen das Bedürfnis klar, politische, gesellschaftliche und historische Themen zu hinterfragen, die in den 1920er und 1930er Jahren nicht ignoriert werden konnten. Verallgemeinernd kann man behaupten, dass sich die künstlerische Neubearbeitung barocker Themen und Motive in dieser zweiten Phase der Barockrezeption durch eine *kritische* Auseinandersetzung der Autoren mit dem Barock kennzeichnet. Eben in dieser Phase erschienen die Werke, die im Folgenden analysiert werden sollen, nämlich Benjamins *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Brechts *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger* und *Mutter Courage und ihre Kinder* sowie Döblins *Wallenstein* und *Berlin Alexanderplatz*.

Bei der Analyse dieser Werke wird nicht nach einer unkritischen, originaltreuen Übernahme barocker Themen oder Motive gesucht werden. Es wird im Gegenteil von dem Grundsatz der Rezeptionstheorie ausgegangen werden, gemäß dem eine Rezeption immer eine Neuinterpretation impliziert, die ideologisch und zeitgeschichtlich bedingt ist. Das Zurückgreifen auf eine vergangene Epoche, die eigene und notwendigerweise „fremde“ Denk- und Darstellungsmuster aufweist, erlaubt es, durch einen Perspektivenwechsel die Gegenwart

mit neuen Augen zu betrachten. So nüchtern und „mimetisch“ die Bearbeitung alter Muster auch sein mag, enthält sie Spuren der eigenen Zeit, welche durch die Erinnerung an eine ferne Zeit spricht. Aus diesem Grund wird insbesondere auf den Entstehungszusammenhang der zu analysierenden Werke sowie auf die spezifische Kunstauffassung des jeweiligen Autors aufmerksam gemacht werden, denn dadurch kann man erkennen, was ein bestimmter Autor von der Kultur einer anderen Epoche rezipiert, welche Aspekte er sich angeeignet hat und wie diese funktionell interpretiert wurden. Auf diese Weise wird sich herausstellen, was der Barock der Kultur der Weimarer Republik noch zu sagen hatte und – was für diese Dissertation besonders relevant ist – welche Rolle jene längst vergangene Kulturepoche bei der Ausgestaltung einer neuen Ästhetik in der Moderne spielt.

Neben den erwähnten Werken werden auch weitere sowohl theoretische als auch literarische Schriften Benjamin, Brechts und Döblins berücksichtigt werden, die eine vollständigere Einsicht in die jeweils zu analysierenden Texte ermöglichen: So wird auf Benjamins frühe Essays, auf Brechts *Mann ist Mann*, auf Brechts und Döblins theoretische Schriften, sowie auf Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte* und auf Brechts *Kriegsfiabel* – die die Analyse durch einen Ausblick auf den Zweiten Weltkrieg und auf die 1940er Jahre ergänzen – Bezug genommen. In Hinblick auf die Barockrezeption in der Avantgardeliteratur erweisen sich Benjamins Schriften als ausschlaggebend: Sein Trauerspielbuch bietet eine nicht-kanonische Neuinterpretation der deutschen Barockliteratur, die nicht zuletzt deswegen bedeutsam ist, weil sie mit den Überlegungen des Autors zur avantgardistischen Literatur seiner Zeit zusammenhängt. Benjamin zählt nämlich zu den ersten und scharfsinnigsten Kritikern der modernen Avantgarden, unter anderem des Brecht'schen epischen Theaters und des Döblin'schen epischen Romans. Besonderes Augenmerk wird also auf diese Schriften gerichtet werden, die die Idee einer Verwandtschaft zwischen der Barockliteratur und den literarischen Avantgarden im 20. Jahrhundert untermauern. Die Analyse und die Interpretation der genannten Werke soll mit einer Quellenuntersuchung verschränkt werden. Diese ist seit jeher dadurch erschwert worden, dass ein Teil von Brechts und Döblins Nachlassbibliotheken durch das Exil endgültig verloren gegangen ist, dennoch verleiht die – auch beschränkte – Kenntnis der frühneuzeitlichen Lektüren dieser Autoren der Analyse der Barockrezeption nach wie vor festen Boden.

Zuletzt ein paar Worte zum kritischen Ansatz der vorliegenden Arbeit. Benjamin, Brecht und Döblin nehmen eine prominente Stellung in drei unterschiedlichen Bereichen der Literatur und Literaturwissenschaft ein. Insofern scheint es sinnvoll zu sein, den drei Autoren auf dem je eigenen Terrain zu begegnen: Im Fall Benjamins wird es sich um eine eher philosophische

Untersuchung handeln; bei Brecht gilt es vielmehr zu beleuchten, wie der Autor die theoretisierte Ästhetik in die Theaterpraxis umgesetzt hat; bei Döblin fordern hingegen die häufigen Perspektivenwechsel sowie die partielle Nichtübereinstimmung zwischen Theorie und Werk zur methodologischen Vorsicht auf. Wie bekannt ist, hat Döblin im Laufe seines literarischen Werdegangs unterschiedliche Phasen durchlaufen: vom Expressionismus, den er anschließend heftig kritisierte, zur ebenfalls schnell überwundenen Begeisterung für den Futurismus, bis zur Neuen Sachlichkeit. Davon ausgehend wird die Analyse von in den 1920er und 1930er Jahren entstandenen Texten bevorzugt, während auf Schriften früherer oder späterer Arbeitsphasen Bezug genommen werden soll, um die poetische Entwicklung im Werk des Autors besser zu verstehen.

Die Dissertation gliedert sich in fünf Kapitel. Im ersten Kapitel sollen einige Hauptmerkmale der Kultur der Frühen Neuzeit vorgestellt werden. Dadurch wird es möglich sein, den Epochenwandel zwischen Barock und Aufklärung zu beschreiben und anschließend das erneute Interesse für die Literatur des Barock im 20. Jahrhundert im Allgemeinen zu umreißen. Das zweite Kapitel wird Benjamin gewidmet werden. Dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* besondere Aufmerksamkeit schenkend, soll versucht werden, die Hauptpunkte des ästhetischen und geschichtlich-politischen Denkens des Autors zu identifizieren und die Rolle des Barock in diesem Gedankengebäude aufzuzeigen. Im dritten Kapitel soll mit Berücksichtigung auf Benjamins literaturtheoretische Schriften – darunter die Schriften zum epischen Theater – ein Vergleich zwischen Barock und Moderne angestellt werden und im Zuge dessen Brechts Theatertheorie eingeführt werden. Nach einem Exkurs zu Brechts frühneuzeitlichen Lektüren soll im vierten Kapitel die Untersuchung der Barockrezeption in Brechts Theater durch die Analyse von *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* und *Mutter Courage und ihre Kinder* erweitert werden. Zuletzt soll das fünfte Kapitel Döblins Auseinandersetzung mit dem Barock untersuchen, besonders in Hinsicht auf die Romane *Wallenstein* und *Berlin Alexanderplatz*. In allen diesen Fällen wird nicht beabsichtigt, die berücksichtigten Werke erschöpfend zu analysieren, sondern vielmehr in ihnen die Aspekte ausführlich zu behandeln, die eine kritische Auseinandersetzung mit dem Barock aufweisen. Dadurch wird versucht werden, einen Forschungsbeitrag zur Rezeptionsgeschichte der Frühen Neuzeit im Bereich der Literatur sowie der Literaturtheorie der Zwischenkriegszeit zu leisten.

1. Das Zeitalter des Barock und die Barockrezeption im 20. Jahrhundert

1.1 Der europäische Barock

Reichtum und Vielfalt sind nicht nur die Chiffren des Barock, sondern auch die kennzeichnenden Merkmale der frühneuzeitlichen Kunst im europäischen Raum, die sich als außerordentlich heterogen zeigt. Das Goldene Zeitalter Spaniens bringt Theaterstücke, Traktate und Schelmenromane hervor, die auch für die anderen europäischen Barocktraditionen maßgebend sind: Mit Autoren wie Calderon, Lope de Vega und Cervantes bestimmt es die Stimmung der Zeit. In Frankreich nimmt das Theater Jean Racines, Pierre Corneilles und Molières klassische Muster wieder auf, bereichert sie aber mit einer neuen psychologischen und moralischen Tiefe. In England ist die metaphysische Dichtung das kühnste Ergebnis der Summe von realistischer Genauigkeit und spekulativer Übung, und Shakespeare vermag es, die menschliche Natur in ihren tiefsten und universellen Aspekten darzustellen. Was die italienische Literatur betrifft, ist Giovan Battista Marino zu erwähnen, dessen Werk von dem manieristischen Stil beeinflusst wird. Außerdem bildet das Theater der Jesuiten ein länderübergreifendes und für seine Zeit „avantgardistisches“ kulturelles Phänomen: Seine moraldidaktische Absicht, seine mechanisierte Szenographie sowie die aufgeführten Geschichten beeinflussen die europäische Barockliteratur entscheidend. Die deutsche Barockliteratur zeigt sich im Vergleich zu den erwähnten Beispielen insgesamt als stilistisch bescheidener und inhaltlich unbestimmter, man könnte „epigonal“ sagen: Sie entwickelt sich zwischen dem 17. Jahrhundert und den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts⁶, ein wenig später als die anderen literarischen Barocktraditionen, und der Einfluss des Shakespeare'schen Theaters und der spanischen Literatur ist in einigen Werken der Zeit deutlich spürbar⁷; die tragische Erfahrung des Dreißigjährigen Kriegs – eines europäischen Konflikts, der auf

6 Johann Christian Günther, der 1723 starb, wird konventionell als letzter deutscher Barockdichter betrachtet.

7 Ein direkter Bezug auf Shakespeare findet sich in Gryphius' Theater im Lustspiel *Absurda Comica oder Peter Squenz*, in dem sich einige Handwerker als Schauspieler geben und die Tragödie von Pyramus und Thisbe vor dem König inszenieren. Diese parodistische Form des Theaters im Theater spiegelt genau die ungeschickte Aufführung derselben Ovid'schen Tragödie im fünften Akt von *A Midsummer Night's Dream* wider (vgl. dazu L. Geddes, *Appropriating Shakespeare. A Cultural History of Pyramus and Thisbe*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2017, S. 30). Was die spanische Barockliteratur betrifft, kann Grimmelshausens simplicianischer Zyklus erwähnt werden, der sich in die typisch spanische Tradition des Schelmenromans eingliedert.

deutschem Boden ausgefochten wurde – und die lutheranische Lehre bestimmen die Entwicklung des deutschen Barock, dem aus diesen Gründen sowohl die Üppigkeit des spanischen katholischen Drama als auch die formale Vollkommenheit von Shakespeares Theater fehlen.

Abgesehen von den spezifischen Besonderheiten einzelner Traditionen und Autoren sind einige gemeinsame Merkmale zu erkennen, die die Barockkultur und -literatur kennzeichnen und aus der Epoche des Barock ein Unikum, nicht nur in kultureller sondern auch in epistemologischer Hinsicht, machen.

1.1.1 Der Barock als Epoche der Widersprüche

Das 17. Jahrhundert kann als ein Zeitalter der Krise im reinsten etymologischen Sinn des Wortes bezeichnet werden, denn die grundlegenden Veränderungen, die sich sowohl in der öffentlichen und in der privaten Sphäre als auch in den verschiedenen Wissensbereichen ereigneten, nahmen die Form einer entscheidenden Wendung in der abendländischen Kulturgeschichte an. Die religiösen Umbrüche nach der Reformation, die in die Gegenreformation und in die Konfessionskriege mündete, bereiteten jene Trennung der religiösen von der politischen Sphäre vor, die mit dem Westfälischen Frieden formalisiert werden sollte; historische und gesellschaftliche Umwälzungen wie der Dreißigjährige Krieg, die Pest und die Hungersnot hatten schwere Folgen und zwar nicht nur auf die Demographie und auf die Lebensumstände der Bevölkerung, sondern auch auf die Einstellung des Einzelnen zum Leben und zum Tod⁸; der Übergang von dem mittelalterlichen Feudalsystem zur moderneren, absolutistischen Staatsordnung warf juristische und theologische Fragen zum Status des Alleinherrschers sowie zu dessen Rechten und Pflichten auf; die Entdeckungen der naturwissenschaftlichen Revolution, wie etwa Kopernikus' Theorie des heliozentrischen Weltbildes – die dann von Kepler und Galilei weiterentwickelt wurde –, Gilberts Studien zur Elektrizität und zum Magnetismus, sowie die Empfehlung wissenschaftlicher Methoden zur Realitätserforschung (wie derjenigen Francis Bacons und René Descartes) stellten alte, dogmatische Überzeugungen infrage und forderten dazu auf, das traditionelle Weltbild neu zu denken.

8 Zum Verhältnis zum Tod in der Frühen Neuzeit und zu konkreten Umständen wie Todesursachen und Begräbnisritualen vgl. R. van Dühlmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, C. H. Beck, München 1990, Bd. I: *Das Haus und seine Menschen 16.-18. Jahrhundert*, S. 207-28.

Die Begegnung von Tradition und Erneuerung führte zu einer allgemeinen Instabilität, die sich auch auf die Literatur (sowie auf die anderen Kunstformen) auswirkte. In dieser Welt, die dem Menschen keine Anhaltspunkte mehr zu bieten schien, wurden die Antithese und das Oxymoron zu charakteristischen Denkfiguren, die das Kunstschaffen bestimmten: Die Gegenüberstellung von Schein, bzw. Traum und Wirklichkeit, Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, Trauer und Pracht, Frömmigkeit und Sinnlichkeit stellt die Grundlage jeder literarischen Äußerung dar und prägt auch den Stil der Barockliteratur. Wie Carl Friedrich bemerkt hat, scheint die Kunst des Barock das Unmögliche auf alle erdenklichen Weisen erreichen zu wollen:

„[...] materialism viewed with spiritualism, radical naturalism with extreme formalism, the most terrifying realism with the most precious illusionism. Metaphysical poetry sought to probe into ultimate mysteries, while voluptuous and lascivious erotic poetry violated all canons of good taste“.⁹

Diese – von einem rationalistischen Standpunkt aus gesehene – Widersprüchlichkeit entsteht aus der verspürten Spannung zwischen Irdischem und Überirdischem, die das frühneuzeitliche Denken kennzeichnete: Das vollkommene und ewige Jenseits wurde dem kläglichen und vergänglichen Diesseits gegenübergestellt, das als ein Schauplatz der Ambivalenz, der Entstellung und des Betrugs betrachtet wurde. Die fehlende Korrespondenz zwischen Schein und Realität wurde zum Spiegelbild der Unstimmigkeit zwischen Wort und Welt: Die Rhetorik wurde als ein von eigenen Gesetzen geregeltes System aufgefasst, das unabhängig von den anderen Disziplinen gelernt werden sollte. Die Maske wurde zum Symbol der Täuschung, die als der einzige beständige Aspekt der irdischen Welt betrachtet wurde; ihr Gegenbild war der Schädel, der nach dem Konzil von Trient 1545 zu einem der meistverbreiteten Ornamente der Sakralkunst (und allmählich auch der Barockkunst überhaupt) wurde und an die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens auf Erden mahnte¹⁰.

Trauer und Spektakularität waren zwei Seiten derselben Münze: Alles das, was auf einer Bühne stattfand – also auch auf dem Schafott¹¹ – wurde wie ein Schauspiel aufgefasst, bei dem ein Aspekt des menschlichen Lebens aufgeführt wurde; die Geschichte der Menschheit (und des einzelnen Menschen) sei an sich ein Schauspiel, das im Theater der Welt spiele. So wie die

9 C. J. Friedrich, *The Age of the Baroque. 1610-1660*, Harper and Row, New York 1962, S. 44.

10 Vgl. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Librairie José Corti, Paris 1981 [1954], S. 92-3.

11 Vgl. dazu den Kapitel „L'éclat des supplices“ in: M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975, S. 36-72.

Welt als Theater aufgefasst wurde, in dem der Mensch eine Rolle spielte, so wollte man im Theater die ganze Welt – die Natur, die Geschichte, das menschliche Leben und den Tod – darstellen: Somit wurde der Abstand zwischen Publikum und Bühne aufgehoben¹². Die Realität wurde unmittelbar, auch in ihren makabersten Äußerungen, in Szene gesetzt: In Romanen wie denjenigen Grimmelshausens werden Folterungen, Hinrichtungen und sonstige Gräueltaten minutiös und erbarmungslos dargestellt, und im Bereich der Schauspielkunst wurden nicht selten echte Leichen oder menschliche Körperteile auf die Bühne gebracht¹³. Die Kunst diente als Erziehungs- und Erkenntnismittel, um die Wirklichkeit zu interpretieren und die Wahrheit – d. h. das höchste Ordnungsprinzip der Welt und ihren letzten Sinn – ausfindig zu machen; deswegen waren Realismus und schöpferische Einbildungskraft eng miteinander verbunden. Der Künstler zielte nicht darauf ab, neue Welten zu schaffen, sondern vielmehr darauf, Realitätsfragmente zu sammeln und Verknüpfungen zwischen diesen aufzuzeigen¹⁴.

1.1.2 Barock und Aufklärung: ein Paradigmenwechsel

Alle weltlichen Dinge seien durch ein Netz von Entsprechungen miteinander verbunden. Jedes Weltphänomen spiegle sich in den anderen wider, werde von diesen ergänzt und reflektiere seinerseits wie ein kleines Universum die göttliche Zeichnung. Die Entsprechung zwischen dem Buch der Welt und dem Buch Gottes bürge dafür, dass die Enträtselung des einen die „Wahrheit“ enthülle. Man suchte nicht nach Kausalnexen, um Phänomene und Geschehnisse zueinander in Beziehung zu bringen, sondern nach funktionellen, strukturellen oder äußerlichen Ähnlichkeiten, denn die Analogie war als das Ordnungsprinzip der Realität erkannt. Das Prinzip der Analogie erlaubte es, die verschiedenen Wissensbereiche in Beziehung zu setzen: die Astronomie und die Medizin, die Geschichte und die

12 Das ist besonders im spanischen Barockdrama ersichtlich (wie im vierten Kapitel dieser Dissertation näher erläutert werden soll), aber auch in deutschen Theaterstücken, wie etwa Gryphius' *Absurda Comica oder Peter Squenz*, in dem die Schauspieler die Zuschauer direkt anreden, um ihnen die fiktionalen Kunstgriffe zu enthüllen.

13 Nach der Szene von Catharinas Märtyrertod in Gryphius' Trauerspiel *Catharina von Georgien* wurde z. B. ein abgehackter Kopf – der den Kopf der Protagonistin darstellen sollte – auf die Bühne gebracht (A. Gryphius, *Dramen*, hrsg. von E. Mannack, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1991, S. 935).

14 Die Einbildungskraft war im 17. Jahrhundert vorwiegend negativ konnotiert und wurde in den Poetiken (wie z. B. Opitz *Buch von der deutschen Poeterey* und Harsdörffers *Poetischer Trichter*) selten explizit erwähnt. Dieser Vorbehalt ist nicht zuletzt auf das stoische Denken zurückzuführen, das in der Frühen Neuzeit durch Justus Lipsius' Theorien verbreitet wurde: Nach dem Stoizismus verwirre die Einbildungskraft das seelische Gleichgewicht, das nur mittels der Vernunft erreicht und bewahrt werden könne (vgl. P. A. Alt, *Von der Schönheit zerbrechender Ordnung: Körper, Politik und Geschlecht in der Literatur des 17. Jahrhunderts*, Wallstein, Göttingen 2007, S. 14-5).

Naturwissenschaft, die Rhetorik und die Archäologie¹⁵. Die Kultur des Barock kannte keine scharfe Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst, denn die beiden hatten die Aufgabe, diese Korrespondenzen – je nach ihrem spezifischen Stil und ihrer spezifischen Vorgehensweise – zu entdecken und zu erläutern. Aus diesem Grund konnten die Menschheitsgeschichte und die Natur mit denselben Mitteln und derselben Methode untersucht werden, und das historiographische Schreiben schwankte zwischen Literatur und Wissenschaft. Das *Theatrum Europaeum* – das bekannteste Geschichtswerk der Frühen Neuzeit, das zwischen 1633 und 1738 in Form einer Reihe von Chroniken herausgegeben wurde – ist ein anschauliches Beispiel für diese Hybridisation: Die im Titelkupfer geschilderten Symbole und Allegorien (wie etwa die Personifizierung Europas als Königin mit Zepter und Krone, sowie die Allegorien des Ruhms und der Fortuna mit den dazugehörigen Symbolen des Horns und der Weltkugel) weisen schon an sich auf eine interpretierende Geschichtsschreibung hin; außerdem werden im Text neben historischen Geschehnissen auch Feierlichkeiten, Wetterphänomene, Träume und Wundergeburten berichtet, die auch in den literarischen Werken der Zeit Platz fanden¹⁶. Die Welt wurde als ein Zeichensystem betrachtet, das enträtselt werden sollte; nicht so sehr die wissenschaftliche Untersuchung, als vielmehr die Interpretationsarbeit ermöglichte es, die Vielfältigkeit der Realität in ein geordnetes Bild zu zwingen.

Die wissenschaftliche Revolution und die Aufklärung trugen dazu bei, die Einstellung des Menschen zur Welt wesentlich zu verändern. Die Glaubensgrundsätze, auf denen die frühneuzeitliche Weltauffassung aufbaute, erschienen nunmehr unzulänglich, um die von den wissenschaftlichen Entdeckungen und den veränderten Lebensumständen aufgeworfenen Fragen zu beantworten. An ihre Stelle trat die Rationalität als Erkenntnisinstrument: Es galt nicht mehr, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu analysieren. Michel Foucault beschreibt diese „kartesianische Wende“ als einen regelrechten Epochenwandel, eine Zäsur in der Geschichte des Denkens, die für die Entwicklung der europäischen Kultur entscheidend sein sollte¹⁷. Foucault kommentiert diese Zäsur wie folgt:

15 Im Buch *Les mots et les choses* bietet M. Foucault zahlreiche Beispiele für diese Analogien. Er nennt zum Beispiel die äußere Ähnlichkeit der Nuss und des menschlichen Gehirns, der Augen und der Sterne, usw. Foucault zeigt, wie der Mensch eine privilegierte Stellung in diesem System von Entsprechungen innehatte, da sein Körper Analogien zu Pflanzen, Tieren, Metallen, meteorologischen Phänomenen und der Erde bot: „Le corps de l’homme est toujours la moitié possible d’un atlas universel“ (M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Éditions Gallimard, Paris 1966, S. 37).

16 Vgl. N. Detering, *Krise und Kontinent. Die Entstehung der deutschen Europa-Literatur in der Frühen Neuzeit*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2017, S. 133-6. Unter den Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts, die in ihrem Werk auf das *Theatrum Europaeum* zurückgriffen, nennt Detering Gryphius, Grimmelshausen und Schiller.

17 „Le discontinu – le fait qu’en quelques années parfois une culture cesse de penser comme elle l’avait fait jusque-là, et se met à penser autre chose et autrement – ouvre sans doute sur une érosion du dehors, sur cet espace qui est, pour la pensée, de l’autre côté, mais où pourtant elle n’a cessé de penser dès l’origine“ (M.

„La critique cartésienne de la ressemblance [...] est la pensée classique excluant la ressemblance comme expérience fondamentale et forme première du savoir, dénonçant en elle un mixte confus qu'il faut analyser en termes d'identité et de différences, de mesure et d'ordre“.¹⁸

Statt nach Ähnlichkeiten zu suchen und Weltphänomene aneinander anzunähern, fing man an, zu differenzieren und zu zergliedern; die Welt wurde nach dem Maßstab der Kausalität geordnet, und jede Disziplin spezialisierte sich auf dem eigenen Wissensbereich.

Die Sprache der Barockliteratur wurde nunmehr als fremd empfunden: Der unerschütterliche religiöse Dogmatismus, die Suche nach allgemeinen Wahrheiten, die unkritische Hinnahme der Widersprüchlichkeit der Realität, und die Welt- und Geschichtsauffassung, die aus einer solchen Denkungsart hervorgingen, widersprachen den Prinzipien der rationalistischen Denkweise, die sich von der Aufklärung an durchsetzte; auch der charakteristische barocke Stil – mit der Wortakkumulation und der Anwendung der Allegorie – wurde als Ausdruck jener „vergangenen Welt“ entschieden abgestoßen und es wurde für eine gemäßigte, harmonischere Schreibart plädiert. Gottsched äußerte sich zum Beispiel zur Barockliteratur besonders kritisch, vor allem lehnte er deren gekünstelte Manier sowie deren übertriebene Metaphorik ab. Im Kapitel „Von der bösen und guten Schreibart“ seiner *Vorübungen der Beredsamkeit zum Gebrauche der Gymnasien und größern Schulen* nennt Gottsched Barockautoren wie Lohenstein, Opitz, Gryphius, Jacob Böhme und Abraham a Sancta Clara als Gegenbeispiele für einen schönen Schreibstil: Lohenstein wirft er „Pedanterey“¹⁹ vor und bezeichnet dessen Schreibweise als eine „gezwungene und affectierte“²⁰; Opitz' und Gryphius' Werk wird eine übertriebene, manchmal gar lächerliche „Galanterie“ zugeschrieben²¹; Jacob Böhme schreibe „undeutlich“ und sei in manchen Fällen „unverständlich“²²; Abraham a Sancta Claras Schriften seien durch eine „zu niedrige Schreibart“ gekennzeichnet, die „ins Pöbelhafte [falle]“²³. Gottscheds ablehnende Haltung war aber keine Ausnahme. Auch Herder und Lessing distanzieren sich vom epigonalen deutschen Barock²⁴, der mit ihrer Vorstellung der Literatur als nationalpädagogisches Instrument nicht

Foucault, *Les mots et les choses*, a.a.O., S. 64).

18 Ebd., S. 66.

19 J. C. Gottsched, *Vorübungen der Beredsamkeit: zum Gebrauche der Gymnasien und grössern Schulen*, Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, Leipzig 1764, S. 52.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 53. Dieses Merkmal kennzeichne neben Opitz und Gryphius andere deutsche Barockautoren, wie Christian Weise, Daniel Georg Morhof, Nicolaus Hyeronimus Grundling und Samuel von Pufendorf.

22 Ebd., S. 50.

23 Ebd., S. 55. Aus demselben Grund kritisiert Gottsched auch Valerius Herberger, Johann Balthasar Schupp und Johannes Riemer.

24 Herder schreibt zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts: „Wir wachten auf, da es allenthalben Mittag war und bei einigen Nationen sich gar schon die Sonne neigte. Kurz, wir kamen zu spät. Und weil wir so spät

vereinbar war²⁵. Beide kritisierten den „Hofgeschmack“ der Barockliteratur; die barocken Tyrannen- und Märtyrerdramen erschienen des Weiteren gegenüber Lessings „bürgerlichen Trauerspielen“ und seiner Poetik des „Mitleidens“ als unzeitgemäß²⁶. Die Forschung zur Barockrezeption im 18. und im 19. Jahrhundert hat auch Elemente der Kontinuität zwischen der frühneuzeitlichen und der klassischen bzw. romantischen Kunst und Verlagspolitik an den Tag gebracht²⁷. Diese widerlegen jedoch nicht die Feststellung einer kulturellen Wende in der europäischen Kultur: Der Barock und die Aufklärung (sowie die unmittelbare post-Aufklärung) stehen in einem komplexen Verhältnis zueinander, bei dem sich die Ablehnung des Barock vonseiten der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts und die Adaption barocker Kategorien nicht gegenseitig ausschließen. Der veränderte literarische Geschmack und das rationale Denken entschieden jedenfalls über die lange Marginalisierung der Barockliteratur, die erst im 20. Jahrhundert wiederentdeckt und neu bewertet wurde.

1.2 Die Barockrezeption im 20. Jahrhundert

Bis auf einzelne Ausnahmen (wie zum Beispiel Grimmelshausen) geriet die deutsche Barockliteratur insgesamt für beinahe zwei Jahrhunderte in Vergessenheit: Die frühneuzeitlichen Trauerspiele wurden nur selten aufgeführt und die deutschen Intellektuellen wandten sich anderen kulturellen Epochen zu. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellte der Barock ein teilweise noch unerforschtes Terrain dar, das die moderne Literatur und Literaturwissenschaft in Bezug auf verschiedene Aspekte ansprechend fand. Die Wiederentdeckung der Barockliteratur im 20. Jahrhundert kann hauptsächlich auf zwei

kamen, ahmten wir nach [...]. Unser verdiente Opitz war mehr Übersetzer, als Dichter. In Weckherlin u.a. ist der größte Theil fremdes Gut. So sind wir fortgeschritten [...]. Wenn in Italien die Muse singend conversirt, wenn sie in Frankreich artig erzählt und vernünftelt, wenn sie in Spanien ritterlich imaginirt, in England scharf- oder tief sinnig denkt; was thut sie in Deutschland? Sie ahmt nach“ (J. G. Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1967, Bd. 18, S. 111).

25 Vgl. W. Barner, „Das europäische 17. Jahrhundert bei Lessing und Herder“, in: K. Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, a.a.O., Bd. 1, S. 397-418.

26 Ebd., S. 415-17.

27 Vgl. z. B. die zahlreichen Essays im Sammelband *Europäische Barock-Rezeption* (a.a.O., S. 185-616), die das Verhältnis von Klassik und Romantik zum Barock sowohl im Allgemeinen als auch bei spezifischen Autoren (wie etwa Schiller, Herder, Gottsched und Lessing) unter verschiedenen Aspekten analysieren. Außerdem betont N. Detering in seiner ausführlichen Untersuchung der „Europaliteratur“ in der deutschen Frühen Neuzeit, dass die Entstehung von Periodika und Schreibkalendern – die im Vergleich zu den Kalendern des 16. und frühen 17. Jahrhunderts Spalten für schriftliche Eintragungen des Besitzers enthielten – eine veränderte Auffassung der Zeit impliziere, die „der aufklärerischen Vorstellung von Fortschritt“ vorausgehe. Auch die regelmäßige Publikation von Zeitschriften beweise „eine veränderte Erwartungshaltung gegenüber der unmittelbaren Zukunft“ (N. Detering, *Krise und Kontinent*, a.a.O., S. 94-5).

Faktoren zurückgeführt werden: Das Interesse an dem Barock in der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende auf der einen Seite; auf der anderen Seite die verspürte „Geistesverwandtschaft“ zwischen dem Barock und der expressionistischen Lyrik.

1.2.1 Der Barockbegriff in der Literatur

Zwei der relevantesten Studien zum Barock im Rahmen der Kunstwissenschaft sind Heinrich Wölfflins *Renaissance und Barock* (1888) und *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)²⁸, in denen der Autor die Hauptmerkmale der Barockkunst durch deren Gegenüberstellung mit der Kunst der Renaissance untersucht. Diese Gegenüberstellung erlaubte es Wölfflin, die kennzeichnenden Stilelemente des Barock nach fünf formalen Kategorien (das Malerische, die Tiefe, das Offene, die Einheit und die Unklarheit bzw. Bewegtheit) zu beschreiben. Diese Systematisierung diente als Vorbild für jene Literaturwissenschaftler, die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts ihre Aufmerksamkeit der Barockliteratur zuwendeten: Fritz Strich und Oskar Walzel unternahmen als erste den Versuch, Wölfflins Kategorien auf die Literatur zu übertragen²⁹. Im Essay *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts* (1916) greift Strich auf Wölfflins Begriffsapparat zurück und wendet ihn auf die Barocklyrik an. Anhand zahlreicher Beispiele aus frühneuzeitlichen Gedichten und eines textuellen Vergleichs mit Gedichten des 18. Jahrhunderts erkennt er das Motiv der Vergänglichkeit³⁰ und das Gefallen an Dissonanzen und Widersprüchen³¹ als kennzeichnende Konstanten der literarischen Produktion des 17. Jahrhunderts und weist auf den bewegten Rhythmus sowie den „malerischen“, höchst metaphorischen Sprachgebrauch der barocken Lyrik. Strich beschreibt außerdem den

28 Neben Wölfflin haben Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1907) und Wilhelm Hausenstein (*Vom Geist des Barock*, 1918) eine wichtige Rolle im Rahmen der Barockrezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts gespielt.

29 In diesem Zusammenhang soll Nietzsches Aufsatz *Vom Barockstile* (1897) nicht unerwähnt bleiben. Wie W. Barner betont, handelt es sich um „einen der frühesten und bedeutendsten (aber bisher unbeachteten) Belege“ der Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Literatur (W. Barner, „Nietzsches literarischer Barockbegriff“, in: ders. (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975, S. 568-91, hier S. 569). In seinem Essay stellt Nietzsche den Barockstil als überzeitliche Kategorie vor, die sich „jedesmal beim Abblühen jeder grossen Kunst“ darbietet: „[...] es hat von den griechischen Zeiten ab schon oftmals einen Barockstil gegeben“ (F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter 1967-1991, Bd. IV.3: *Menschliches, Allzumenschliches II; Nachgelassene Fragmente 1878-1879*, S. 74). Diese Vorstellung des Barock als zeitlose Kategorie antizipiert die Diskussionen zum literarischen Barockbegriff in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die im Folgenden kommentiert werden sollen.

30 F. Strich, *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts*, in: W. Barner (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff*, a.a.O., S. 32-71, hier S. 42.

31 Ebd., S. 41-2.

„unerlösten und ringenden Charakter“³² der barocken Dichtkunst, die sich der Harmonie, der Deutlichkeit und der Begrenzung der klassischen Literatur entgegensetze³³.

Die Übertragung von Wölfflins Kunsttheorie auf die Literatur erfolgte aber nicht so automatisch, wie diese kurze Einführung in Strichs Theoretisierung denken lassen könnte. Hans-Harald Müller zeigt mit Bezug auf Walzels Schriften, dass die Suche nach poetischen Äquivalenten für Wölfflins Kategorien – die für die Beschreibung der Kunst konzipiert wurden – hauptsächlich zwei Probleme für die Literatur mit sich gebracht habe: Zum einen sei der „deskriptive Gehalt“ jener Kategorien verlorengegangen und diese hätten daher oft metaphorisch verwendet werden müssen; zum zweiten – und als direkte Folge des ersten Punkts – werde Wölfflins Begriffsapparat in Walzels Deutung nicht auf die formale Analyse von Kunstwerken einer besonderen Epoche angewendet, sondern er beziehe sich auf die „innere Form“ der Werke, die die Grenzen ihres spezifischen Entstehungszusammenhangs überschreite³⁴. Unter dieser „inneren Form“ ist der besondere Charakter eines Werks zu verstehen, und zwar die Gesamtheit aller stilistischer Merkmale, die auch in Kunstprodukten anderer Epochen wiedergefunden werden können. Diese relativierende Interpretation von Wölfflins Kategorien führt laut Müller dazu, „daß Walzel es fortan mit jeweils zwei Begriffen von ‚Renaissance‘ und ‚Barock‘ zu tun hat, einem historischen Epochenbegriff und einem typologisch-klassifikatorischen Begriff, der auf Formkategorien aller Epochen anwendbar ist“³⁵.

1.2.2 Die Verwandtschaft der Frühen Neuzeit mit dem 20. Jahrhundert

Herbert Cysarz’ systematische Analyse der deutschen frühneuzeitlichen Literatur im Buch *Deutsche Barockdichtung* markiert 1924 die Unabhängigkeit der Forschung der Barockliteratur von der Kunstwissenschaft³⁶; die Theoretisierung des Barockbegriffs in Anlehnung an die Kunst sowie die davon ausgehende Vorstellung des Barock als typologische,

32 Ebd., S. 57.

33 Ebd., S. 69.

34 H. H. Müller, „Die Übertragung des Barockbegriffs von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft und ihre Konsequenzen bei Fritz Strich und Oskar Walzel“, in: K. Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, a.a.O., Bd. 1, S. 95-127, hier S. 104.

35 Ebd., S. 105. Im Essay *Barockstil bei Klopstock* (1928) problematisiert Walzel zum Beispiel Wölfflins und Worringers Begriffspaare Renaissance-Barock bzw. Klassik-Gotik und zeigt dabei, dass die Kunstprodukte einer Epoche nicht notwendigerweise und ausschließlich den Stilprinzipien der eigenen Tradition und der eigenen Zeit gehorchen: Walzel erkennt zum Beispiel nicht nur bei Klopstock, sondern auch bei Goethe barocke Züge, sowie in der Romantik und in der impressionistischen Kunst (O. Walzel, *Barockstil bei Klopstock*, in: W. Barner (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff*, a.a.O., S. 120-42, hier S. 123-4).

überzeitliche, „geistige“ Kategorie bestätigen und verstärken jedenfalls die Tendenz der literarischen Barockrezeption im 20. Jahrhundert, die Frühe Neuzeit hinsichtlich verschiedener Aspekte als Spiegelbild der Moderne aufzufassen³⁷. Die expressionistische Lyrik wird als das auffallendste Beispiel für diese „Wahlverwandtschaft“ betrachtet: Die Wortgewalt, das Pathos und das allgemeine Gefühl der Bedrängung den historischen Umwälzungen gegenüber erlauben es Literaturwissenschaftlern wie Oskar Walzel, Arthur Hübscher und Kasimir Edschmid, eine historische Entsprechung für die Kunst der eigenen Zeit zu finden³⁸. Die Parallele, die sie zwischen frühneuzeitlicher und expressionistischer Literatur ziehen, beschränkt sich meist auf einen oberflächlichen Vergleich, der eher auf Eindrücken und Suggestionen beruht. Die spätere Forschung hat vergebens versucht, diese Parallelisierung durch nachweisbare Fakten – wie konkrete poetologische Übereinstimmungen oder eine tatsächliche Auseinandersetzung der Expressionisten mit dem Barock – zu begründen³⁹: Die Barockliteratur diene nicht als Ausgangspunkt für die Entwicklung der expressionistischen Literatur; umgekehrt trage der Expressionismus zur Neubewertung des Barock im 20. Jahrhundert bei.

36 Im Vorwort liest man: „Nicht Abschluß, sondern Anstoß ist der Wille dieses Buchs und seiner Synthesis: der ersten umfassenden Darstellung unseres literarischen Barock... Es unternimmt den so benannten Organismus nicht durch Übertragung kunstgeschichtlicher Begriffe zu bestimmen, vielmehr durch selbstbedingte Formung eines dichterischen Gemeingebilds und Gesamtschicksals“ (H. Cysarz, *Deutsche Barockdichtung. Renaissance – Barock – Rokoko*, H. Haessel Verlag, Leipzig 1924, S. V).

37 Ein frühes Beispiel für diese Tendenz ist Victor Manheimers – von Benjamin in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* zitierte – Behauptung: „[E]s will mir gerade scheinen, als ob das Kunstgefühl noch keiner Periode seit zwei Jahrhunderten mit der ihren Stil suchenden Barockliteratur des siebzehnten Jahrhunderts im Grund so verwandt gewesen ist wie das Kunstgefühl unserer Tage. Innerlich leer oder im Tiefsten aufgewühlt, äußerlich von technischen Problemen absorbiert, die sich mit den Existenzfragen der Zeit zunächst sehr wenig zu berühren scheinen, – so waren die meisten Barockdichter, und ähnlich sind, so weit man sehen kann, wenigstens die Dichter unserer Zeit“ (V. Manheimer, *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien*, Weidemann, Berlin 1904, S. VIII).

38 Vgl. P. Redl, „Andreas Gryphius und die Barocklyrik in der Weltkriegsepoche (1914-1949)“, in: F. Lampart, D. Martin und C. Schmitt-Maaß (Hrsg.), *Der zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*, Ergon Verlag, Baden-Baden 2019, S. 57-76, hier S. 61-2. Zu den Literaturwissenschaftlern, die den Expressionismus und den Barock in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Beziehung setzen, gehört natürlich auch Walter Benjamin, dessen Stellung im Rahmen der Barockrezeption im nächsten Kapitel dieser Dissertation ausführlich erörtert werden soll.

39 P. Raabe hat im Essay „Barock und Expressionismus“ einige Kontakte zwischen den Expressionisten und der Barockliteratur nachgewiesen. Er liefert insbesondere das Beispiel Ernst Stadlers, der sich im Gedichtband *Der Aufbruch* (1914) sowohl auf Grimmelshausens *Simplicissimus* als auch auf Angelus Silesius' *Cherubinischer Wandersmann* explizit bezieht (P. Raabe, „Barock und Expressionismus“, in: K. Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, a.a.O., Bd. 1, S. 675-82, hier S. 677-8). G. Luther ist in ihrer Studie *Barocker Expressionismus? dem Hinweis auf eine Verwandtschaft zwischen Barock und Expressionismus nachgegangen*, indem sie die Metaphorik in der Lyrik der beiden Epochen systematisch analysiert hat. Am Ende ihrer ausführlichen Untersuchung gelangt sie zu dem Fazit, „daß die Behauptungen einer Affinität des Bildstils des Expressionismus mit dem des Barock einer kritischen Prüfung nicht standhalten“ würden (G. Luther, *Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik*, Mouton, Den Haag-Paris 1969, S. 171).

Das Interesse an der deutschen Barockliteratur steigerte sich besonders in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, die von der Historiographie nicht zufällig als „Zweiter Dreißigjähriger Krieg“ bezeichnet wird⁴⁰. Der Dreißigjährige Krieg gehörte zu Beginn des 20. Jahrhunderts als großes Trauma der deutschen Geschichte zum kollektiven Gedächtnis und diente unweigerlich als Analysefolie für den Ersten Weltkrieg⁴¹. Dieser historische Umstand spielte auch in der Barockbegeisterung der Zwischenkriegszeit eine bedeutsame Rolle. In den 1920er Jahren, die Knut Kiesant die „goldene[n] Jahre der Barockforschung“ nennt⁴², wurden die Barockautoren wieder aktuell und erlangten nicht nur im Rahmen der Literaturwissenschaft, sondern auch im Verlagswesen eine prominente Stellung⁴³, wie die damals veröffentlichten Barock-Anthologien beweisen. Die Herausgeber folgten in der Regel dem Auswahlprinzip der inhaltlichen und stilistischen Affinität mit der Gegenwart: Sie bevorzugten Texte, die die moderne Leserschaft ansprechen konnten und eine Alternative zu dem im 19. Jahrhundert durchgesetzten literarischen Kanon boten⁴⁴. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts erfuhr vor allem die Liebeslyrik des Spätbarock einen beträchtlichen Publikumserfolg: „Galante Literatur“ wurde zum Synonym des Barock schlechthin und es erschienen Anthologien wie Hans Landsbergs *Venusgärtlein. Ein Liederbuch aus der galanten Zeit* (1905) und Franz Bleis *Das Lustwäldchen. Galante Gedichte aus der deutschen Barockzeit* (1907). Gedichtsammlungen wie diese wurden bis in die 20er Jahre veröffentlicht⁴⁵; neben ihnen erschienen aber nach dem Ersten Weltkrieg auch Anthologien, die die Idee einer deutschen Nationalliteratur seit der Frühen Neuzeit vermitteln sollten. Renate Jürgensen erkennt in Fritz Strichs kleine Auswahl *Deutsche Barocklyrik*, die 1921 in der Zeitschrift „Genius“ veröffentlicht wurde, die Sammlung, die „den Weg für die Suche nach einem germanischen Kern der Lyrik des 17. Jahrhunderts [ebnete]“⁴⁶. Auf Strichs Sammlung folgte

40 Zum Vergleich zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und der Weltkriegsepoche vgl. C. Schmitt-Maaß, „Zu einem (Selbst-)Deutungsmuster in Literatur und Geschichtswissenschaften 1918 – 1948 – 2018“, in: F. Lampart, D. Martin und C. Schmitt-Maaß (Hrsg.), *Der zweite Dreißigjährige Krieg*, a.a.O., S. 7-22.

41 Vgl. dazu H. Münkler, *Der Dreißigjährige Krieg: Europäische Katastrophe, deutsches Trauma. 1618-1648*, Rowohlt, Berlin 2017, S. 11.

42 K. Kiesant, „Die Wiederentdeckung der Barockliteratur. Leistung und Grenzen der Barockbegeisterung der zwanziger Jahre“, in: C. König und E. Lämmert (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Fischer, Frankfurt a. M. 1993, S. 77-91, hier S. 87.

43 P. Redl zeigt in seinem Essay zur Gryphius-Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dass Gryphius im Vergleich zu anderen Barockautoren vor der Weltkriegsepoche eine Randposition bezog. Erst um den Ersten Weltkrieg wurde er zum meistrezipierten Autor der Frühen Neuzeit (P. Redl, „Andreas Gryphius und die Barocklyrik in der Weltkriegsepoche (1914-1949)“, a.a.O., S. 63 ff.).

44 Vgl. R. Jürgensen, „Barock-Anthologien im 20. Jahrhundert“, a.a.O., S. 729-48, hier S. 230.

45 Beispiele dafür sind Ludwig Pfeiffers *Venuslieder, Verliebtes und Galantes aus sorgloser Zeit* (1917), Alfred Mayers *Der Tulpengarten. Gedichte aus dem deutschen Barock* (1921), Max Pirker's *Das deutsche Liebeslied in Barock und Rokoko* (1922) und Richard Wieners *Pallas und Cupido. Deutsche Lyrik der Barockzeit* (1922).

46 R. Jürgensen, „Barock-Anthologien im 20. Jahrhundert“, a.a.O., S. 732.

dann Walther Unus' *Die deutsche Lyrik des Barock* (1922), in der die Texte nach einem konfessionellen Kriterium sortiert und geordnet sind: Lieder von lutheranischen Autoren, Texte der deutschen Mystiker und Stücke der Schlesischen Dichter und Prediger sind im Vergleich zu Gedichten katholischer Autoren prominenter vertreten, und jede Verbindung des deutschen Barock mit der romanischen Renaissance wird vermieden⁴⁷.

Die Tendenz, die nationalistische Komponente der deutschen frühneuzeitlichen Literatur hervorzuheben, verstärkte sich in den Jahren nach 1933, als die völkische Ideologie einen Teil der Barockforschung beeinflusste. Das ist besonders im Fall der Studien zu Grimmelshausen ersichtlich. Dieser Autor nahm seit der ersten Veröffentlichung des *Simplicissimus* einen festen Platz im deutschen literarischen Kanon ein⁴⁸, die Neuausgaben seiner Werke sowie die ihnen gewidmeten wissenschaftlichen Studien vermehrten sich jedoch von den 1920er bis zu den 1940er Jahren und wiesen nicht selten eine ideologische, nationalistische Interpretation von Grimmelshausens Texten auf. In diesem Zusammenhang sind zum Beispiel Julius Petersens Aufsätze „Grimmelshausen als Politiker“ (1939) und „Grimmelshausens *Simplicissimus* als deutscher Charakter“ (1941), Eris Busses Buch *Grimmelshausen. Der Dichter der Deutschen* (1939), sowie Will Vespers Ausgabe von *Die Landstörtzerin Courasche* (1944) zu erwähnen⁴⁹. Die nationalistische Inanspruchnahme von Grimmelshausens Werk ordnet sich in den Kontext einer neuen Lektüre des deutschen Barock ein, die sich in der Zwischenkriegszeit durchsetzte: Die Vorstellung einer Verwandtschaft zwischen dem 17. Jahrhundert und der Gegenwart beruhte nicht mehr hauptsächlich auf der Wahrnehmung einer allgemeinen „geistigen Affinität“, die in der Literatur durch ähnliche stilistische Lösungen Ausdruck fand, sondern eher auf der Feststellung eines gemeinsamen historischen und politischen Schicksals. Der nationalsozialistische Germanist Willi Flemming schreibt zum Beispiel 1936 in seinem Essay „Das deutsche Barockdrama und die Politik“:

„Wie überhaupt historisches Verstehen nur möglich ist, wenn und soweit verwandte Erlebnisse in dem Betrachtenden lebendig schwingen, so ist erst heute unser Ohr geöffnet für die Töne dieser Art in jenen Stücken, nachdem uns das Erlebnis des Weltkrieges und das Erwachsen zum

47 Ebd.

48 Für ein vollständiges Verzeichnis der Grimmelshausen-Ausgaben und der kritischen Studien zum Autor von 1666 bis 1972 vgl. I. M. Battafarano, *Grimmelshausen-Bibliographie*, a.a.O.

49 Vgl. I. M. Battafarano und H. Eilert, *Courage*, a.a.O., S. 172-3 (vgl. auch S. 145-6). Battafarano und Eilert betrachten Vespers Neuedition als Reaktion auf die Züricher Aufführung von Brechts Mutter Courasche und zeigen, dass es Vespers Zweck sei, Courasches Kriegserlebnisse als Abenteuer darzustellen (ebd., S. 172, Fußnote 419). Einen Überblick über die Grimmelshausen-Rezeption zwischen 1900 und 1933 bietet M. Lepper im Essay „Die typologische Falle“ (a.a.O.). Lepper zeigt, wie die Rezeption von Grimmelshausens Werk bereits Anfang des 20. Jahrhunderts von der nationalkonservativ orientierten Forschung geprägt war und somit die spätere faschistische Grimmelshausen-Aneignung präfiguriert habe (ebd., S. 260).

politischen Soldaten beschieden war. Unser Wille zum totalen Staat und zwar zur autoritären Führung macht uns empfänglich dem absolutistischen Staatsprinzip des Barock gegenüber, das damals die Gemüter erfüllt, während der Liberalist des 19. Jahrhunderts dies nur als menschenunwürdig ablehnte und sich damit von vornherein verschloss gegen das, was den Hauptinhalt des geistigen Ringens wie der staatsmännischen Verwirklichung jener Epoche ausmacht“.⁵⁰

Als Gegenbewegung zu diesen nationalistisch-orientierten Barock-Lektüren zeichnen sich in der Zwischenkriegszeit andere Deutungsperspektiven ab: Unter diesen ist die von Heinrich Fischer zu erwähnen, der 1926 eine Sammlung von Barockgedichten unter dem Titel *Die Vergessenen* herausgibt und dabei zeigen will, wie wenig sich die Barockdichter (mit der Ausnahme von einigen Stücken Gryphius' und Grimmelshausens) für eine nationalistische Interpretation eignen⁵¹. In die gleiche Richtung entwickeln sich die Barock-Editionen und die Studien des Sammlers und Literaturhistorikers Curt von Faber du Faur, der dem modernen Leser zugleich die Spezifität und die Aktualität der Barockliteratur zu zeigen beabsichtigt⁵².

Zusammenfassend kann man behaupten, dass die Rezeption der deutschen Barockliteratur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiedene Orientierungen und Ansätze bietet, durch die – auf unterschiedliche Weisen – eine Verbindung des Barock mit der Gegenwart gestiftet wurde: Die Vor- und Zwischenkriegszeit fand durch die Widerspiegelung in der Frühen Neuzeit ein neues poetisches und historisches Selbstbewusstsein. Es gilt nun zu verstehen, wie sich Benjamins, Brechts und Döblins Barock-Lektüren in dieses komplexe Panorama eingliedern.

50 W. Flemming, „Das deutsche Barockdrama und die Politik“, in: „Dichtung und Volkstum“, 37, 1936, S. 281-96, hier S. 282.

51 Vgl. R. Jürgensen, „Barock-Anthologien im 20. Jahrhundert“, a.a.O., S. 734.

52 Vgl. z. B. die Anthologie *Deutsche Barocklyrik: eine Auswahl aus der Zeit von 1620-1720* (1936).

2. Walter Benjamin

Mit dem Werk *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925 beendet und 1928 erstmals veröffentlicht) fügt sich Benjamin in die zeitgenössische Diskussion zum Barock vollkommen ein. Dieses Werk – das nicht nur in Anbetracht des behandelten Themas sondern auch in Anbetracht der verwendeten Quellen⁵³ als ein wahres Kind seiner Zeit erscheint – ist eine der relevantesten kritischen Studien zum deutschen Barocktheater. Trotz des Vorhandenseins einiger Themenkomplexe und Paradebeispiele, die auch in der übrigen Fachliteratur der Zeit vorzufinden sind, erweist es sich jedoch als problematisch, Benjamins Werk in das Panorama der „akademischen“ Fachliteratur einzugliedern – und nicht nur wegen seines unglücklichen Schicksals als Habilitationsschrift⁵⁴. Schon am Anfang seines Buchs wird nämlich die Absicht des Autors klar, keine wissenschaftliche Analyse des barocken Trauerspiels zu erstellen, die den „literaturhistorischen Abhandlungen“ dieses Themas zuzuordnen sei: Seine Schrift sei vielmehr als ein „kunstphilosophische[r] Traktat“ zu betrachten. Von diesen Prämissen ausgehend, ist es eindeutig, dass nicht das deutsche barocke Trauerspiel als literarische Gattung als der Fokus von Benjamins Reflexionen gilt, sondern, wie der Titel selbst suggeriert, sein „Ursprung“, d.h. seine transzendente Quelle.

Um die Stellung dieses Werks im Zusammenhang der Barockrezeption in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und seine Bedeutung für die Literatur der Avantgarden begreifen zu können, ist es notwendig, einen Schritt zurück zu gehen und Benjamins philosophisches und ästhetisches Projekt sowie die Rolle des barocken Trauerspiels im Rahmen dieses Projekts genauer zu betrachten. Dafür bietet die „Erkenntniskritische Vorrede“ einen ersten, wichtigen Interpretationsschlüssel. In diesem oft als kryptisch bezeichneten

53 J. O. Newman zielt in ihrer Studie *Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque* darauf ab, Benjamins Trauerspielbuch in die literarisch-kulturelle Debatte des Barock am Anfang des 20. Jahrhunderts einzugliedern, indem sie auf die Texte, die der Autor als Quellen benutzte (oder benutzt haben mag), hinweist. Sie macht zum Beispiel darauf aufmerksam, dass Benjamin Werke der Frühen Neuzeit aus Anthologien seiner Zeit zitiert, die von der Idee der „Kontinuität“ einer deutschen „Nationalkultur“ beeinflusst waren, sowie darauf, dass er auch Shakespeares und Calderóns Dramen in deutscher Übersetzung in jenen Büchern gelesen hat, in denen Shakespeare oft nicht nur als „deutscher“, sondern auch als „barocker“ Dichter dargestellt wird (J. O. Newman, *Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque*, Cornell University Press, New York 2011, S. 116). Benjamin soll insbesondere auf Hermann Ulrichs Shakespeare-Ausgabe von 1876-1877 Bezug genommen haben, die den Shakespeare-Mythos in der deutschen Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst hat. Nach Newman sei es außerdem höchstwahrscheinlich, dass Benjamin Gundolfs Buch *Shakespeare und der deutsche Geist* gelesen hat (ebd., S. 125-7).

54 Vgl. G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino 2001, S. 121-40.

Vorwort, das hauptsächlich als methodologische Erläuterung konzipiert wurde, zeichnet sich der komplexe Begriffsapparat ab, auf den der Autor nicht nur im Haupttext, sondern auch in anderen Schriften – vielleicht gar in allen seinen philosophischen Schriften – immer wieder zurückgreift.

Die erste wichtige Unterscheidung, die schon angedeutet wurde, und die sowohl die Forschungsmethode und die Darstellungsweise als auch, in erster Linie, das erforschte Objekt betrifft, ist die zwischen literaturhistorischer und kunstphilosophischer Abhandlung. Die erste sei linear und systematisch und ziele darauf ab, die Phänomene der Welt aufzugliedern, um sie dann wieder zu einem umfassenden und konsequenten Bild zusammenzufügen; die zweite Art der Abhandlung folge hingegen einem unregelmäßigen Entwicklungsverlauf, indem sie Reflexionsstränge immer wieder aufnehme und die strenge Deduktionskette der Wissenschaft zugunsten einer offenbarungsähnlichen Darstellung grundlegend ablehne⁵⁵. Das Forschungsobjekt der letzteren Abhandlungsart seien nicht die vielfältigen und vergänglichen Phänomene der empirischen Welt, sondern die ewigen Ideen, die als die Ursprünge der Phänomene betrachtet werden sollen. Dementsprechend sei „Das Trauerspiel im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung [...] eine Idee“⁵⁶: Was der Autor eines solchen Werks beabsichtigt ist nämlich keine kritische Katalogisierung der Theaterstücke aus dem 17. Jahrhundert, sondern eine Darstellung ihres „Ursprungs“, d.h. der Idee des „Trauerspiels“, aus der alle konkreten Texte entstanden seien.

Anders als die Phänomene, deren Geheimnisse durch die Analyse des Forschers aufgedeckt werden sollen, kämen die Ideen durch eine regelrechte Offenbarung zum Vorschein. Der Auftrag des Philosophen sei es, diese Offenbarung durch eine Beschreibung, oder Darstellung, der Phänomene einzuleiten. Nicht die reinen Phänomene sollen beschrieben werden, denn „[d]ie Phänomene gehen [...] nicht integral in ihrem rohen empirischen Bestande, dem der Schein sich beimischt, sondern in ihren Elementen allein, gerettet, in das Reich der Ideen ein“⁵⁷: Eine „Sammlung“ der Phänomene sei also die notwendige Voraussetzung, um dann aus diesen die Grundelemente für das Erreichen der Idee zu gewinnen. Wenn der Philosoph imstande ist, die wesentlichen Komponenten der Phänomene hinter ihrem äußeren Anschein auszumachen und sie – mittels der Beschreibung – wieder mit

55 „Er [der philosophische Stil] hat seine Postulate. Es sind: die Kunst des Absetzens im Gegensatz zur Kette der Deduktion; die Ausdauer der Abhandlung im Gegensatz zur Geste des Fragments; die Wiederholung der Motive im Gegensatz zum flachen Universalismus; die Fülle der gedrängten Positivität im Gegensatz zu negierender Polemik“ (*Der Ursprung des deutschen Trauerspiel*, von nun an: *UdT*, WB I.1, S. 212).

56 WB I.1, S. 218.

57 WB I.1, S. 213.

ihrem Ursprung, d.h. der Idee, in Verbindung zu setzen, finde er nicht nur den Weg zu der Darstellung der Idee selbst, sondern er rette gleichzeitig die Phänomene, die ihre Vergänglichkeit abbüßen, um in eine überirdische Dimension überzutreten⁵⁸. An diesem Punkt der Benjamin'schen Überlegung vereint sich die platonische Ideenlehre, die als die philosophisch-theoretische Grundlage dieses Gedankensystems gilt, mit dem jüdischen Messianismus: Der Ursprung ist für Benjamin nämlich nicht einfach der Ort, wo die Phänomene (oder ihre Grundelemente) in einer prä-historischen Zeit entstanden sind, sondern befindet sich dort, wo sie, in einer post-historischen (messianischen) Dimension, ihre Erlösung finden⁵⁹. Aus dieser Perspektive soll die Bemühung des Autors gedeutet werden, die wesentlichen Elemente der barocken Trauerspiele in Form von Zitaten, Bildern oder Themenschwerpunkte zu sammeln und die Uneinheitlichkeit dieser Anhäufung konstitutiv und strukturbestimmend für seinen Traktat zu machen, statt die gesammelten Fragmente zu einem neuen, trügerischen Gesamtbild zusammenzufügen. Im Rahmen dieses platonisch-messianischen Gedankengebäudes könnten die Dinge der Welt, d.h. die Phänomene, nur dann „gerettet“ werden, wenn ihnen ihr „allzuweltliches“ (und verderbliches) Gewand entzogen würde, damit sie sich, auf ihre reinsten konstitutiven Bestandteile reduziert, mit ihrem „Ursprung“ im ewigen Reich der Ideen wieder verbinden könnten. Um das zu ermöglichen soll man aber auf jenes konsequente aber doch trügerische Weltbild verzichten, mit dem die Wissenschaften die „Realität“ präsentieren, und die eigentlich das Produkt eines interpretativen Eingriffs sei⁶⁰. Die Erschaffung einer „irrenden Totalität“ habe ihre Ursache in einem falschen Gebrauch der Sprache als Erkenntnismittel, da Begriffe, die zur Katalogisierung der Phänomene dienen, als wesenhafte Einheiten angeboten werden: „[...] Diese Marken Humanismus oder Renaissance sind willkürlich, ja irrig, weil sie diesem vielquelligen, vielgestaltigen, vielgeistigen Leben den falschen Schein einer realen Wesenseinheit geben“⁶¹.

Die Begriffe würden vielmehr eine Depotenzierung der Worte darstellen, die im Gegenzug an der Wesenhaftigkeit der Ideen teilhätten: „Worte sind [...] das einzige

58 „Die Einsammlung der Phänomene ist die Sache der Begriffe und die Zerteilung, die sich kraft des unterscheidenden Verstandes in ihnen vollzieht, ist um so bedeutungsvoller, als in einem und demselben Vollzuge sie ein Doppeltes vollendet: die Rettung der Phänomene und die Darstellung der Ideen“ (WB I.1, S. 215).

59 „Diese Idee der erfüllten Zeit heißt in der Bibel als deren beherrschende historische Idee: die messianische Zeit“ (*Trauerspiel und Tragödie*, WB II.1, S. 134).

60 Benjamins Kritik am Historismus fußt auf diesem Argument sowie auf einer bestimmten ästhetischen Auffassung, welche unter dem Vorwand, die Realität mimetisch darzustellen, eine neue, ausschließlich (und zu) „realistische“ Welt schaffen würden.

61 *UdT*, WB I.1, S. 220.

Darstellungsmedium der Wissenschaft [hier ist die Philosophie gemeint] und sie selber sind keine Zeichen. Denn im Begriff, als welchem freilich das Zeichen entspräche, depotenziert sich eben dasselbe Wort, das als Idee sein Wesenhaftes besitzt“⁶². Die Begriffe sind also nach Benjamins Auffassung nicht an sich verwerflich, doch indem sie als „echte Worte“, d.h. Worte der Ursprache der Ideen, verwendet werden, werden sie zum Hauptgrund für das Missverständnis, das im Bereich der Epistemologie herrscht. Nur durch eine Wiederkehr zur adamitischen Ursprache könne dieses Missverständnis beseitigt und der Weg zur Offenbarung der Ideen vorbereitet werden.

2.1 Sprache und Ästhetik

Benjamins Betrachtungen zur Sprache, deren erste Zeugnisse dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ein gutes Jahrzehnt vorangehen, erweisen sich als grundlegende Ausgangsbasis, um seine philosophischen und metaphysischen Überlegungen im Rahmen der Ästhetik und der Geschichte im Allgemeinen zu begreifen. Der Autor selbst behauptet in einem Brief an Ernst Schoen vom 28. Februar 1918: „Für mich hängen die Fragen nach dem Wesen von Erkenntnis, Recht, Kunst zusammen mit der Frage nach dem Ursprung aller menschlichen Geistesäußerungen aus dem Wesen der Sprache“⁶³. Dass die Schriften der Jahre zwischen 1916 und 1925 direkt mit dem Trauerspielbuch zusammenhängen ist eine Evidenz, die die Forschung nun seit einigen Jahrzehnten als eine gegebene Voraussetzung annimmt und die nicht nur von semantischen und theoretischen intertextuellen Kongruenzen bestätigt wird, sondern auch – und hauptsächlich – von einer Anmerkung des Autors selbst, der in der Ausgabe des Jahres 1928 notiert: „Entworfen 1916. Verfaßt 1925“⁶⁴.

62 WB I.1, S. 222.

63 WB Briefe I, S. 437.

64 Auf diese Anmerkung und auf die Verwandtschaft des Trauerspielbuchs mit den Schriften *Trauerspiel und Tragödie*, *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* und *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, alle aus dem Jahr 1916, wird zum ersten Mal in der Ausgabe der Gesammelten Schriften (WB I.3, S. 884 ff. und WB II.3, S. 927-8), zwischen 1972 und 1999 von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser herausgegeben, hingewiesen. Vgl. auch H. J. Schings, „Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung“, in: „Chloe“, 7, 1988, S.663-76.

2.1.1 Benjamins Sprachphilosophie

Der Essay *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) erweist sich besonders aufschlussreich, um das Verhältnis zwischen Idee und Wort im Trauerspielbuch zu verstehen. Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* wird nämlich eine „Quasi-Identität“ der beiden postuliert, indem das Wort hierarchisch über die Phänomene und die Begriffe und in direkter Verbindung mit der Idee, als deren Wesen teilhaftig, gesetzt wird. Die Begründung dieses Verhältnisses kann im Essay über die Sprache gefunden werden, wo deren Ursprünglichkeit und deren Universalität durch ein deduktives Vorgehen erläutert werden, das im Rahmen von Benjamins späterer „kulturphilosophische[r] Abhandlung“ kaum Platz finden würde. Im Essay heißt es: „Es gibt kein Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur, das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen“⁶⁵.

Wenn man davon ausgeht, dass der „geistige Inhalt“ die irreduzible, monadische Einheit darstellt, die als das wesentliche Grundelement jedes Phänomens gilt, ist hier ein erster Hinweis zur Deutung der Rolle der Sprache auf dem Weg zur Idee zu finden: Die Sprache sei jenes konstitutive Mittel, wodurch jedes Wesen seinen geistigen Ursprung mitteile. Unter „Sprache“ soll man jedoch nicht unbedingt die „menschliche Sprache“ verstehen, die sich durch Worte ausdrückt, sondern die „Sprache überhaupt“, die eine Eigenschaft aller Wesen sei. Benjamin weist nämlich auf die Notwendigkeit hin, die beiden Sprachtypen zu unterscheiden. Der zweite Typus (der auch den ersten einschließt) deckt sich nämlich mit dem „sprachlichen Wesen“ aller Dinge, das, auf sich selbst bezogen, sein entsprechendes „geistiges Wesen“ mitteile. Im Unterschied zu den anderen sprachlichen Wesen sei die Sprache des Menschen eine „benennende Sprache“⁶⁶, die, außerhalb sich selbst schauend, die umliegenden Phänomene mit Worten bezeichnet. Würde dieser Akt der Bezeichnung als ein willkürlicher Eingriff von Seiten des Menschen betrachtet werden, so versteht es sich von selbst, dass der Weg vom Wort zur Idee, d.h. zum geistigen Wesen des Dinges, endgültig versperrt wäre, da das Wort keineswegs Ausdruck dessen wäre, was das sprachliche Wesen des Dinges mitteile.

Um die Bedeutung der menschlichen Sprache für Benjamin zu verstehen, ist es nötig, sich wiederum der hebräischen Philosophie zu bedienen, die dem Akt der Benennung eine kosmogonische Funktion zuschreibt. Nach der hebräischen Schöpfungstheologie erfolge die Welterschöpfung nämlich durch einen sprachlichen Akt: In jenem Moment, in dem die

65 *UdT*, WB I.1, S. 140-1.

66 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, WB II.1, S. 143.

Geschöpfe benannt wurden, hätten sie ihren ontologischen Status erhalten. Diese Aufgabe der Benennung wäre vom ersten Menschen, und zwar von Adam, erfüllt worden, indem er, von Gott beauftragt und erleuchtet, die Namen aus den geistigen Wesen der Dinge gewonnen habe und somit das Projekt der Weltentstehung zur Vollendung gebracht habe. Gott selbst, als Schöpfer und Auftraggeber der Namensverleihung, bürge demzufolge für die Übereinstimmung zwischen dem Namen und dem geistigem Wesen eines Dinges⁶⁷. In diesem Sinne soll der im Trauerspielbuch erwähnte „symbolische[...] Charakter des Wortes, in welchem die Idee zur Selbstverständigung kommt“⁶⁸, gedeutet werden: „Das adamitische Namensgeben ist so weit entfernt Spiel und Willkür zu sein, daß vielmehr gerade in ihm der paradiesische Stand sich als solcher bestätigt, der mit der mitteilenden Bedeutung der Worte noch nicht zu ringen hatte“⁶⁹. Adam, nicht Platon, heißt es weiterhin in der „Erkenntniskritischen Vorrede“, sei der wahre „Vater der Philosophie“, denn er habe durch den Akt der Namensgebung die Aufgabe des Philosophen am treuesten erfüllt, er habe nämlich den Ursprung (oder das geistige Wesen) der Phänomene anstatt durch eine wissenschaftliche Analyse durch Kontemplation und Beschreibung zum Ausdruck gebracht⁷⁰.

Sprache und Idee, wie sie von Benjamin dargestellt werden, decken sich aber nicht vollkommen, sondern stehen in einem Verhältnis der Quasi-Identität zueinander: Die Sprache habe zwar am geistigen Wesen teil, aber sie diene zugleich als Medium, das jenes mitteile. Dass die beiden Komponenten nicht getrennt werden können wird durch Benjamins Erwägung erkennbar, wenn er schreibt, dass sich das geistige Wesen „in der Sprache [...] und nicht *durch* die Sprache [mitteilt]“⁷¹; was aber auch bedeutet, dass sich die Identität der Sprache und des Wesens auf das sprachliche Wesen des Geistigen beschränkt: „Die Sprache teilt das sprachliche Wesen der Dinge mit. Dessen klarste Erscheinung ist aber die Sprache selbst. [...] *Jede Sprache teilt sich selbst mit.* [...] Oder genauer: jede Sprache teilt sich *in* sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das „Medium“ der Mitteilung“⁷².

Anders gesagt, wenn die Sprache auf der einen Seite das einzige Mittel ist, wodurch (oder worin) sich der geistige Ursprung jedes Phänomens mitteilt, wird sie auf der anderen Seite

67 „Das absolute Verhältnis des Namens zur Erkenntnis besteht allein in Gott, nur dort ist der Name, weil er im innersten mit dem schaffenden Wort identisch ist, das reine Medium der Erkenntnis. Das heißt: Gott machte die Dinge in ihren Namen erkennbar. Der Mensch aber benennt sie maßen der Erkenntnis“ (WB II.1, S. 148). Und weiter: „Der Mensch ist der Erkennende derselben Sprache, in der Gott Schöpfer ist“ (WB II.1, S. 149).

68 *UdT*, WB I.1, S. 217.

69 WB I.1, S. 217.

70 „Wie die Ideen intentionslos im Benennen sich geben, so haben sie in philosophischer Kontemplation sich zu erneuern“ (WB I.1, S. 217).

71 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, WB II.1, S. 142 (Hervorhebungen des Autors).

72 WB II.1, S. 142 (Hervorhebung des Autors).

eben wegen ihres Verbundenseins zu ihrer medialen Natur daran gehindert, das Geistige in seiner Ganzheit darzustellen. Das geistige Wesen übertreffe nämlich das sprachliche, und die beiden würden nur im mitteilbaren Anteil des ersten übereinstimmen. Benjamins Schluss lautet also wie folgt: „Das Mediale, das ist die *Unmittelbarkeit* aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie“⁷³.

Es gilt an diesem Punkt dem Begriff der „Magie“, der in verschiedenen Schriften Benjamins immer in Verbindung mit der Sprache oder mit dem Kunstwerk vorkommt, einige Aufmerksamkeit zu schenken. In *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* gibt Winfried Menninghaus folgende Erklärung:

„Ursprünglich auf die archaischen Bereiche okkulturer und exklusiver Praxis bezogen, meint der Begriff der „Magie“ [...] die Realisationsform einer Kraft, die unmittelbar, d.h. ohne mit den instrumentellen Zweck-Mittel-Relationen technischer Vernunft faßbar zu sein, wirklichkeitsmächtig ist. Diese Formcharaktere magischer Darstellung und Wahrnehmung lokalisiert Benjamin nun auch in den gewöhnlichen und allgemein zugänglichen „Bezirken“ der Erfahrung, in „Sprache überhaupt“. Hier meint „Magie“ analog die Realisationsform eines prägenden „Prinzips“ [...] der Sprache, das „unmittelbar“, d.h. ohne mit den instrumentellen Relationen eines Bedeutenden zu einem Bedeuteten als seinem „verbalen Inhalt“ faßbar zu sein, im „Sprechen“ als solchem darstellungsmächtig ist“.⁷⁴

Die Unmittelbarkeit und das „Medium-Sein“ der Sprache, das Benjamin mit der „Magie“ identifiziert, würden demzufolge aus der Fähigkeit bestehen, als Kommunikationsmittel zwischen zwei separaten Wesen verschiedener Natur zu dienen und somit Darstellungsinstrument des sonst stummen geistigen Wesens zu werden. Die Sprache sei immer eine Form der Übersetzung (des Geistigen ins Sprachliche), deren Ergebnis der Ausdruck ist. Sie hat nämlich „ihr eigenes Wort, und dieses Wort gilt auch von jener Empfängnis des Namenlosen im Namen. Es ist die Übersetzung der Sprache der Dinge in die des Menschen“⁷⁵. Das erste Moment der Übersetzung sieht Benjamin im Übergang von der Sprache der Dinge zur paradiesischen Sprache der Erkenntnis vor dem Sündenfall. Diese Ursprache sei die „vollkommen erkennende“⁷⁶, von der sich nach dem Sündenfall alle abgeleiteten Sprachen durch weitere unendliche Übersetzungen entfernt, differenziert und abstrahiert hätten⁷⁷. Es soll

73 WB II.1, S. 142-3 (Hervorhebung des Autors).

74 W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, S. 17-8.

75 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, WB II.1, S. 150.

76 WB II.1, S. 152.

77 Benjamin führt das Moment der Differenzierung der menschlichen Sprachen bereits auf die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies zurück und nicht, wie es in der Bibel steht, auf die Episode des Turmbaus zu Babel (WB II.1, S. 154).

demzufolge auch zwischen einer „Magie vor dem Fall“ und einer „Magie nach dem Fall“ unterschieden werden: Die erste sei eine „selige“, „in sich ruhende“ Magie, die durch die Übertragung der geistigen Wesen der Dinge auf die Namen unter Gottes Garantie den existierenden Spalt zwischen geistigem und sprachlichem Wesen aufzeige. Im Moment des Sündenfalls habe jedoch die Magie der Sprache ihre Seligkeit endgültig verloren, da die Erkenntnis des Menschen über das Gute und das Böse seine Sprache in eine „richtende“ Sprache verwandelt habe, die das menschliche Urteil miteinbeziehe. Die Magie wird nach dem Sündenfall folglich als eine „Magie des Urteils“ bezeichnet, da das Urteil zwischen geistigem Wesen und reinen Namen hinzugekommen sei⁷⁸.

Die Magie der Sprache (die „selige“ Magie auf der einen Seite, und noch gewaltsamer, auf der anderen Seite, die „Magie des Urteils“) sei also deswegen als das Urproblem der Sprache aufzufassen, weil sie, als Ausdrucksform, das „Ausdruckslose“ am geistigen Wesen notwendigerweise verfehle. Mit Benjamins Worten:

„Innerhalb aller sprachlichen Gestaltung waltet der Widerstreit des Ausgesprochenen und Aussprechlichen mit dem Unaussprechlichen und Unausgesprochenen. In der Betrachtung dieses Widerstreits sieht man in der Perspektive des Unaussprechlichen zugleich das letzte geistige Wesen“.⁷⁹

Um das Ausdruckslose am geistigen Wesen zu erreichen, sei „eine von allen magischen Elementen gereinigte Sprache“⁸⁰ erforderlich, in der die konstitutive Polarität von Mitteilung und Ausdruck aufgelöst sei, und die Mitteilung ohne Ausdruck möglich sei⁸¹. Eine solche Sprache wäre (so fasst Nikolaus Müller-Schöll Benjamins Theorie zusammen): „eine radikal endliche und rein mitteilbare Sprache – ohne *über* und Übersetzung, wo jedes Wort bereits das Ding wäre, das es ausdrückt“⁸².

78 „Im Sündenfall, da die ewige Reinheit des Namens angetastet wurde, erhob sich die strengere Reinheit des richtenden Wortes, des Urteils. [...] [Das bedeutet,] daß nun aus dem Sündenfall als die Restitution der in ihm verletzten Unmittelbarkeit des Namens eine neue, die Magie des Urteils, sich erhebt, die nicht mehr selig in sich selbst ruht“ (WB II.1, S. 153). Vgl. auch N. Müller-Schöll: „Als ‚selige‘, in sich ruhende Magie vor dem Fall drückt sie die notwendige Annahme einer Differenz zwischen dem sprachlichen und dem geistigen Wesen eines Dinges aus. Als neue Magie nach dem Fall steht das Wort für die inkalkulable Veränderung jedes Sprechens durch das sprachliche Medium, in dem es sich entäußert“ (N. Müller-Schöll, *Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt a. M.-Basel 2002, S. 142).

79 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, WB II.1, S. 146.

80 So beschreibt Benjamin 1933 seine in den früheren Schriften wiederkehrende Sprachauffassung. Der ganze Satz lautet: „Richtung auf eine von allen magischen Elementen gereinigte Sprache: Scheebart, Brecht“ (WB II.3, S. 956).

81 Die Polarität von Ausdruck und Mitteilung „aller sprachlichen Wesenheiten“ wird in einer Eintragung vom 27. Dezember 1926 im Moskauer Tagebuch mit explizitem Bezug auf den Essay *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* erwähnt (WB VI, S. 331).

82 N. Müller-Schöll, *Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘*, a.a.O., S. 143.

Ein erster Versuch Benjamins in diese Richtung ist im Essay *Goethes Wahlverwandtschaften* (1921-1922 verfasst) auszumachen, in dem der Autor seine Ästhetik und Kunsttheorie illustriert. Dort wird das „Ausdruckslose“ als das beschrieben, was dem „Schein Einhalt gebietet, die Bewegung bannt und der Harmonie ins Wort fällt“ und ferner durch einen Akt der Unterbrechung vermag, „die zitternde Harmonie einzuhalten und [...] durch seinen Einspruch ihr Beben [zu verewigen]“⁸³. Solche Momente der Unterbrechung innerhalb einer Welt Darstellung haben laut Benjamin keinen bloß ästhetischen Wert und dienen nicht hauptsächlich dazu, eine bestimmte künstlerische Stellungnahme zu signalisieren, deren Wirkung sich im Rahmen der Ästhetik erschöpft: Sie würden vielmehr einen moralischen Wert besitzen, denn sie würden es der Wahrheit (im philosophischen Sinne) erlauben, sich unmittelbar zu zeigen⁸⁴. Rückblickend auf den Sprachessay kann behauptet werden, dass diese Unterbrechungen in dem wiedergegebenen Handlungsverlauf, die als regelrecht offenbarende Ausbrüche des Ausdruckslosen betrachtet werden sollen, die Magie der urteilenden Sprache zum Aussetzen bringen würden, indem sie den interpretierenden Eingriff des Künstlers in die Realität hindern würden und somit das erzeugte, wirklichkeitsähnliche (aber doch nicht wirkliche) Weltbild als eine täuschende Schöpfung a posteriori zeigen würden:

„Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar zu trennen nicht vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen. Diese Gewalt hat es als moralisches Wort. Im Ausdruckslosen erscheint die erhabne Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache der wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols“.⁸⁵

Die Natur und die Wirkung des Ausdruckslosen verknüpft Benjamin mit Hölderlins Überlegungen zur Zäsur in den *Anmerkungen zum Ödipus*. In Anbetracht der Metrik beschreibt Hölderlin die Zäsur dort nämlich wie eine „gegenrhythmische Unterbrechung“, die wesentlich

83 *Goethes Wahlverwandtschaften*, WB I.1, S. 181.

84 Vgl. dazu L. Koepnick: „True artworks contain in themselves the very forces that, activated by the critic, may interrupt their merely borrowed totality and crack the edifice of appearance built around their truth content. Aestheticism, by contrast, suppresses such critical powers while it imposes a false totality in the forms of social intercourse“ (L. P. Koepnick, „The Spectacle, the ‚Trauerspiel‘ and the Politics of Resolution: Benjamin Reading the Baroque Reading Weimar“, in: „Critical Inquiry“, 22, 2, 1996, S. 268-91, hier S. 276).

85 *Goethes Wahlverwandtschaften*, WB I.1, S. 181. Das Chaos (nicht das Nichts, wie bei der Welterschöpfung) ist laut Benjamin das, woraus das Kunstwerk hervortritt (WB I.1, S. 180).

zum „tragischen Transport“ beitrage⁸⁶. Mit Müller-Schöll kann man zu folgendem Schluss kommen:

„In diesem Transport [dem tragischen Transport], der „Vorstellung“, die sich *als* Vorstellung immer nur *in* der Vorstellung als deren Unterbrechung – als Peripetie, Zäsur, reines Wort, Ausdrucksloses – darstellt, bezeichnet Benjamin mit Hölderlin die für sein Denken spezifische Differenz zu (und genauer: in) den Versuchen einer spekulativen Überwindung der Krise, die Kants Philosophie für die Begründungsversuche eines einheitlichen Systems und Subjekts seinen Nachfolgern hinterlassen hatte“.⁸⁷

Das Kunstwerk soll nämlich nach Benjamins Auffassung keine bloße mimetische Übung für den Autor sein, der die Welt nach seiner sinnlichen Wahrnehmung und seinem nachträglichen (und oft unbewussten) Interpretationseinsatz gemäß nachbildet, sondern soll vielmehr zum Spiegel der gnoseologisch nicht zu überwindenden Krise zwischen Erkenntnis und Ontologie, Wort und Wahrheit werden. In der Zäsur sieht Benjamin jenen rettenden Bruch, durch den sich der geistige Kern der Realität *unmittelbar* offenbart, und der nur dort möglich sei, wo die menschliche Sprache verstummt. Eine „von aller Magie gereinigte Sprache“ ist nur als Sprache der Unterbrechung möglich und sie verwirklicht sich, wie Benjamin 1926 in seinem Moskauer Tagebuch schreibt, als eine Form der „Sprachzerstörung“⁸⁸. Wie im nächsten Kapitel erörtert werden soll, stellt das Brecht'sche epische Theater für Benjamin ein konkretes (und vielleicht das vollkommenste) Beispiel für eine solche Sprache dar, und der Berliner Denker macht den Gestus – auf dem Brechts Theater aufbaut – als das echte Moment der sprachzerstörerischen Unterbrechung aus.

86 „Der tragische Transport ist nämlich eigentlich leer, und der ungebundenste. Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der Transport sich darstellt, das, was man in Sylbenmaße Cäsur heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint“ (F. Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, in: ders., *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von M. Franz, M. Knaupp und D. E. Sattler, Stroemfeld-Roter Stern, Basel-Frankfurt a. M. 1976-2008, Bd. 16, S. 250). Hölderlin macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass die Zäsur sowohl in *Ödipus* als auch in *Antigone* in den Gesprächen des blinden Propheten Tiresias zu finden ist, der die Vergangenheit und die Zukunft aber nicht die Gegenwart kennt.

87 N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 49-50 (Hervorhebungen des Autors).

88 WB VI, S. 331. Vgl. auch J. M. Gegnebin: „Die Zäsur ist also – im Denken Hölderlins und auch Benjamins – eine hervorstechende Figur der erlösenden Unterbrechung, denn sie kommt nicht nur von außen, von einer subjektiven Entscheidung wie der des Historikers oder des Kritikers, sondern hebt viel tiefgreifender, die Bewegung des *logos* selbst hervor; sie ist paradoxerweise Ausdruck dessen, was unsere Sprache begründet und sie der Vernichtung preisgibt; denn ihre Wahrheit liegt nicht im endlosen Ablauf unserer Worte, sondern in diesem „ausdruckslosen“ Atem, der sie bildet und sie trägt oder sie zerstreut und vernichtet“ (J. M. Gagnebin, *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, S. 106. Hervorhebung der Autorin), und nochmals N. Müller-Schöll: „Die von aller Magie gereinigte Sprache war in der Gegenwart eine Sprache der permanenten Unterbrechung, die selbst endliche und rein mitteilbare Sprache dessen, was jede Konstruktion in sich von sich trennt, die Sprache des Verweises, des Stehens-für [...]“ (N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 147).

2.1.2 Die Allegorie

Die Reflexionen zu Brechts Theater entstehen aber erst in den 1930er Jahren, während sich Benjamin in dieser Arbeitsphase mit der Form des barocken Trauerspiels beschäftigt. Dass dieses in den Rahmen solch kunstphilosophischer Überlegungen einzugliedern ist, lassen nicht nur die zeitliche Übereinstimmung und die erwähnte (und in dieser Hinsicht vage) Anmerkung des Autors am Anfang des Trauerspielbuchs vermuten. Wenn man seine Suche nach dem „Ursprung“ des deutschen Trauerspiels verfolgt, wird man nämlich feststellen können, dass einige der Grundelemente dieser Gattung, die er in der Abhandlung herausarbeitet, genauso wie die oben genannten Zäsuren wirken. Das wichtigste dieser Grundelemente, auf das sich laut Benjamin die gesamte Idee des barocken Trauerspiels stützt, ist die Allegorie. Diese wird im Kapitel „Allegorie und Trauerspiel“ wie folgt beschrieben: „Allegorien sind im Reiche der Gedanken, was Ruinen im Reiche der Dinge“ sind⁸⁹. Dieses Zitat offenbart nicht nur die Zugehörigkeit der Allegorie zum „Reich der Gedanken“, und somit ihre direkte Verbindung zur Idee, sondern sie zeigt des Weiteren die Verwandtschaft zwischen Allegorie und Fragment im Rahmen der Benjamin'schen Theorie auf – was auch eine wichtige Bezugsbasis für die Überlegungen zum Barock und zu den literarischen Avantgarden in den nächsten Kapiteln darstellt. Die Allegorie wird nämlich wie ein Stück eines alten Glaubenssystems präsentiert, das inmitten einer modernen Welt als Zeugnis einer vergangenen Sinntotalität überlebt. Diese Sinntotalität ist in der antiken Mythologie zu finden, deren Göttergestalten das Christentum sich einverleibt und verwandelt hätte: „Hätte die Kirche kurzerhand die Götter aus dem Gedächtnis ihrer Gläubigen verdrängen können, so wäre die Allegorese nie entstanden. Denn sie ist nicht epigonales Denkmal eines Sieges; viel eher das Wort, das einen ungebrochenen Rest antiken Lebens bannen soll“⁹⁰.

Die Barockliteratur bietet tatsächlich zahlreiche Beispiele für Figurendarstellungen, bei denen sich der Autor einer antiken Ikonographie bedient, und somit die erzählte oder aufgeführte Geschichte mit einem älteren, referenzbeladenen Prätext in Verbindung setzt.

89 *UdT*, WB I.1, S. 354.

90 WB I.1, S. 396. Weiter heißt es: „Andererseits bleiben neben den Emblemen und Kleidern die Worte und Namen zurück und werden in dem Grade wie die Lebenszusammenhänge verloren gehen, aus denen sie stammen, zu Ursprüngen von Begriffen, in denen diese Worte einen neuen, zur allegorischen Darstellung prädisponierten Inhalt gewinnen, wie die Fortuna, Venus (als Frau Welt) und andere dergleichen es sind“ (WB I.1, S. 399). Zu Benjamins Historisierung der Allegorie vgl. auch G. Scheit, „Der Totenkopf als Messias? Ursprung und Modernität der Allegorie bei Walter Benjamin und Georg Lukács“, in: „Weimarer Beiträge“, 12, 1989, S. 1961-79, hier S. 1963.

Besonders deutlich ist in diesem Sinne Gryphius' *Catharina von Georgien, Oder Bewehrte Beständigkeit*, wo die Protagonistin (wie bereits im Titel angekündigt) zur Personifikation der Tugend der Beständigkeit wird. Für die Beschreibung der georgischen Königin, die als Märtyrerin in Persien starb, um ihrem verstorbenen Mann und ihrer Religion die Treue zu halten, greift Gryphius auf Kennzeichen zurück, die typisch für die bildlichen und literarischen Darstellungen der *Constantia* sind⁹¹. Wenn man von den Theaterstücken absieht, bieten auch Grimmelshausens Romane ein reiches Allegorie-Repertorium. Die Beschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche, der Protagonistin des zweiten Buchs des *Simplizissimus-Zyklus*, deckt sich zum Beispiel teilweise mit den allegorischen Darstellungen der mittelalterlichen Frau Welt und der biblischen Hure Babylon⁹². Außerdem wird im Kapitel „*Conjunctio Saturni, Martis & Mercurii*“ im zweiten Roman des *Zyklus der Söldner Springinsfeld* nicht nur im Titel sondern auch durch die vermittelte Beschreibung mit dem römischen Kriegsgott gleichgesetzt⁹³.

In der Allegorie, d.h. an dem Punkt, an dem eine menschliche Figur durch eine allegorische Darstellung mit einer mythologischen Gestalt identifiziert wird, prallen die Kreaturenwelt der literarischen Figur und die Ewigkeit der mythischen Figur aufeinander. Das kommt in Grimmelshausens satirischen Texten besonders deutlich zum Vorschein, da die klassischen Allegorien dort eine extreme „menschliche“, fast parodistische Verwandlung erfahren zu haben scheinen. Benjamin sieht ein solches Verfahren jedoch nicht als eine Herabsetzung des Mythos an, sondern eher als die einzige Möglichkeit der Kreatur, sich in eine post-geschichtliche Dimension zu „retten“. Die Kreatur soll nämlich als (sterbliches) Phänomen aufgefasst werden, deren Ursprung die Allegorie im Reich der Gedanken ist. Auf der einen Seite finde also die Kreatur im Allegorie-Werden ihre Erlösung, auf der anderen

91 Diese Übereinstimmung wird besonders in der Beschreibung von Catharinas Folterung im 5. Akt ersichtlich, wo Elemente und Details wie die Flammen, die Ketten, die zerrissenen Kleider und die losen Haare denselben Attributen wie jenen in Hieronymus Hopfers Radierung „*Allegoria della Costanza*“ (zwischen 1525 und 1549, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia, Pinacoteca Tosio Martinengo) entsprechen.

92 Die allegorische Darstellung von Courasche wird im 4. Kapitel dieser Dissertation ausführlicher behandelt werden.

93 Bei der Beschreibung von Springinsfeld verweilt der Erzähler bei seinem langen Bart und seinen langen Haaren: Dies sind zwei Merkmale, die auch bei vielen Darstellungen des römischen Kriegsgottes auffallen, und der lange Pilgerstab, den er bei sich hat, erinnert an die Lanze, die Mars mit sich trägt: „[...] sein Bart war eben so lang und breit als des Wirths Schiffer=Taffel dahin er der Gäste auffgetragene Zehrung an notirte, die Haupthaar aber kamen mir vor / wie diejenige die ich mir etwan hievor eingebildet / daß Nabuchodonosor dergleichen in seiner Verstossung getragen habe; er hatte einen schwarzen Kittel an von Wüllenem Tuch / der gieng ihm bis an die Kniekehlen [...]; neben ihm lag sein langer Pilgerstab / oben mit zweyen Knöpfen und unten mit einem langen eisernen Stachel versehen / so dick und kräftig / daß man einen gar leicht in einem Straiche die letzte Oelung damit hett reichen mögen“ (*Springinsfeld*, HG 2, S. 166; die barocken Umlaute „ä“, „ö“, „ü“ werden von nun an durch die heute gebräuchlichen „ä“, „ö“, „ü“ ersetzt). Noch wichtiger ist, dass Springinsfeld ein Söldner ist: sein Leben ist eng mit dem Verlauf des Kriegs verbunden, und seine Erzählung kreist um die Ereignisse des Kriegs.

werde eben dieses Zusammentreffen von Ewigkeit und Vergänglichkeit zum tragischsten Zeugnis der Eitelkeit der Welt. In dieser unlösbaren Spannung zwischen kreatürlicher, irdischer Welt und ewiger Dimension des Jenseits, die der Allegorie inhärent ist, verwirklicht sich die Zäsur, d.h. die offenkundige Unterbrechung im Verhältnis zwischen Schein (Darstellung) und Wahrheit (Dargestelltem), die keine „Totalität“ mehr bilden können. Beim Symbol (das seit dem 18. Jahrhundert zugunsten der Allegorie verworfen wird) ersetzt im Unterschied zur Allegorie der Schein die Idee und er wird zum schöpferischen Ausgangspunkt für das Erschaffen einer neuen Lebenstotalität⁹⁴. Bei der Allegorie

„[verflüchtigt sich] [s]eine [des Bildes] symbolische Schönheit [...], da das Licht der Gottesgelahrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet. In den dünnen rebus, die bleiben, liegt Einsicht, die noch dem verworrenen Grübler greifbar ist“.⁹⁵

In anderen Worten: Wenn sich der Autor durch das Symbol (d.h. durch den bloßen Schein der Wahrheit, der zum Symbol geworden ist) imstande fühlt, das Allgemeine zu begreifen und sich selbst, den Leser und die Welt in Einklang zu bringen, verzichtet der Allegoriker hingegen durch den Rückgriff auf eine schon kodifizierte Darstellungsweise zum Teil auf seine schöpferische Freiheit⁹⁶, aber lehnt so auch die Täuschung eines künstlichen (und trügerischen) Weltbildes ab. Anders als beim Symbol ist bei der Allegorie keine Verklärung des Irdischen ins Ewige zu finden. Im Gegenteil bildet sich, indem die beiden gegenübergestellt werden, eine spannungsvolle Dialektik, die die Chiffre der „Scheinlosigkeit“ der Barockliteratur darstellt⁹⁷.

94 G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982, S. 43.

95 *UdT*, WB I.1, S. 352.

96 Goethe kritisiert die Allegorie als starres und kaltes Mittel, das die Schöpferkraft des Künstlers hemme: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt [...]“, J. W. von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. von K. Richter, Carl Hanser Verlag, München 1985-1992, Bd. 17, S. 904.

97 „Die Neigung des Barock zur Apotheose ist Widerspiel von der ihm eigenen Betrachtungsart der Dinge. Sie tragen auf der Vollmacht ihres allegorischen Bedeuten das Siegelbild des Allzu-Irdischen. Niemals verklären sie sich von innen. Daher ihre Bestrahlung im Rampenlicht der Apotheose. Kaum je war eine Dichtung, deren virtuoser Illusionismus gründlicher ihren Werken jenen Schein ausgetrieben hätte, der da verklärt und durch den mit Recht man einst das Wesen künstlerischer Bildung zu bestimmen strebte. Von der Scheinlosigkeit aller barocken Lyrik läßt sich als einem ihrer strengsten Charakteristika sprechen“ (*UdT*, WB I.1, S. 356). In der Allegorie sieht Benjamin ein dialektisches Verhältnis auch zwischen Religiösem und Profanem: „[...] die profane Welt [wird] in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet. Von dieser religiösen Dialektik des Gehalts ist die von Konvention und Ausdruck das formale Korrelat. Denn die Allegorie ist beides, Konvention und Ausdruck; und beide sind von Haus aus widerstreitend“ (WB I.1, S. 351). Es muss jedoch erwähnt werden, dass nicht das Symbol an sich von Benjamin verworfen wird, sondern dessen „Entstellung“, die überall dort stattfindet, „wo im Kunstwerk die ‚Erscheinung‘ einer ‚Idee‘ als ‚Symbol‘ ausgesprochen wird“ (WB I.1, S. 337). I. Wohlfarth bemerkt, dass die Allegorie und das echte,

Die Allegorie übernimmt also die Funktion einer Zäsur, die der totalitätsschöpfenden „Sprachmagie“ auf verschiedenen Ebenen entgegenwirkt. Zum Ersten vergegenwärtigt sie durch die Aufführung der Diskrepanz zwischen Diesseits und Jenseits, Geschichte und Ewigkeit, Phänomen und Idee die Vergänglichkeit der Welt sowie jene des Menschen, die eine Konstante der (protestantischen) Barockliteratur sind. Zum Zweiten, wie alle Sprachfiguren, die auf eine Abweichung zwischen wörtlichem und figurativem Sinn aufbauen, ist die Allegorie eine Form der indirekten Mitteilung, die den Leser zu einer Deutung auffordert. Im Unterschied zur Metapher und zum Symbol, die auf einer freien Bilderkombination von Seiten des Künstlers fußen, und deren Auslegung auf einer hermeneutischen Untersuchung des intertextuellen Zusammenhangs beruht, bleibt die Allegorie an der klassischen Ikonographie oder an einem bestimmten Wertesystem, auf dessen Autorität sie sich beruft, verankert⁹⁸. Die Interpretation der Allegorie ist demzufolge nicht textimmanent sondern hängt von der Vorkenntnis des Prätexts ab, der dem Leser nicht unbedingt gegenwärtig ist⁹⁹. Ein solcher Spalt zwischen dargestellter Welt und Referenzrahmen bezeugt die Zeitbedingtheit der Bedeutung, die hinter jeder Darstellung steckt, sowie den Verzicht darauf, ein allgemeingültiges Weltbild zu schaffen. „Die Allegorie“, schreibt Benjamin, „ist durch ‚Veralten‘ nicht schlechtweg um ihre Bedeutung gekommen. Vielmehr spielt hier [...] ein Widerstreit zwischen der früheren und späteren mit, der um so eher im stillen sich auszutragen geneigt war, als er begrifflos, tief und erbittert war“¹⁰⁰. Dieses Moment der Stille, an dem Altes und Neues zusammenprallen, kündigt genau das Bannen der Sprache innewohnenden Magie an, die grundverschiedene Elemente in einer „organischen Totalität“¹⁰¹ nahtlos miteinander verbindet. Die Zeitlichkeit und die nicht verklärte Vergänglichkeit, die die Allegorie vor Augen führt, verbildlichen laut Benjamin nicht nur die menschliche Natur an sich, sondern auch „die Geschichtlichkeit“ jedes

„theologische“ Symbol keineswegs Gegensätze sind, sondern im Gegenteil beide „Front gegen den schlecht romantischen Symbolbegriff [machen], indem sie auf komplementäre Weise den messianischen Versprechen die Treue halten. Während das echte Symbol als Spur des paradiesischen Ursprungs und Vorzeichen des messianischen Ziels flüchtig auf die Erlösung hinweist, hält die Allegorie den unerlösten Stand der Dinge beharrlich fest“ (I. Wohlfarth, „Geheime Beziehungen“. Zur deutsch-jüdischen Spannung bei Walter Benjamin“, in: „Studi Germanici“, 28, 1990, S. 251-301, hier S. 292).

98 Hier ist die von G. Kurz als „ontologisch“ bezeichnete Allegorie gemeint (G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, a.a.O., S. 43). Kurz unterscheidet nämlich zwischen ontologischer und hermeneutischer Allegorie, und beschreibt den ersten Typus als sich stets auf einen einzelnen kanonischen Prätext stützend. Für eine Reflexion über das Verhältnis der Allegorie zu einem bestimmten Wertesystem und den daraus folgenden Problemen im Rahmen der Deutung der Allegorie und ihrer Benutzung nach dem 17. Jahrhundert vgl. auch: G. Clifford, *The Transformations of Allegory*, Routledge & Kegan Paul, Boston 1974, S. 14-6 und 105-6.

99 J. M. Gagnebin schreibt diesbezüglich: „Die barocke Allegorie läuft (bewusst) das Risiko, sich in ihrer Tiefe zu verlieren, und dass ihre Bedeutung nicht wahrgenommen wird“ (J. M. Gagnebin, *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, a.a.O., S. 43). Zur Subjektivität der Deutung der Allegorie vgl. auch G. Scheit, „Der Totenkopf als Messias?“, a.a.O., hier S. 1970.

100 *UdT*, WB. I.1, S. 337.

101 WB. I.1, S. 351.

einzelnen Lebens¹⁰². Zum Dritten wirkt die Allegorie in Benjamins Kunstauffassung wie eine Zäsur, da sie ein Fragment sei: Im barocken Trauerspiel verwendet der Theaterdichter seine *ars combinatoria*, um Allegorien wie Fragmente aneinanderzufügen, sodass seine künstlerische Darstellung von ständigen Unterbrechungen gekennzeichnet ist. Dazu trage der besondere, beladene Stil der Barockliteratur bei, der solche Bruchstellen nicht verberge, sondern sie im Gegenteil betone, und somit die Fähigkeit des Künstlers beweise, „souverän mit Mustern [zu] schalten“¹⁰³. Die Rhetorik des Trauerspiels selbst, insbesondere die unterbrochenen Sätze, die Wortanhäufungen, der schnelle Rhythmus der Gespräche und die phonetische Spannung, führen zu jener „Sprachzerstückelung“, die das Chaos hervorrufen würde (woraus laut dem Autor des *Wahlverwandtschaften*-Essays das Kunstwerk entspringe)¹⁰⁴.

Erwähnenswert ist auch die Rolle der Reyen im Rahmen des barocken Trauerspiels: Im Unterschied zu den tragischen Chören der antiken Tragödie, die zur Entwicklung des Handlungsverlaufs beitragen, zeigen sie sich vielmehr als szenographische Elemente, die de facto die aufgeführte Geschichte unterbrechen¹⁰⁵. Die Besonderheit dieser Zwischenspiele ist, dass die Allegorien „nicht mehr bunt, geschichtsbezogen, sondern rein und streng“ auftreten¹⁰⁶: Sie erscheinen dort nämlich mit ihrem eigenen Namen und kommen direkt zu Wort, um die Handlung zu kommentieren oder einen moralischen Hinweis zu liefern¹⁰⁷. In diesen Momenten

102 „Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. [...] Und so wahr alle „symbolische“ Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt — es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines Einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätselfrage sich aus“ (WB. I.1, S. 343). Vgl. auch J. M. Gagnebin: „Während das Symbol auf die Ewigkeit des Schönen zielt, unterstreicht die Allegorie die Unmöglichkeit einer ewigen Bedeutung und die Notwendigkeit, in der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit zu verharren, um vergängliche Bedeutung zu schaffen“ (J. M. Gagnebin, *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, a.a.O., S. 43).

103 *UdT*, WB. I.1, S. 355.

104 „Wo die Entgegnungen böse und heftig werden, finden sich Häufungen zerstückter Redeteile mit Vorliebe. Sie sind bei Gryphius zahlreicher als bei den Spätern und fügen nebst den schroffen Lakonismen sich gut in das stilistische Gesamtbild seiner Dramen: denn beide rufen sie den Eindruck des Zerbrochenen und Chaotischen hervor“ (WB. I.1, S. 383. Und weiter, in Bezug auf die Phonetik: „Lautliches ist und bleibt dem Barock ein rein Sinnliches; die Bedeutung ist in der Schrift zu Hause. Und das verlaubliche Wort wird nur gleichwie von einer unentrinnbaren Krankheit von ihr heimgesucht; im Austönen bricht es ab und eine Stauung des Gefühls, das sich zu ergießen bereit war, weckt die Trauer“ (WB. I.1, S. 383).

105 „Die Chöre des barocken Dramas sind nicht sowohl Intermezzi wie die des antiken, denn Einfassungen des Akts, die zu ihm sich verhalten wie die ornamentalen Randleisten der Renaissancedrucke zum Satzspiegel. In ihnen akzentuiert sich dessen Natur als Bestandteil einer bloßen Schaustellung. Daher pflegen die Reyen des Trauerspiels reicher entwickelt und loser mit der Handlung verbunden zu sein als der Chor der Tragödie“ (WB. I.1, S. 300-1).

106 WB. I.1, S. 366.

107 So streiten sich zum Beispiel die Wollust und die Tugend am Ende des 4. Akts von Lohensteins *Sophonisbe* (D. C. von Lohenstein, *Sophonisbe*, in: ders., *Afrikanische Trauerspiele*, hrsg. von K. G. Just, Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart 1957, S. 243-353, hier S. 337-33), und im 3. Akt von Gryphius' *Cardenio und*

zeigt sich die Allegorie in aller Deutlichkeit als transzendentes Pendant der Menschheitsgeschichte und wirkt somit sowohl strukturell als auch auf einem philosophisch-theoretischen Niveau wie eine Zäsur.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Benjamin im barocken Trauerspiel das erste Beispiel für eine Kunstform vorfindet, die sich auf jene sprachzerstörerische (und erlösende) Zäsur stützt, die die Wahrheit jenseits der Sprachmagie durchblicken lässt. Auf der Suche nach einer „von aller Magie gereinigten Sprache“ stellt die allegorische Sprache des Barock jene Ablehnung des „falschen Scheins der Totalität“ dar, wodurch sich das geistige Wesen von seiner phänomenischen und vergänglichen Hülle befreien kann: „Im allegorischen Aufbau des barocken Trauerspiels zeichnen solch trümmerhafte Formen des geretteten Kunstwerks von jeher deutlich sich ab“¹⁰⁸.

2.1.3 Die Melancholie als künstlerische Triebfeder

Die der barocken Allegorie innewohnende Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz wurzelt in der lutheranischen Tradition, die die deutsche Barockliteratur insofern prägte, als deren Hauptvertreter Lutheraner waren. Als Resultat der Reformation beruht die deutsche Barockliteratur auf der Überzeugung, dass der Mensch die Seelenrettung nicht durch sein Handeln verdiene, sondern dass diese von Gott allein, durch *sola gratia*, gewährt werde: Dadurch, behauptet Benjamin, sei „jeder Wert [...] den menschlichen Handlungen genommen“ worden und es sei eine neue, „leere Welt“ entstanden¹⁰⁹. Abgesehen von den offensichtlichen Unterschieden zwischen dem christlichen und dem jüdischen Messianismus – der die Grundlage von Benjamins Welt- und Geschichtsauffassung darstellt – soll es nicht verwundern, dass Benjamin in den von der lutherischen Lehre und von den tragischen Ereignissen des Dreißigjährigen Krieges geprägten frühneuzeitlichen Trauerspielen ein kongeniales Pendant für die Darstellung der Menschheitsgeschichte als erlösungsbedürftige Leidensgeschichte in seinen theologisch-historischen, von der jüdischen Lehre beeinflussten Betrachtungen gefunden hat.

Celinde bringt die Zeit dem Menschen vier Frauengestalten, die die menschlichen Lebensalter und zugleich die Jahreszeiten versinnbildlichen (A. Gryphius, *Cardenio und Celinde*, in: ders., *Dramen*, a.a.O., S. 227-306, hier S. 273-6).

108 *UdT*, WB I.1, S. 358.

109 WB. I.1, S. 317.

Sowohl in den grausamen Folderszenen, in denen die Märtyrer der Trauerspielen mit stoischer Selbstvergessenheit entsetzliche Qualen ertragen, als auch in der zynischen Ironie, mittels derer Autoren wie Grimmelshausen und Logau mit dramatischen, trivialen oder gar vulgären Aspekten des Daseins jonglieren, zeichnet sich die Nichtigkeit des menschlichen Lebens auf Erden in all ihrer tragischen Deutlichkeit ab. Alles Irdische wird in seiner Begrenztheit hervorgehoben und somit zur negativen Folie, von der sich die unerreichbare Vollkommenheit des himmlischen Reichs abhebt. Darin bestehe die Tätigkeit des Allegorikers, die in diesem Kapitel bereits dargelegt wurde: Er erhöhe die Dinge der Welt, indem er sie durch einen klassischen Repräsentationskodex schildere, aber gleichzeitig betone er somit nochmals den unüberbrückbaren Spalt zwischen Diesseits und Jenseits¹¹⁰. Diese Tendenz des barocken Allegorikers rühre weder von einem kühlen, analytischen Geist noch von einem sadistischen Genuss her, sondern – laut Benjamin – von dem Gefühl der Melancholie, die das Luthertum in die oberen Gesellschaftsschichten eingeführt habe¹¹¹. Trauer und Melancholie verknüpfen sich in Benjamins Analyse des deutschen barocken Trauerspiels zu einem komplexen Zusammenspiel, sodass man, mangels einer expliziten Unterscheidung der beiden Konzepte in Benjamins Text und wegen ihrer semantischen Nähe, versucht ist zu glauben, dass sie als Synonyme intendiert seien. Bedenkt man jedoch (wie Müller-Schöll empfiehlt¹¹²) Freuds Analyse der beiden Termini im Essay *Trauer und Melancholie*¹¹³, so gewinnt man einen wertvollen Hinweis für die Deutung dieses Begriffspaars im Trauerspielbuch.

In Freuds Abhandlung wird die Trauer als eine Form der Interesselosigkeit gegenüber der Außenwelt nach dem Verlust eines Liebesobjekts gekennzeichnet. Die natürliche Folge auf diese Zustand sei die Trauerarbeit, die es dem leidenden Subjekt erlaube, die eigene Libido allmählich und gegen die inneren Widerstände vom verlorenen Liebesobjekt loszulösen und auf ein neues zu richten. Die Melancholie, die krankhafte Variante der Trauer, zeige sich hingegen wie ein auf die Außenwelt sowie auf das Subjekt selbst gerichteter Interessensverlust, der die Züge der äußerlichen Selbsttherabsetzung annehme: Die Welt und das Ich werden zu leeren Instanzen, denen kein Wert zugesprochen wird, und es versteht sich von selbst, dass in

110 Nicht von ungefähr behauptet G. Scheit, dass „[d]er Messianismus [...] den ideologischen Kern von Benjamins Allegoriebegriff“ bilde (G. Scheit, „Der Totenkopf als Messias?“, a.a.O., S. 1972).

111 *UdT*, WB I.1, S. 317. Vgl. dazu F. Masini: „Die Melancholie ist nicht nur eine Stimmung, sie ist vielmehr und vor allem die transzendente Dominante der allegorischen Intention“ (F. Masini, „Allegorie, Melancholie, Avantgarde. Zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*“, in: „Text + Kritik“, 31, 32, 1979, S. 94-102, hier S. 96).

112 N. Müller-Schöll, *Das Theater des konstruktiven Defaitismus*, a. a. O., S. 113 ff.

113 S. Freud, *Trauer und Melancholie*, in: ders., *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris und O. Isakower, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1946-1972, Bd. 10, S. 426-46.

diesem Fall jede Art der Trauerarbeit ausgeschlossen ist. Der Melancholiker beschränke sich aber nicht darauf, die Leere um und in sich zu betrachten, sondern scheine ein krankhaftes Vergnügen daran zu finden, solche Leere an den Tag zu bringen, indem er die eigenen rhetorischen Mittel einsetzt, um den äußeren Schein der Dinge aktiv zu zerstören und sich selbst (sowie auch die Welt) herabzuwürdigen.

Wenn man eine solche Analyse von der persönlichen, psychischen Ebene auf eine kulturgeschichtliche Ebene hinüberführt, so werden die Trauer und die Melancholie zu den möglichen emotionalen Antworten auf den Sinnverlust der Dingwelt sowie der Menschheitsgeschichte nach der Evidenz des Lebensendes, die als Grundlage für jede metaphysische Spekulation dient.

Von Freuds Theorie ausgehend lässt die Trauer, die das Verlustgefühl begleitet, die Leere hinter den äußeren Erscheinungen durchschauen, zugleich strebe sie aber danach, diesen Zustand der Trübseligkeit und diese Wahrnehmung des Sinnverlusts zu überwinden: Deshalb werfe sie auf die entleerte Welt eine Maske, die im Fall der Literatur die Schrift selbst ist¹¹⁴. Bei der „literarischen Trauerarbeit“ dient nämlich die künstlerische Fiktion dazu, der Realität durch ein neues semiotisches System einen neuen Sinngehalt zu verschaffen¹¹⁵. Diese interpretierende Lektüre der Schriftsteller, die in jeder Epoche eigene Züge annimmt, setzt eine Form von Verklärung des dargestellten Objekts voraus, da dieses eine neue, seine Beschaffenheit transzendierende Bedeutung gewinnt. Im Gegensatz dazu entwickelt sich laut Benjamin in der Epoche des Barock eine Tendenz zur „Säkularisierung“ der Literatur, die jegliche willkürliche Identifizierung der Phänomene mit einem metaphysischen Sinn verweigere und der Welt immanent bleibe. Bei der Bezeichnung „Säkularisierung“ soll man jedoch nicht an eine vollständige Befreiung der Literatur von allem Religiösen denken, sondern vielmehr an eine Vertiefung in die weltliche Sphäre, die von vornherein als der himmlischen untergeordnet gilt und deren Figuren und Geschehnisse mit zynischem Blick untersucht werden. Das intime Bedürfnis der Barockautoren, das sich hinter der prachtvollen

114 Vgl. Müller-Schöll, *Das Theater des konstruktiven Defaitismus*, a. a. O., S. 114.

115 In der Forschung wurde öfters gezeigt, wie Goethe eine solche Tendenz in den *Wahlverwandtschaften* thematisiert und problematisiert hat. Im Essay „L'alchimia, la chimica e il fiore androgino“ behauptet etwa G. Baioni, dass „[...] il romanzo di Goethe racconta appunto del tragico naufragio dell'uomo nello spazio assoluto del simbolo, ovvero in quel mondo interamente leggibile del linguaggio analogico che il suo narcisismo ha creato.“ (G. Baioni, „L'alchimia, la chimica e il fiore androgino“, in: J. W. von Goethe, *Affinità elettive*, a cura di G. Baioni; traduzione di P. Capriolo, Marsilio, Venezia 1999, S. 9-92, hier S. 42). Dass Benjamin auf diesen Roman Goethes zurückgreift, um die trügerische Harmonie der Totalitätsbilder zu bedenken und die Notwendigkeit von Momenten der Unterbrechung zu betonen, die die Willkür solcher Welt Darstellungen bloßlegen, bestätigt die Relevanz dieses Werks für Benjamins Überlegungen über den Unterschied zwischen Symbol und Allegorie, sowie über die Fragen der Verantwortlichkeit der Kunst der „Wahrheit“ gegenüber, die direkt daran anschließt.

stilistischen Fassade ihrer Schriften verbirgt, wird von Benjamin wiederum mit der Suche nach dem Sinn des Lebens und einer letzten Erlösung in Verbindung gesetzt:

„Eine massive Schicht von ornamentaler, wahrhaft barocker Stukkatur verdeckt ihren Schlüsselstein und einzig die präzise Erforschung ihrer Bogenspannung errechnet ihn. Es ist die Spannung einer heilsgeschichtlichen Frage, wie die Säkularisierung des Mysterienspiels, die nicht unter den Protestanten der schlesischen und nürnbergischer Schule allein, sondern genau so unter den Jesuiten und Calderon sich vollzog, ins Ungemessene sie sich dehnen ließ.“¹¹⁶

Wenn „Die Abkehr von der Eschatologie der geistlichen Spiele [...] das neue Drama in ganz Europa [kennzeichnet]“¹¹⁷, unterscheidet sich laut Benjamin das deutsche Trauerspiel grundsätzlich von den anderen Dramen der europäischen Barockliteratur, und dieser Unterschied beruhe auf dem lutheranischen Glauben. Als Vergleichsbeispiel wird das spanische Barockdrama genannt („das höchste jenes europäischen Theaters —, in welchem die barocken Züge so viel glänzender, so viel markanter, so viel glücklicher sich im katholisch kultivierten Land entfalten“¹¹⁸), in dem „die Konflikte eines gnadenlosen Schöpfungsstandes“ in den begrenzten, spielerischen Raum des Hofes versetzt werden, der zum Sitz einer „säkularisierte[n] Heilsgewalt“ wird¹¹⁹. Das metaphysische Dilemma, auf das sich die literarische Produktion stützt, wird durch diesen Mechanismus der „Reflexion“ – wie ihn Benjamin nennt – auf Umwegen untersucht und von der feierlichen Atmosphäre und den politischen Hofintrigen „maskiert“. In diesen üppigen Rahmen eingebettet gewinnt das spanische Drama an Vollkommenheit und Konsequenz, während die Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz in der irdischen (und höfischen) Sphäre entladen wird.

Im deutschen frühneuzeitlichen Trauerspiel hingegen bleibt diese schmerzvolle Spannung wie eine offene Wunde innerhalb der Kreaturenwelt ständig gegenwärtig. Der lutherische Dichter sucht keinen Trost in der literarischen Trauerarbeit: Seine Natur ist diejenige des Melancholikers, oder – wie ihn Benjamin auch bezeichnet – des Grüblers, der die Leere hinter den, wie Masken benutzten, sinnlosen Weltgegenständen und Ereignissen aufstößt¹²⁰. Die „aufdringliche[...] Mitteilbarkeit“ des Freud'schen Melancholikers, „die an der eigenen

116 *UdT*, WB I.1, S. 257-8.

117 *WB*. I.1, S. 260.

118 *WB*. I.1, S. 260.

119 *WB*. I.1, S. 260.

120 B. Menke bezeichnet diese Tendenz des Barockdichters, hartnäckig an den jeden Sinnes entleerten Weltgegenständen festzuhalten, als „melancholische Treue“, aber sie bemerkt zugleich, dass diese Treue vom „Verrat“ an der Dingwelt untrennbar sei, „denn die Melancholie, so akzentuiert Benjamin, verrät die ‚Welt um des Wissens willen‘“ (B. Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, transcript Verlag, Bielefeld 2010, S. 150 ff).

Bloßstellung eine Befriedigung findet”¹²¹, spiegelt sich in der Beredsamkeit der frühneuzeitlichen Autoren wider, die Dinge auf Dinge als Wörtern, Bildern und arabeskenhaften Redewendungen aufeinanderhäufen; die prachtvollen dichterischen Aufbauten, die daraus resultieren, betonen aber nur nochmals die Eitelkeit der Welt und ihrer Kreaturen. Wegen dieser ungelösten Spannung zwischen dem gnadenlosen Zustand und der Suche nach Erlösung, die ständig vergegenwärtigt wird, bleibe das deutsche Trauerspiel künstlerisch unvollständiger als das spanische Drama, aber er sei in seiner Darstellung der Grenznatur der Existenz kühner, deutlicher und „verantwortlicher“¹²².

Aus dem saturnischen Blick des Melancholikers, der die Kreaturenwelt erbarmungslos entwürdigt, entsteht die allegorische Darstellung, nämlich die Apotheose der Nichtigkeit des menschlichen Lebens, die in die Ewigkeit ihres metaphysischen Ursprungsorts projiziert wird¹²³:

„Es gibt [e]ine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdgeborne häuft und exalziert, bevor es sich dem Ende überliefert. Das Jenseits wird entleert von alledem, worin auch nur der leiseste Atem von Welt webt und eine Fülle von Dingen, welche jeder Gestaltung sich zu entziehen pflegten, 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 dereinst die Erde in sich zu vernichten“.¹²⁴

Dieser Satz (dessen begriffliche Komplexität an erster Stelle vom Ersatz des unbestimmten Artikels „eine“ durch den negativen „keine“ am Anfang des Zitats in der kritischen Ausgabe bezeugt wird)¹²⁵ resümiert die Hauptmerkmale von Benjamins Konzept der deutschen protestantischen Barockliteratur und setzt sie zugleich äußerlich mit seinem messianischen Denken in Verbindung. Jener „Mechanismus, der alles Erdgeborne häuft und exalziert“ ist die Allegorese, die die erfolglose Bemühung des Menschen, die Dinge der Welt zu verewigen, repräsentiert. Die Vergeblichkeit dieser Bemühung wird durch den melancholischen Blick des lutherischen barocken Dichters deutlich: Von seiner Perspektive aus erscheint das Jenseits wie

121 S. Freud, *Trauer und Melancholie*, a.a.O., S. 433.

122 *UdT*, WB I.1, S. 263.

123 „Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten“ (WB. I.1, S. 334). Als Kommentar zu dieser Stelle schreibt N. Müller-Schöll: „Der Blick des Melancholikers bedeutet Entleerung oder Mortifikation des lebendigen wie auch Sicherung oder Rettung des toten Gegenstandes“ (N. Müller-Schöll, *Das Theater des konstruktiven Defaitismus*, a.a.O., S. 118, Fußnote 65).

124 *UdT*, WB I.1, S. 246.

125 Vgl. dazu G. Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, S. 73-4.

ein allem Weltlichen völlig unwirtliches Reich. Es gibt doch „eine barocke Eschatologie“, aber dieser „letzte Himmel“ ist leer und dem Menschen als Erlösungsort unzugänglich¹²⁶.

Während der „traurige Geist“ auf die Einsicht in dieses Vakuum mit Entsetzen reagiert und „die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben“¹²⁷, lehnt der Melancholiker diesen Versuch der Transzendierung ab und spielt spöttisch mit den trügerischen Masken, die den entleerten Horizont decken. Die Literatur des Barock, als Resultat des Grübelns des Melancholikers, beweist somit die Unmöglichkeit jener „Aufhebung“, bei der die Trauer um den Sinnverlust überwunden werden kann. Aus diesem Grund leitet Benjamin seine Theorie des Tragischen im barocken Trauerspiel von der Melancholie, und nicht von der Trauer, her¹²⁸.

Dass eine solche Gesinnung typisch für die Barockliteratur und im Besonderen für die lutheranischen Autoren ist, wird von Benjamin durch den Vergleich mit der mittelalterlichen Literatur bekräftigt. Neben der formalen und thematischen Verwandtschaft der barocken Texte mit der mittelalterlichen Tradition¹²⁹ wird darauf aufmerksam gemacht, dass „das Mittelalter die Hinfälligkeit des Weltgeschehens und die Vergänglichkeit der Kreatur als Stationen des Heilswegs zur Schau stellt“, während „das deutsche Trauerspiel sich ganz in die Trostlosigkeit der irdischen Verfassung [vergräbt]“¹³⁰. Während der mittelalterliche Mensch die weltlichen Leiden wie eine notwendige Sühnung interpretiert, um Zugang zur letzten Rettung im Jenseits zu erhalten, zeugt der barocke Autor von dem Abhandenkommen dieser Gewissheit: Der Kontingenz der weltlichen Phänomene und der weltlichen Geschehnisse wird kein Schein von Ordnung und Konsequenz verliehen; die metaphysische Dimension wird zwar nicht geleugnet, aber dieser Glaube vermag es nicht, automatisch den Weg zur Rettung zu bahnen.

126 In diesem Fazit klingt der Grundgedanke, der im *Theologisch-politischen Fragment* ausgeführt wird, wider.

127 *UdT*, WB I.1, S. 318. Eine solche Reaktion wird im vorhergehenden Textauszug fast wie ein Selbsterhaltungstrieb beschrieben, was die Anwendung von Freuds Theorie als Interpretationsapparat stützt: „[...] die tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt. Dagegen schlug das Leben selbst aus. Tief empfindet es, daß es dazu nicht da ist, um durch den Glauben bloß entwertet zu werden. Tief erfaßt es ein Grauen bei dem Gedanken, so könne sich das ganze Dasein abspielen. Tief entsetzt es sich vor dem Gedanken an Tod“ (WB. I.1, S. 318).

128 Vgl. N. Müller-Schöll, *Das Theater des konstruktiven Defaitismus*, a.a.O., S. 113 ff.

129 Benjamins Idee der Verwandtschaft der beiden Literaturepochen sei laut J. O. Newman von Franz Josef Mone (1796-1871) beeinflusst worden, dessen Editionen mittelalterlicher Texte im Trauerspielbuch zitiert werden (J. O. Newman, *Benjamin's Library*, a.a.O., S. 101 ff.). Newman analysiert beispielsweise Mones und Benjamins „funktionale“ Transkription einer anonymen mittelalterlichen Quelle, die das Motiv der sieben Todsünden aufgreift, und zeigt dabei, wie diese Transkription die Nähe der deutsch-mittelalterlichen Tradition zur deutsch-barocken in orthografischer Hinsicht veranschaulichen sollte (z. B. mittels der systematischen Verwendung des Kleinbuchstabens am Wortanfang, oder mittels des Ersatzes des Kommas durch die sogenannte „*virgula suspensa*“, den Schrägstrich). Dabei sei Mones Ziel – das Benjamin weiterverfolgt habe –, den kulturellen Ursprung (im genealogischen Sinne) des deutschen Trauerspiels zu zeigen, und zu beweisen, dass dieser Ursprung der Renaissance vorausgehe und von dieser unabhängig sei (ebd., S. 102-3).

130 *UdT*, WB I.1, S. 260.

Anstelle der Tendenz zur Verklärung (die dem Symbol inhärent ist) ist in der Barockliteratur ein hartnäckiges Festhalten an der Immanenz aufzufinden, dessen sichtbarer Ausdruck die Allegorie ist: In diesem Simulakrum einer verlorengegangenen Einheit von Bild und Bedeutung enthüllt sich jene Dialektik ohne Aufhebung, die ein wesentliches Merkmal der Benjamin'schen lutheranischen Barockliteratur ist. Die Melancholie (deren Produkt die Allegorie ist) und der Nihilismus, der im *Theologisch-politischen Fragment* erwähnt wird, scheinen vor diesem Hintergrund die gleiche Funktion zu erfüllen: Sie verweigern jegliche harmonische und unproblematische – wie ebenso trügerische und willkürliche – Weltauffassung und sie offenbaren zugleich die Unmöglichkeit des Menschen, die Realität in Hinblick auf einen übergeordneten Sinn zu interpretieren, zu begreifen und letztendlich zu retten.

2.2 Geschichte und Politik

2.2.1 Benjamins messianisches Denken

Die Bedeutung der Allegorie beschränkt sich für Benjamin nicht auf den ästhetischen Bereich: Der Diskrepanz zwischen dem Bild (oder der Idee) und dem weltlichen Phänomen, auf das sie verweist, liegt nämlich eine bestimmte Geschichtsauffassung zu Grunde, die wiederum auf der Einsicht einer Spaltung in zwei Dimensionen – einer menschlichen, historischen und einer ewigen, post-historischen – beruht. Diese Dichotomie, die im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* als der protestantischen Barockliteratur inhärent dargestellt wird, soll im Hinblick auf Benjamins messianisches Denken, das sich auf die Idee von einer Trennung zwischen dem göttlichen und dem profanen Reich stützt, interpretiert werden. Die Niederschrift des Trauerspielbuchs fällt nämlich in der Mitte der ersten Phase von Benjamins Auseinandersetzung mit dem Messianismus, der folglich als der theoretische Zusammenhang betrachtet werden soll, in dem sich die Benjamin'sche Theorie des barocken Trauerspiels entwickelt.

Schon seit Beginn der 1910er Jahre wird Benjamin mit sozialistischen, anarchistischen, mystischen und zionistischen Theorien bekannt, die die politischen und intellektuellen Diskurse der Zeit prägten; die Freundschaft mit Gershom Scholem, deren Anfang ebenfalls auf jene Zeit zurückgeht, trägt des Weiteren dazu bei, ihn ins Studium des jüdischen Messianismus

einzuführen¹³¹. Solche Einflüsse sind für die Gestaltung von Benjamins Geschichtsauffassung und von der ersten Phase seines politischen Denkens entscheidend, wie Schriften wie das *Theologisch-politische Fragment* (1920-1921) und *Zur Kritik der Gewalt* (1920) deutlich zeigen¹³².

Der Messias ist in diesen Schriften eine Schlüsselfigur da er – der jüdisch-messianischen Tradition gemäß – als einziger dargestellt wird, der das profane und das göttliche Reich in Kontakt bringen kann. Ausschließlich der Eingriff des Messias in das historische Geschehen vermöge es nämlich, die Geschichte der Menschheit zu ihrer Vollendung zu bringen und die Dingwelt zu retten. In einer solchen Perspektive wird die Geschichte als ein andauernder Zustand der Heilserwartung betrachtet, in dem kein Platz für echten Fortschritt besteht. Da die Geschichte an sich eine immanente, entwicklungslose Dimension bleibt, für deren Erlösung der Mensch keine Verantwortung trägt, soll das menschliche Handeln nicht an das Erreichen des Gottesreichs gerichtet werden, das unabhängig vom menschlichen Willen kommen soll. „Darum“ – schreibt Benjamin im *Theologisch-politischen Fragment* – „ist das Reich Gottes nicht das Telos der historischen Dynamis; es kann nicht zum Ziel gesetzt werden. Historisch gesehen ist es nicht Ziel, sondern Ende“¹³³. Im göttlichen Reich würde das Profane zwar seine Erlösung und seinen letzten Sinn finden, nicht jedoch durch einen Prozess der konsequenten und stufenweisen Entwicklung sondern allein durch den Eingriff des Messias, der der Geschichte ein Ende setzt, um das messianische Reich zu eröffnen.

Nicht die messianische Erlösung – schreibt Benjamin im *Fragment* weiter – sei demnach das Ziel der Profanen Ordnung, sondern das Glück¹³⁴. Das profane Streben nach Glück – die „Dynamis des Profanen“ – und die messianische „Intensität“ sind in Benjamins Text durch ein

131 Vgl. J. M. Palmier, *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009, S. 236 ff.

132 Die beiden erwähnten Schriften gehören zu einer Phase, in der das „politische“ Denken des Autors noch die Form einer vorwiegend philosophisch-religiösen Meditation annimmt. Nach der Bekanntschaft mit Asja Lacis 1924 und durch das Studium des Marxismus erfährt Benjamins Geschichtsphilosophie eine echte „politische“ Wende, die die theologische Prägung seiner Untersuchung jedoch nicht löscht: Die beiden Komponenten der Mystik und des Materialismus leben bis zu Benjamins späten Schriften in fruchtbarer Spannung weiter. Vgl. dazu I. Wohlfarth, „Geheime Beziehungen“, a.a.O., S. 256. Zu Benjamins Marx-Verständnis – das in dieser Dissertation nicht behandelt wird – vgl. A. Greiert, „Antropologischer Messianismus. Zum Marx-Bild Walter Benjamins“, in: „Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften“, 64, 1, 2018, S. 22-40.

133 *Theologisch-politisches Fragment*, WB II.1, S. 203.

134 Die Natur dieses „Glücks“ wird von Benjamin nicht erhellet und bleibt im Rahmen der Sekundärliteratur umstritten (vgl. J. M. Palmier, *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein*, a.a.O., S. 279-80 und E. Jacobson, *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*, Columbia University Press, New York 2003, S. 35-7). Ein interessanter Deutungsversuch wird von S. Khatib geboten, der von einem Vergleich zwischen der Darstellung des Glücks im *Fragment* mit derjenigen im Jugendaufsatz *Das Glück des antiken Menschen* ausgeht (vgl. S. Khatib, „Theologie ohne Endzweck“. *Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen*, Tectum Verlag, Marburg 2013, S. 279 ff.).

paradoxes Spannungsverhältnis verbunden, das Andreas Greiert wirkungsvoll als eine „wechselseitige Übertragung von Energien“¹³⁵ beschreibt: Die profane Glückssuche strebe zwar von der messianischen Richtung fort, aber eben dadurch schreite sie dem Untergang des Profanen entgegen und befördere gleichzeitig „das Kommen des messianischen Reiches“. Die Interdependenz und die Komplementarität der beiden widerstrebenden Kräfte werden von Benjamin durch die Metapher der zwei Pfeile versinnbildlicht:

„Wenn eine Pfeilrichtung das Ziel, in welchem die Dynamis des Profanen wirkt, bezeichnet, eine andere die Richtung der messianischen Intensität, so strebt freilich das Glückssuchen der freien Menschheit von jener messianischen Richtung fort, aber wie eine Kraft durch ihren Weg eine andere auf entgegengesetzt gerichtetem Wege zu befördern vermag, so auch die profane Ordnung des Profanen das Kommen des messianischen Reiches. Das Profane also ist zwar keine Kategorie des Reichs, aber eine Kategorie, und zwar der zutreffendsten eine, seines leisesten Nahens. Denn im Glück erstrebt alles Irdische seinen Untergang, nur im Glück aber ist ihm der Untergang zu finden bestimmt“.¹³⁶

Die paradoxe Beziehung der beiden Kräften beruht auf der Absichtslosigkeit, durch die die (absichtliche) profane Glückssuche zum (unabsichtlichen) Untergang des Profanen und zum damit verbundenen Nahen des Messianischen führt. Wie Greiert betont, resultiert „[d]ie gegenseitige Beförderung der widerstrebenden Kräfte [...] aus der Vernichtung der Intention“¹³⁷.

Aus dem zitierten Absatz des *Fragments* lässt sich des Weiteren folgern, dass der Untergang des Profanen nicht unmittelbar zum Kommen des messianischen Reichs führe – was eigentlich der Rolle des Messias bei der Eröffnung der göttlichen Zeit widersprechen würde –; der profane Untergang wird hingegen als die „Kategorie [...] seines leisesten Nahens“ beschrieben. Diesbezüglich bemerkt Bernhard Wunder zu Recht, dass sich im Moment der Glückserfüllung jenes Streben nach Glück, das das Profane wesentlich bestimmt, erschöpfen würde. Aus diesem Grund sei das Erreichen des Glücks als der Untergang des Profanen zu interpretieren. Da das Glück „in seinen profanen, raumzeitlichen Bedingungen nicht haltbar [ist]“, sei der Untergang kein endgültiger, er beweise jedoch immerhin die Vergänglichkeit des Irdischen und bestimme durch den „Rhythmus dieses ewig vergehenden, in seiner Totalität

135 A. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*, a.a.O., S. 203.

136 *Theologisch-politisches Fragment*, WB II.1, S. 203-4.

137 A. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*, a.a.O., S. 206. Vgl. auch B. Wunder, *Konstruktion und Rezeption der Theologie Walter Benjamins. These I und das „Theologisch-politisches Fragment“*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1997, S. 110.

vergehenden, in seiner räumlichen, aber auch zeitlichen Totalität vergehenden Weltlichen, de[n] Rhythmus der messianischen Natur“¹³⁸. In anderen Worten kann zwischen dem irdischen Untergang – oder, genauer gesagt, den wiederholten Untergängen – und dem Kommen der messianischen Zeit keine Kausalbeziehung hergestellt werden; der historische Verlauf, der in seiner fallenden Kurve die Vergänglichkeit der Naturwesen widerspiegelt, präfiguriert vielmehr den endgültigen Weltuntergang, auf den die messianische Zeit folgt.

Die messianische Ordnung ist keine Fortsetzung der profanen und kann deswegen konsequenterweise nicht zeitlich oder räumlich verortet werden. Aus dieser Perspektive betrachtet, gewinnt die im Trauerspielbuch erwähnte barocke Eschatologie ihren authentischen Sinn: Der „letzte Himmel“, in dem die weltlichen Dingen ihre Erlösung finden sollen, stellt für den Bewohner der prä-messianischen Welt einen unerreichbaren Sinnhorizont dar, der ihm als „leer“ erscheinen muss. Auch dem barocken Menschen – wie dem Juden – ist das göttliche Reich kein zu erreichendes Ziel, sondern ein zu erwartendes Ende.

Die Erkenntnis des Fehlens einer ontologischen Verbindung, die es erlaubt, das messianische Gottesreich als Ziel des Profanen zu setzen, bleibt keine rein religiöse oder individuelle Frage, sondern sie fordert laut Benjamin dazu auf, die „Weltpolitik“ – d.h. die Politik des profanen Reichs – umzudenken. In Hinblick auf diese Notwendigkeit soll der als „Methode“ der Weltpolitik vorgeschlagene „Nihilismus“¹³⁹ gedeutet werden. Den Nihilismus als Methode im Rahmen der Politik anzuwenden, heißt gemäß Benjamins Auffassung, die weltliche, „politisch“ bestimmte Ordnung zu destabilisieren. Während die Formen der „Weltpolitik“ per definitionem auf die Stabilisierung des (profanen) Reichs abzielen und auf das Erreichen eines idealen Zustand gerichtet sind, stellt der methodische Nihilismus das Ziel der Politik (oder die Politik der Ziele) infrage, indem er zeigt, dass der ideale Zustand schlechthin – d.h. das messianische Reich – unabhängig vom Irdischen ist und deswegen nicht richtungsweisend sein kann. Sami Khatib behauptet, dass dieser „methodische Nihilismus keine bestimmte Negation von Etwas (Programme, Endzwecke, Gesetze, Institutionen etc.), sondern die unbestimmte

138 *Theologisch-politisches Fragment*, WB II.1, S. 204. Die Interpretation dieser Passage stammt von B. Wunder, *Konstruktion und Rezeption der Theologie Walter Benjamins*, a.a.O., S. 111-2.

139 Benjamins Auffassung des Nihilismus resultiert aus der Konvergenz verschiedener Traditionsstränge: vom romantischen Nihilismus zum nietzscheanischen über jenen der jüdischen Mystik. Vgl. dazu I. Wohlfarth, „Nihilistischer Messianismus. Zu Walter Benjamins Theologisch-politischem Fragment“, in: A. Noor und J. Wohlmuth (Hrsg.), *„Jüdische“ und „christliche“ Sprachfigurationen im 20. Jahrhundert*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 2002, S. 141-214 und S. Khatib, *Theologie ohne Endzweck*, a.a.O., S. 317 ff.

Negation (Annihilierung) eines jedem profanen Etwas entgegengesetzten messianischen Nichts“ sei¹⁴⁰. Mit Bernhard Wunders Worten zusammengefasst besteht „[d]ie Aufgabe der Weltpolitik [...] darin, die Ordnung des Profanen vor einer politischen Theokratie zu schützen, ohne damit ihren religiösen Sinn aufzulösen“¹⁴¹.

2.2.2 Geschichte und Natur

Von der theologisch-messianischen Perspektive aus erscheint die Weltgeschichte wie eine gnadenlose Dimension, deren Verlauf sich mit dem Lebensverlauf des biologischen, zum Untergang bestimmten Naturwesen deckt. Die „Dynamis“ des Profanen, d.h. seine Entwicklung in der Zeit, spiegelt in dieser Auffassung den Prozess des Verfalls wider, der der Natur eigen ist. Am Ende dieses Prozesses steht das Kommen des Messias, das – anders als in der christlichen Tradition – in der jüdischen Theologie keine rein individuelle Bedeutung hat, die die menschliche Seele betrifft, sondern ein regelrechtes historisches Ereignis ist, das sich an das äußerste Ende der Weltgeschichte stellt. Das Ineinandergreifen von Geschichte und Natur bestätigend wird die Ankunft des Messias wegen ihrer zerstörenden Wirkung als eine Katastrophe bezeichnet, in der die schreckliche Gewalt der Weltuntergang und die Utopie der Erlösung aufeinandertreffen. Gershom Scholem beschreibt die Apokalypse als den „Einbruch der Transzendenz in die Geschichte, ein Einbruch, in dem die Geschichte selber zugrunde geht, in diesem Untergang sich freilich wandelnd, weil von einem Licht betroffen, das von ganz woanders her in sie strahlt“¹⁴². „Diese Katastrophalität“, schreibt Scholem weiter, „[...] äußert sich in allem, in Weltkriegen und Revolutionen, in Epidemien, Hungersnot und Wirtschaftskatastrophen, aber genau so im Abfall von Gott und der Entweihung seines Namens“: Alle diese Symptome des Weltuntergangs werden – der organischen Metaphorik gemäß – als die „Geburtswehen des Messias“ bezeichnet, die vor dem Ende der Geschichte intensiver und häufiger auftreten sollen.

Denkt man an die deutsche frühneuzeitliche Literatur, so fällt die Ähnlichkeit dieser Welt- und Geschichtsauffassung mit derjenigen der Barockautoren sofort auf. Diese Affinität ist nicht

140 S. Khatib, ebd., S. 318-9.

141 B. Wunder, *Konstruktion und Rezeption der Theologie Walter Benjamins*, a.a.O., S. 114.

142 G. Scholem, *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, in: ders., *Judaica*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1968 [1963], S. 7-74, hier S. 25. Scholem bezeichnet ferner den jüdischen Messianismus als eine „Katastrophentheorie“, die „das revolutionäre, umstürzlerische Element im Übergang von jeder historischen Gegenwart zur messianischen Zukunft [betont]“ (ebd., S. 20).

nur der Darstellung der historischen Katastrophen und des sittlichen Verfalls, sowie der darauffolgenden Endzeiterwartung zu entnehmen, sondern beruht auch und vielmehr auf dem Glauben der lutheranischen Autoren, dass die Geschichte keinen Fortschritt und keine Erlösung zulasse, da diese nicht von dem menschlichen Handeln abhängen. Es ist also kein Zufall, dass sich Benjamin für die Darstellung der Geschichte in der Frühen Neuzeit interessiert.

Im 17. Jahrhundert, als historische und politische Umwälzungen das Leben der Gesellschaft bestimmen, spielt die Geschichte auch im Rahmen der Literatur eine zentrale Rolle. Das Interesse der barocken Dichter an den weltlichen Dingen bringt notwendigerweise eine besondere Aufmerksamkeit für die Geschichte mit sich. Diese wird nicht einfach als bloßer Hintergrund menschlicher Handlungen dargestellt, sondern, zusammen mit den Hauptfiguren, zur regelrechten Protagonistin und zum wesentlichen Bestandteil der Trauerspiele jener Zeit. Im Fokus des dramatischen Geschehens stehen in der Regel keine mythischen oder fiktiven Ereignisse, sondern historische Persönlichkeiten und reale Angelegenheiten, die als *exempla* dienen können: Die Protagonisten der Trauerspiele verkörpern meistens Tugenden oder Laster (man denke an Figuren wie Papinian, Catharina von Georgien, Cardenio und Celinde), während die geschichtlichen Ereignisse unweigerlich die prekäre Existenz des Menschen auf Erden und die Vorherrschaft des Schicksals für das Menschenleben zeigen¹⁴³. Durch die Schilderung der Unsicherheit des Glücks, der Vergänglichkeit des Scheins und letztendlich des Todes wird die Begrenztheit des irdischen Daseins deutlich gemacht; das Bild der Geschichte, das aus dieser Betrachtungsweise entsteht, entzieht sich jenem teleologischen Drang, der beispielsweise das Mittelalter, die Renaissance und die Zeit der Aufklärung im christlichen Raum gekennzeichnet hat: Die Idee einer auf ein Ziel gerichteten Entwicklung, die höher als ihr Ausgangspunkt gelangen soll, wird verworfen, und die Repräsentation der Geschichte wird zur Momentaufnahme eines physiologischen Verfallsprozesses, an dessen Ende – wie beim jüdischen messianischen Denken – die Katastrophe steht. Daraus scheint sich die fast krankhafte Bindung des barocken Melancholikers an die weltlichen Dinge zu ergeben: „Der religiöse Mensch des Barock hält an der Welt so fest, weil er mit ihr sich einem Katarakt entgegenreiben fühlt“¹⁴⁴.

143 Dies wird zum Beispiel in Gryphius' *Leo Armenius* und *Carolus Stuardus*, sowie auch in Lohensteins *Sophonisbe* besonders ersichtlich, da alle von widerrechtlichen Machtergreifungen handeln und von ambivalenten, sich im Laufe der Handlung wandelnden Figuren berichten.

144 *UdT*, WB I.1, S. 246.

Die „Verschränkung von Natur und Geschichte“ erfolgt durch die allegorische Darstellung, die die Spannung zwischen der Immanenz der Geschichte und der Transzendenz ihres unerreichbaren Ziels in eine bildliche Sprache überträgt. Die Natur, die „große Lehrmeisterin“, aus der die barocken Dichter das Analogierepertoire zur Entzifferung der Realität gewinnen¹⁴⁵, bietet zugleich das Bilderarsenal für die Repräsentation der Geschichte. Umgekehrt ist laut Benjamin auch in der Natur das Bild der Geschichte „nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls“¹⁴⁶ eingepreßt: Den Dichtern jener Zeit erscheine die Natur „nicht in der Knospe und Blüte, sondern in Überreife und Verfall ihrer Geschöpfe. Natur schwebt ihnen vor als ewige Vergängnis, in der allein der saturnische Blick jener Generationen die Geschichte erkannte“¹⁴⁷.

Durch den Blick des Melancholikers werden einzelne Naturerscheinungen und einzelne historische Momente vom Gesamtbild der Schöpfung bzw. von der zeitlichen Kette losgelöst und bleiben somit als sinnimmanente allegorische Bilder zurück. Diesbezüglich schreibt Ferruccio Masini:

„Die Melancholie ist mithin die Stimmung einer Subjektivität, die grüblerisch in ihre Tiefen sich versenkend die Dinge zum Schwinden bringt, d.h. sie zur schaurigen und gespenstischen Fixität des Details bannt und sie verfremdend aus dem Lebensfluß heraussprengt. Mit der allegorischen Abstraktion geht deshalb eine Art magnetischer Visualisierung des Details einher, das gleichsam versteinert, aus dem Ganzen herausgebrochen wie die versprengten Trümmer eines Schiffbruchs in der zweideutigen *Aura* düster beklemmten Erstaunens verbleibt“.¹⁴⁸

Im allegorischen Objekt vereinigen sich die gnadenlose Natur der Kreatur, die zum Tod neigt, und die gnadenlose Geschichte der Menschheit, die auf den erlösenden Eingriff des Messias wartet, um gerettet zu werden. In dieser Hinsicht kann man behaupten, dass die Natur-Geschichte im barocken Trauerspiel zum – negativen – Spiegelbild der ewigen Realität wird¹⁴⁹.

145 WB. I.1, S. 355.

146 WB. I.1, S. 353.

147 WB. I.1, S. 355. In dieser Hinsicht sollen auch der Fokus auf den menschlichen Körper und auf die menschliche Leiche in den Folterszenen der barocken Trauerspiele, sowie das Interesse vieler Autoren (in erster Linie Gryphius) für den medizinischen *theatrum anatomicum*, interpretiert werden. R. Meyer-Kalkus macht des Weiteren darauf aufmerksam, dass auch Gryphius' Studium der ägyptischen Mumien (das die Schrift *Mumiae Vratislaviensies* bezeugt), nicht von einer Kultur des Makabren, sondern vom Bedürfnis einer metaphysischen Suche veranlasst wurde: Gryphius' Interesse reiche über die damalige Neugierde für die vermeintliche Heilskraft des Mumienpulvers und für die Methode der Einbalsamierung hinaus. Ihn interessiert der Glauben der Ägypter an ein Leben im Jenseits, für das die Körper aufbewahrt werden sollten (R. Meyer-Kalkus, *Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von „Agrippina“*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1986, S. 213).

148 F. Masini, „Allegorie, Melancholie, Avantgarde“, a.a.O., S. 96.

149 R. De Pol, *Imago principis. Ruoli e maschere teatrali del sovrano nel teatro barocco tedesco*, La Quercia Edizioni, Genova 1983, S. 15.

Die Vergänglichkeit der Natur-Geschichte im allegorischen Ausdruck zielt laut Benjamin aber nicht ausschließlich auf die bloße Schilderung der *conditio humana* unter dem Blick des Melancholikers (so wie es bei einer Metapher oder einem Symbol wäre) ab, sondern sie sei für das komplexe Zusammenspiel von Darstellung und Dargestelltem, das die Allegorie charakterisiert, konstitutiv und nehme demzufolge eine zentrale Rolle bei der Interpretation der Allegorie ein. Anders als bei der aufklärerischen Teleologie, die das Glück des Menschen als den höchsten Zweck der Natur betrachtete, sei die Natur gemäß der barocken Gesinnung auf die „geheimnisvolle Unterweisung“ der Kreaturen gerichtet: Sie gelte „als zweckmäßig für den Ausdruck ihrer Bedeutung, für die emblematische Darstellung ihres Sinnes“¹⁵⁰. Dieser „Sinn“, auf den die Natur verweist, sei also nicht transparent, sondern er werde von dem bildlichen Anteil der emblematischen Darstellung vorgeführt und zugleich maskiert. Das Geschichtewerden der Natur in der bildlichen Darstellung (d.h. der menschliche Anschein der Allegorie) sei „ein stoffliches Moment der Emblematisierung“, gegenüber dem „das starre Antlitz der bedeutenden Natur“ überwiege¹⁵¹. Die Natur sei also der Bedeutungskern hinter dem „geschichtlichen“, veränderbaren Anschein der Repräsentation, die ihr verliehen werde.

Diese doppelte Valenz des allegorischen Wissens beruhe eben auf der Beschaffenheit der Allegorie, die gleichzeitig Bedeutung (die „verschlossen in dem Requisit [bleibt]“¹⁵²) und bedeutendes Mittel (d.h. auf etwas Anderes hinweisend, das der Allegoriker als „neue“ Bedeutung auswählt) sei:

„[...] an Bedeutung kommt ihm [dem Gegenstand] das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. [...] In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie. Ein Schema ist sie, als dieses Schema Gegenstand des Wissens, ihm unverlierbar erst als ein fixiertes: fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem“.¹⁵³

Die weltlichen Objekte, die – zunächst entleert und danach spielerisch rekombiniert – zu Allegorien werden, sind (mit Gagnebins Worten ausgedrückt) nicht mehr Träger der Stabilität und werden stattdessen zu Fragmenten, oder Ruinen, deren ursprüngliche Bedeutung nicht

150 *UdT*, WB I.1, S. 347. Es ist interessant zu bemerken, dass Scholem in seiner oben genannten Schrift auf die Allegorie als Träger der messianischen Offenbarung hinweist. Er behauptet nämlich, dass die messianischen Offenbarungen in der irdischen Dimension an Konkretheit verlieren und den Anschein von zu enträtselnden Allegorien annehmen (G. Scholem, *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, a.a.O., S. 18).

151 *UdT*, WB I.1, S. 347.

152 WB I.1, S. 347.

153 WB I.1, S. 359.

mehr aufzuspüren ist.¹⁵⁴ In ihnen enthüllt sich die Geschichte als Naturgeschichte, d.h. als ein Veränderungsprozess, der bis zum Tod reicht und die Vergänglichkeit der Welt bloßstellt. Die Inhärenz von „Bedeutung“ und „Tod“, die hier angedeutet wird, wird in einer anderen Passage des Kapitels „Trauerspiel und Allegorie“ im Trauerspielbuch wie folgt dargelegt:

„Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. [...] Bedeutung und Tod sind so gezeitigt in historischer Entfaltung wie sie im gnadenlosen Sündenstand der Kreatur als Keime enge ineinandergreifen“.¹⁵⁵

Bedeutung und Tod wurzeln in der Dimension der irdischen Zeit, d.h. der Geschichte, die wiederum eine Ausdrucksform der Natur-Physis ist:

„Auf dem Antlitz der Natur steht „Geschichte“ in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen“.¹⁵⁶

Diese Identifizierung kann mit den Worten Andreas Greiert's zusammengefasst werden: „Bedeutung an Geschichte hat nur das, was Natur ist: Vergänglichkeit“¹⁵⁷.

2.2.3 Der Souverän als Kreatur

Die Figur des Souveräns im barocken Trauerspiel verdeutlicht die Verbindung von Natur und Geschichte exemplarisch. Die prominente Stellung des Souveräns in den frühneuzeitlichen Tyrannen- und Märtyrerdramen und seine politisch-gesellschaftliche (sowie religiöse) Rolle lassen ihn als das auffallendste und paradoxeste Opfer der Schicksalsherrschaft und der Naturgesetze erscheinen. In den Händen des Alleinherrschers versammeln sich zwar alle

154 J. M. Gagnebin, a.a.O., S. 44. Vgl. auch G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, a.a.O., S. 121: „L'allegoria, [...] in quanto frammento e runa, non lascia persistere alcuna apparenza, nessuna illusione di recupero di totalità: non è possibile accedere ingenuamente al ‚volto trasfigurato della natura‘ promesso dal simbolo mistico [...]“, und D. Finkelde: „[...] the language of the allegory leads [...] to the self-revocation of its enunciations“ (D. Finkelde, „The Presence of the Baroque: Benjamin's *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Contemporary Contexts“, in: *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, edited by R. J. Goebel, Camden House, Rochester (New York) 2009, S. 46-69, hier S. 48).

155 *UdT*, WB I.1, S. 343.

156 WB I.1, S. 353. Diese „Physiognomie der Natur-Geschichte“ wird beispielhaft in der dritten Reyen von *Cardenio und Celinde* dargestellt, als die personifizierten Jahreszeiten mit den Jahreszeiten des menschlichen Lebens übereinstimmen (A. Gryphius, *Cardenio und Celinde*, a.a.O., S. 273-6).

157 A. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*, a.a.O., S. 243.

Staatsmächte, einschließlich die Entscheidung über das Leben und den Tod seiner Untertanen, aber „[s]o hoch er über Untertanen und Staat auch thronet, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur“¹⁵⁸. Dieses Verbundensein mit der Begrenztheit des Irdischen prallt in gewisser Hinsicht auf die sakrale Natur des Souveräns und auf seine politische Funktion. Der Souverän ist nach der absolutistischen, frühneuzeitlichen Auffassung nämlich nicht nur der Vertreter des Staats als Politikum, sondern auch die Verkörperung der göttlichen Autorität, von der er direkt beauftragt wird.

Im Buch *Politische Theologie* identifiziert Carl Schmitt die Situation, in der sich diese Autorität offenbart und in der die Rolle des Souveräns wahrhaftig Sinn erhält, mit jener des Ausnahmezustands, der die Normen außer Kraft setzt und eine Entscheidung des Staatsoberhauptes erfordert¹⁵⁹. Der Ausnahmezustand wird von Giorgio Agamben als der Raum beschrieben, für den Schmitt Benjamins Vorstellung einer reinen, außerhalb der juristischen Sphäre bestehenden Gewalt aufzugreifen versucht¹⁶⁰. Die einzige Form von Gewalt, die nicht „innerhalb“ der Sphäre des Rechts bestehe, sei laut Schmitt die Gewalt des Souveräns, der „über den Ausnahmezustand entscheidet“¹⁶¹. Der spezifischste Auftrag des Souveräns sei also weder das Recht zu „setzen“ noch es zu „erhalten“¹⁶², sondern es zu suspendieren, und eben durch diesen (juristisch vorgesehenen) Akt des Entscheidens gliedere er den Ausnahmezustand in das Recht ein, während er selbst an dessen Schwelle bleibe.

Im Trauerspielbuch greift Benjamin das Thema des Ausnahmezustands wieder auf, und kehrt Schmitts Schlussfolgerung um: Unter Bezugnahme auf den barocken Souverän behauptet er, dass die „wichtigste[...] Funktion des Fürsten, den [Ausnahmezustand] auszuschließen“ sei¹⁶³. Gemäß der gegenreformatorischen Tradition, in der er stehe, neige der frühneuzeitliche Fürst nämlich zur „Stabilisierung“ und zur „Kontinuität“, denen das Bedürfnis „einer ebenso sehr kirchlichen als staatlichen Restauration“ entsprechen würde¹⁶⁴. Der barocke Souverän verkörpere die Spaltung zwischen Macht und Vermögen, d.h. zwischen der ihm funktionsgemäß zugeschriebenen Entscheidungsgewalt und der tatsächlichen Fähigkeit, diese Entscheidungsgewalt auszuüben:

158 *UdT*, WB I.1, S. 264.

159 C. Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Verlag von Duncker & Humblot, München-Leipzig 1934 [1928], S. 18.

160 G. Agamben, *Stato di eccezione*, a.a.O., S. 70-1; vgl. *Zur Kritik der Gewalt*, WB II.1, S. 202-3.

161 C. Schmitt, *Politische Theologie*, a.a.O., S. 18.

162 Vgl. Unterscheidung zwischen „rechtsetzender“ und „rechtserhaltender“ Gewalt in: *Zur Kritik der Gewalt*, WB II.1, S. 190.

163 *UdT*, WB I.1, S. 245.

164 WB I.1, S. 246.

„[...] er [der Herrscher] fällt als Opfer eines Mißverhältnisses der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande seines armen Menschenwesens. [...] Der Fürst, bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand ruht, erweist in der erstbesten Situation, daß ein Entschluß ihm fast unmöglich ist“.¹⁶⁵

Es wäre irreführend zu glauben, dass Benjamins Überlegungen auf die Souveränität des 17. Jahrhunderts beschränkt seien: Wie in diesem Kapitel schon in Bezug auf verschiedene Themenkomplexe gezeigt wurde, zielt bei Benjamin (im Besonderen im Trauerspielbuch) jede Erwägung bestimmter Phänomene auf eine metaphysische Spekulation ab. Die „Entschlußunfähigkeit“¹⁶⁶ des barocken Souveräns versinnbildlicht die Spaltung der weltlichen kaiserlichen Autorität von ihrem sakralen Aspekt (man könnte sagen, von ihrem sakralen Ursprung), und zwar eine Spaltung, die – nach Benjamins Theorie – im Rahmen der Weltgeschichte unvermeidlich ist, denn sie wird nicht von einer bestimmten historischen Kontingenz verursacht, sondern ist eher ein Zeichen der Erbsünde, das die Welt a priori trägt¹⁶⁷. Der „säkularisierte“ Souverän der barocken Trauerspiele – d.h. ein Souverän des Immanenten, der den Kontakt mit jener Transzendenz, aus der seine Macht stammt, verloren hat – dient Benjamin als Beispiel für den unüberbrückbaren Abstand zwischen dem profanen Reich und dem messianischen und bekräftigt somit die im *Theologisch-politischen Fragment* ausgesprochene Warnung vor jeder Form der Theokratie: Im erlösungsbedürftigen, historischen Reich sei das Staatsoberhaupt nämlich nicht mehr Garant des göttlichen Willens, sondern nur „Emblem der verstörten Schöpfung“¹⁶⁸. Daran knüpft Benjamins Schlussfolgerung der „letztlichen Unentscheidbarkeit aller Rechtsprobleme“¹⁶⁹ an, die schon im Text *Zur Kritik der Gewalt* formuliert worden ist und auf Schmitts Souveränitätstheorie antwortet. Diese wird von den Herrschern der barocken Trauerspiele beispielhaft versinnbildlicht, da sie als Opfer ihrer Leidenschaften erscheinen (man denke an Figuren wie Leo Armenius, den persischen Kaiser Chach Abas in *Catharina von Georgien* und Masanissa in Lohensteins *Sophonisbe*). Benjamins barocker Souverän wird demzufolge zu einer parodistischen Umkehrung des Schmitt'schen: In jenem Moment, in dem er seine Autorität geltend machen soll, hindern sein Zögern, seine Triebe und seine übrigen Affekte (die ein Zeichen seiner elenden

165 WB I.1, S. 250.

166 WB I.1, S. 250.

167 Agamben spricht von dieser Spaltung, als er die oben zitierte Passage zur „leeren Eschatologie“, kommentiert, die im Trauerspielbuch unmittelbar auf die Überlegung zur Souveränitätsgewalt im Ausnahmezustand folgt: „[...] è ancora questa escatologia bianca che spezza la corrispondenza fra sovranità e trascendenza, fra monarchia e Dio che definiva il teologico-politico schmittiano“ (G. Agamben, *Stato di eccezione*, a.a.O., S. 74).

168 *UdT*, WB I.1, S. 250.

169 *Zur Kritik der Gewalt*, WB II.1, S. 196.

„Kreatürlichkeit“ sind) sein politisches Handeln; dies zeugt zudem von der Unmöglichkeit einer menschlichen Instanz, die den Kontakt mit ihrem legitimierenden, transzendenten Ursprung verloren hat, über die Gerechtigkeit der Zwecke zu entscheiden¹⁷⁰.

Die „Entschlußunfähigkeit“ des Herrschers, die ihn die Restauration einer vorherigen Ordnung (d.h. die Nicht-Entscheidung) vorziehen lässt, führt dazu, dass das Potenzial des Ausnahmezustands ungenutzt bleibt. Als Abweichung vom Normalzustand bietet der Ausnahmezustand nämlich die Möglichkeit, den Geschichtsverlauf zu unterbrechen und eine historisch und politisch neue Ordnung zu etablieren¹⁷¹. Dieses Novum soll aber nicht mit einer neuen und anders zusammengesetzten juristischen Ordnung identifiziert werden, die dann den gleichen repressiven Mechanismus der soeben abgeschafften nachbilden würde. Man soll, wie Benjamin in *Zur Kritik der Gewalt* schreibt, die „hartnäckige Gewohnheit“ aufgeben, innerhalb der Grenzen „eines möglichen Rechts“¹⁷² zu denken, und stattdessen eine regelrechte Revolution konzipieren, nach der die Gerechtigkeit ohne Recht herrschen würde¹⁷³. In jedem juristischen System wandle sich die rechtsetzende Gewalt, die es eingeführt hat, immer in eine rechtserhaltende, die es „durch die Unterdrückung der feindlichen Gegengewalten“¹⁷⁴ bewahren soll¹⁷⁵; die „reine Gewalt“ wird hingegen nicht als Mittel benutzt, um ein Rechtssystem zu stiften oder zu erhalten, sondern sie unterbricht die „Tradition der Unterdrückung“¹⁷⁶, auf der jedes juristische System unweigerlich beruht, um die Möglichkeit einer neuen Weltordnung zu eröffnen¹⁷⁷. Eine Welt ohne Recht, in der jedoch (oder eher: deswegen) die Gerechtigkeit aufbewahrt wird, sei nur dann möglich, wenn das ethische Handeln selbst Ziel ist, d.h. wenn die Gewalt nicht zum Mittel wird, sondern sich als bloßer

170 Im Text *Zur Kritik der Gewalt* vergleicht der Autor diese Unmöglichkeit mit derjenigen „bündiger Entscheidung über ‚richtig‘ und ‚falsch‘ in werdenden Sprachen“, und erläutert: „Entscheidet doch über Berechtigung von Mitteln und Gerechtigkeit von Zwecken niemals die Vernunft, sondern schicksalhafte Gewalt über jene, über diese aber Gott“ (*Zur Kritik der Gewalt*, WB II.1, S. 196).

171 Vgl. M. T. Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008, S. 133-4.

172 *Zur Kritik der Gewalt*, WB II.1, S. 196.

173 Vgl.: „La questione per Benjamin [...] non è quella di sostituire uno stato di diritto con un ‚nuovo diritto‘, ma piuttosto di riuscire a pensare alla giustizia in modo indipendente rispetto al diritto [...]. La risposta di Benjamin va nella direzione di una violenza rivoluzionaria salvifica e redentiva, che interrompe il continuum storico fatto del succedersi di sistemi di diritto e instaura un tempo altro fondato sulla vita giusta [...]” (M. Guerri, „Violenza“, in: *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2018, S. 173). Auch Agamben interpretiert Benjamins Ausnahmezustand als ein Vakuum des Rechts: „Lo stato di eccezione non è una dittatura [...], ma uno spazio vuoto di diritto, una zona di anomia in cui tutte le determinazioni giuridiche [...] sono disattivate“ (G. Agamben, *Stato di eccezione*, a.a.O., S. 66).

174 *Zur Kritik der Gewalt*, WB II.1, S. 202.

175 Vgl. G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, a.a.O., S. 77.

176 Hiermit paraphrasiere ich den Auftakt der achten These *Über den Begriff der Geschichte*, von dem demnächst noch die Rede sein wird.

177 So wie der proletarische Generalstreik, der „sich als einzige Aufgabe [die] Vernichtung der Staatsgewalt“ setzt (*Zur Kritik der Gewalt*, WB II.1, S. 194).

Ausdruck seines Mittel-Seins zeigt. Ausschlaggebend ist an diesem Punkt Agambens Anmerkung über die „Geste“, und zwar das nach ihm reinste Beispiel für ein „zweckloses Mittel“, das Benjamin mit seinen Schriften zu Brechts Theater erstmals anführt:

„Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen. Sie bringt das In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung und eröffnet ihm die ethische Dimension. [...] Nur auf diese Weise erhält der dunkle kantische Begriff einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ eine konkrete Bedeutung“.¹⁷⁸

Die Dimension, die die reine und rein zerstörende Gewalt eröffnen würde, ist eine Art ethischer Anarchismus, bei dem der Mensch weder der unterdrückerischen Gewalt eines Normensystems noch derjenigen einer souveränen Macht unterstehe, sondern sich bei seinem Handeln ausschließlich von dem moralischen Imperativ leiten lasse.

Die achte These *Über den Begriff der Geschichte* wird 1940 die Idee der Stiftung einer neuen Ordnung in der Geschichte wieder aufnehmen und scheint in gewisser Weise Benjamins Überlegungen zum Ausnahmezustand im Trauerspielbuch zu ergänzen:

„Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der „Ausnahmezustand“, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. Dann wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmezustands vor Augen stehen; und dadurch wird unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern. Dessen Chance besteht nicht zuletzt darin, daß die Gegner ihm im Namen des Fortschritts als einer historischen Norm begegnen“.¹⁷⁹

Die zeitliche Entfernung zwischen Benjamins ersten „politischen“ Schriften und seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, sowie die marxistische Wende, die sich in der Zwischenzeit ereignet, erlauben keine allzu direkte Verbindung der beiden Denkphasen. Dennoch rechtfertigt das Wiederauftauchen eines Themas (desjenigen des Ausnahmezustands), mit dem sich der Autor bereits in seinen ersten Schriften auseinandergesetzt hat, einen Vergleich der beiden Okkurrenzen anzustellen und somit einen Blick auf die Entwicklung der Benjamin'schen Geschichtsphilosophie in Hinsicht auf die „materialistische“ Phase zu werfen.

Aus den zitierten Zeilen geht eindeutig hervor, dass die wahre Gefahr, die laut Benjamin zum geschichtlichen Verfall führt und im 20. Jahrhundert den Ausbruch des Faschismus verursacht hat, der fehlende Widerstand gegen den historischen Ereignisablauf war. Abgesehen von den geschichtlichen Umständen und von den sich geänderten philosophischen Prämissen,

178 G. Agamben, „Noten zur Geste“, in: J. Georg-Lauer (Hrsg.), *Postmoderne und Politik*, Edition Diskord, Tübingen 1992, S. 97-107, hier S. 103 (Hervorhebung des Autors).

179 *Über den Begriff der Geschichte*, WB I.2, S. 697.

die zur Niederschrift dieser Aufsätze geführt haben, scheint Benjamin den Grundgedanken seiner früheren Überlegungen wiederaufzunehmen: Die Hoffnung auf die Rettung aus der Gefangenschaft des geschichtlichen Fortschritts liege in der Ausnahme eines Moments der Unterbrechung innerhalb des *continuum*s der Geschichte, in einem Moment, in dem es also es möglich ist, den „wirklichen Ausnahmezustand“ herzustellen¹⁸⁰.

Dieser Ausnahmezustand, dessen Verwirklichung in den 1940er Jahren als die Aufgabe des historischen Materialisten identifiziert wird, sollte in das Konzept des „anthropologischen Materialismus“¹⁸¹ eingegliedert werden, der sich in Beziehung zu der marxistischen Idee der Praxis als ursprünglicher Einheit entwickelt. Die Utopie des „ethischen Anarchismus“ der ersten Schriften ist nur insofern mit diesem Ausnahmezustand vergleichbar, wenn man bedenkt, dass sie im Rahmen der mystischen Theorie des Profanen bleibt und ausschließlich von einer erlösten Menschheit (vgl. *Zur Kritik der Gewalt*) oder vom Messias selbst (vgl. *Theologisch-politisches Fragment*) aber niemals vom barocken Souverän des Trauerspielbuchs durchgeführt werden kann. Indem sich der barocke Herrscher für die Restauration, d.h. für die Tradition der Kontinuität, „entscheidet“ und den Ausnahmezustand ausschließt, verfehlt er seine höchste historische Aufgabe; seine fehlende Entscheidung ist der Gestus, der die geschichtliche Ereigniskette *nicht* zum Stillstand bringt und die Möglichkeit der Erlösung *nicht* eröffnet¹⁸². Das Verhältnis des Souveräns zur Geschichte soll in dieser Hinsicht interpretiert werden: „Der Souverän repräsentiert die Geschichte. Er hält das historische Geschehen in der Hand wie ein Szepter“¹⁸³. Die Geschichte, von der hier die Rede ist, ist die gnadenlose Weltgeschichte, die sich mit der Naturgeschichte deckt, und der Souverän, der sie repräsentiert, wird zur regelrechten Allegorie, in der die Zäsur zwischen (theoretischer) Macht und (tatsächlicher) Ohnmacht ersichtlich wird: Obwohl er das historische Geschehen in der Hand hat und dessen Kurs theoretisch ändern könnte, ist ihm dies konstitutiv unmöglich, weil er immer noch eine Kreatur unter Kreaturen bleibt.

Aus diesen Gründen kann der Ausnahmezustand (in diesem Fall ist er als die uneingeschränkte gesetzgebende und vollziehende Gewalt des Souveräns in der Alleinherrschaft gemeint) nicht – so wie es bei Schmitt der Fall ist – mit dem Wunder

180 Eines der in *Zentralpark* gesammelten Fragmente (1939-40) lautet: „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es „so weiter“ geht, *ist* die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene [...]“ (WB I.2, S. 683. Hervorhebung des Autors).

181 Vgl. S. Marchesoni, „Materialismo antropologico“ in: *Costellazioni*, a.a.O., S. 99-102.

182 Mit Agambens Worten könnte man behaupten: „sie ist das *eschaton logon*, das in jedem Moment der menschlichen Geschichte ausgesprochen werden kann“ (G. Agamben, „Noten zur Geste“, a.a.O., S. 106. Hervorhebung des Autors).

183 *UdT*, WB I.1, S. 245.

gleichgestellt werden¹⁸⁴; bei Benjamin wird im Gegensatz die fehlende revolutionäre Entscheidung des Staatsoberhauptes und die Zuflucht in die Tradition zum Bild der Katastrophe¹⁸⁵. Solch eine fehlende Entscheidung wird angesichts der Rolle des Souveräns nicht zu einem individuellen Urteil, sondern sie sucht die ganze Welt der Kreaturen wie ein katastrophales Schicksal heim¹⁸⁶.

2.2.4 Eine alternative Geschichtsschreibung

Die Auffassung der Geschichte als Naturgeschichte und die Berücksichtigung der Unterbrechung als das wichtigste (und erlösende) historische Moment gliedern sich in die Idee einer Geschichtsschreibung ein, die sich dem Historismus entgegensetzt. Nicht vergessend, dass die Historismuskritik im philosophischen und literarischen Panorama der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nichts Neues war, gilt es hier ihre besonderen Züge im Rahmen von Benjamins Theorie auszumachen.

Wie bereits ausgeführt wurde, lehnt Benjamin die Fortschrittsideologie, die im historistischen Denken herrscht, entscheidend ab. Die Geschichtsschreibung, die aus dieser Ideologie hervorgeht, zeigt sich in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* wie eine Narration der Sieger, bei der all das weggelassen wird, was sich nicht in die dominierende Fortschrittsidee einfügt. Um eine Alternative zur totalisierenden (und totalitären) Geschichtsdarstellung, die daraus erfolgt, zu schaffen, sei es notwendig, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“¹⁸⁷, nämlich die Vergangenheit von der Perspektive der Besiegten aus neu zu lesen: Nur auf diese Weise könne man all jene Momente – und jene Leute, die

184 Mit der Prämisse, dass „[a]lle prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre [...] säkularisierte theologische Begriffe [sind]“ (C. Schmitt, *Politische Theologie*, a.a.O., S. 49), wird in *Politische Theologie* der Ausnahmezustand – nämlich die Suspendierung der juristischen Ordnung vonseiten des Souveräns – mit dem Wunder – d.h. die Suspendierung der natürlichen Ordnung vonseiten Gottes – gleichgestellt, da die beiden aus der Entscheidung einer höheren Instanz resultieren und nicht vorhersehbar sind (ebd.).

185 „[...] con un ulteriore spostamento, il paradigma dello stato di eccezione non è più, come nella *Teologia politica*, il miracolo, ma la catastrofe“ (G. Agamben, *Stato di eccezione*, a.a.O., S. 73). M. T. Costa macht zu Recht darauf aufmerksam, dass das Wort „Katastrophe“ bei Benjamin zwei unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann: Damit kann ein zerstörendes und erlösendes Ereignis gemeint sein, das den Geschichtsverlauf unterbricht und den „wirklichen Ausnahmezustand“ stiftet (so wirken die Revolution im profanen Bereich und die Ankunft des Messias im messianischen), oder aber der lineare und unaufhaltsame Geschichtsverlauf an sich, der in seinem Vorwärtskommen wie „eine einzige Katastrophe“ angesehen wird, die „unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“ (*Über den Begriff der Geschichte*, WB I.2, S. 697; M. T. Costa, *Il carattere distruttivo*, a.a.O., S. 191-7). In diesem Fall nimmt das Wort die zweite Bedeutung an.

186 „Wenn nämlich jener nicht nur als Person in seinem eigenen, sondern als Herrscher im Namen der geschichtlichen Menschheit scheitert, so spielt sein Untergang als ein Gericht sich ab, in dessen Urteil auch der Untertan sich mitbetroffen fühlt“ (*UdT*, WB I.1, S. 251-2).

187 *Über den Begriff der Geschichte*, WB I.2, S. 697.

„Unterdrückten“ –, die durch die traditionelle Geschichtsschreibung in Vergessenheit geraten sind, endlich würdigen. Nicht die historistische Ereigniskette, der die im Nachhinein etablierten Kausalbezüge einen willkürlichen Sinn verleihen, sondern jeder einzelne Moment, die „Jetztzeit“¹⁸⁸, gebe der Überlieferung der Geschichte ihren authentischen Sinn zurück, denn jeder Moment berge die Möglichkeit der Erlösung in sich. Diese Theorie, die der prophetischen Geschichtsauffassung der jüdischen Tradition nahe steht, hat Goethes biologische Kategorie der *historia naturalis* als Vorbild: Die historischen Momente sollen nicht in quantitativer sondern in qualitativer Hinsicht berücksichtigt werden, denn ihre Bedeutung sei nicht in ihrer Stellung in der Chronologie der Geschehnisse zu finden, sondern in der Entfernung von ihrem Ursprung, von dem alle Momente (wie Goethes Phänomene) gleichabständig sind¹⁸⁹.

Es versteht sich von selbst, dass eine solche Geschichtsauffassung den Fokus auf die Gegenwart, auf das „Jetzt“, rückt, die keine bloße Folge eines als gegeben angenommenen Entwicklungsverlaufs mehr ist, sondern die Verantwortung für die Veränderung der historischen Zeit trägt. Diesbezüglich schreibt Gagnebin:

„[...] die Forderung nach dem Erinnern der Vergangenheit beinhaltet nicht einfach die Restauration der Vergangenheit, sondern auch eine Veränderung der Gegenwart, so, dass, - wenn die verlorene Vergangenheit wiederkehrt – sie nicht mehr dieselbe, sondern selbst auch aufgegriffen und verändert ist. Wir sehen jetzt besser, warum und inwiefern der *Ursprung* nach Benjamin zutiefst historisch ist, warum die Restauration des *Ursprungs* sich paradoxerweise nicht durch eine angebliche Rückkehr zu den Quellen vollenden kann, sondern nur durch eine neue Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Paradox gesagt, braucht der *Ursprung* also die Geschichte, um sich auszudrücken; er ist nicht der unbefleckte Anfang der Geschichte, sondern die zeitliche Figur ihrer Erlösung“.¹⁹⁰

Um die Geschichte aus der Herrschaft der historistischen Ideologie zu befreien und das heilbringende Potential des Momentanen zu veranschaulichen, ist die Unterbrechung nötig. Die zentrale Rolle der Zäsur bei Benjamin erhält erst durch seine Geschichtsphilosophie und insbesondere durch die in ihr enthaltene vorgeschlagene Praxis ihre Bedeutung: Nur in dem Moment, in dem der täuschende Fortschritt der Geschichte durch eine Unterbrechung zum Stillstand gebracht wird, könne man sich endlich der Geschichte bemächtigen und den „wahren Ausnahmezustand“ einrichten.

188 WB I.2, S. 701.

189 Vgl. A. Pinotti, „Idea, origine, fenomeno originario, monade“, in: *Costellazioni*, a.a.O., S. 72-3 und J. M. Gagnebin, *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, a.a.O., S. 19.

190 J. M. Gagnebin, ebd., S. 23.

Dass das Trauerspielbuch eine zentrale Rolle in der Entwicklung von Benjamins ästhetischem, geschichtsphilosophischem und theologischem Denken einnimmt, braucht nicht weiter kommentiert zu werden. Was jedoch noch zu betonen ist, ist die Bedeutung dieses Werks im spezifischen historischen Zusammenhang seiner Entstehung. Es ist nämlich kein Zufall, dass Benjamin in den 1920er Jahren – als Deutschland aus einer traumatischen Kriegserfahrung kam und sich inmitten eines konfliktgeladenen republikanischen Experiments befand – auf die Epoche des Barock zurückgreift, in der die „Neuzeit“ ihren Anfang nimmt. Die Geburt des modernen Staats, der die gesetzgebende und militärische Gewalt sowie die allgemeine bürokratische Regelung in den Händen des Alleinherrschers zusammenführt, gab im 17. Jahrhundert Anlass zu einer politischen Debatte, in deren Mitte die Natur und die Rolle der souveränen Macht standen. Benjamin sieht den barocken Herrscher – der im Trauerspiel die göttliche Autorität für sich beanspruchte – als ein Beispiel für die Säkularisierung der souveränen Macht. Anders als in der antiken Tragödie zeichnet sich im barocken Trauerspiel das Politische laut Benjamin wie eine immanente Dimension ab, die mit ihrer sakralen, transzendenten Legitimationsquelle nicht mehr in Einklang steht. Der Beweis dafür ist die Unfähigkeit des Souveräns, seine Entscheidungsgewalt auszuüben. Durch das barocke Trauerspiel – das in diesem Sinne eine echte „politische“ Gattung ist – zeigt Benjamin die Widersprüche der säkularisierten politischen Gewalt, die in der Moderne weiterleben. Diesbezüglich vergleicht Lutz Koepnick Benjamins Absicht mit derjenigen Nietzsches:

„Delineating the history of ancient tragedy, Nietzsche’s early work hoped to present an alternative to the cultural crisis of modern life and the problems of legitimation in nineteenth-century politics. In his book on the German *Trauerspiel*, Benjamin, in turn, delivers a theory of modernity, namely, a modern age that fails to live up to the possibilities it has made available and, therefore, not only confronts but generates cultural and political predicaments. As the agents of baroque drama fall short of the secularized concept of politics they originally bring into play, in Benjamin’s reading the *Trauerspiel* bears testimony to political imbalances at the origin of modernity that precipitate a pathogenesis of the modern age”.¹⁹¹

Zusammenfassend kann man behaupten, dass der Barock für Benjamin zur Analysefolie für die Moderne wird, und aus dieser Analyse geht eine philosophisch-politische Theorie hervor, die auch für die Moderne gültig sein soll. Dass Benjamin die Frühe Neuzeit jedoch nicht nur in

191 L. P. Koepnick, „The spectacle, the ‚Trauerspiel‘ and the politics of resolution“, a.a.O., S. 277-8. Die Affinität zwischen Benjamins und Nietzsches philosophischer Untersuchung wird auch von H. J. Schings betont, als er Benjamins Suche nach dem „Ursprung“ des deutschen Trauerspiels und die von ihm gezeigte Wandlung der Geschichte in „Naturgeschichte“ in der barocken erlösungsbedürftigen Kreaturenwelt wie folgt kommentiert: „Der ‚Ursprung des deutschen Trauerspiels‘ – aus dem Geist des Sündenfalls – wäre [...] nichts geringeres als das Gegenstück zur ‚Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik‘“ (H. J. Schings, „Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung“, a.a.O., S. 671).

geschichtlich-politischer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht als ein Spiegelbild der Moderne betrachtet, soll im nächsten Kapitel gezeigt werden.

3. Barock und Moderne

3.1 Allegorie und Montage

Wie im vorhergehenden Kapitel bereits gezeigt wurde, steht das barocke Trauerspiel nicht als literarisches Produkt im Mittelpunkt von Benjamins Interesse: Die einzelnen Dramen werden als historisch-kulturell bestimmte „Phänomene“ betrachtet, von denen ausgegangen werden soll, um ihre elementaren Bestandteile zu identifizieren und somit den „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ ausfindig zu machen. Diese Vorgehensweise erlaubt es andere literarische Formen auf die „Idee“ des barocken Trauerspiels zurückzuführen und in weiteren literarischen Erscheinungen, unabhängig von der Epoche ihrer Entstehung nach den erwähnten Bestandteilen zu suchen. Auf diesem Gedanken fußt die Verwandtschaft von Barock und Avantgarden, die Benjamin selbst vorbringt¹⁹² und in der Sekundärliteratur weiter behandelt wird¹⁹³.

Benjamin soll im Gespräch zu verstehen gegeben haben, dass der Barock für ihn ein Ausgangspunkt für das Verständnis der Moderne war. Im Buch *Revolutionär im Beruf* gibt Asja Lacis Benjamins Aussagen zum Barock und zur modernen Literatur wieder:

„[...] Die Barockdramatik ist tatsächlich der Ursprung der in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts verbreiteten traurigen Spiele. Zweitens, sagte er, sei seine Untersuchung nicht bloß eine akademische Forschung, sondern habe unmittelbaren Bezug zu sehr aktuellen Problemen der zeitgenössischen Literatur. Er betonte ausdrücklich, daß er in seiner Arbeit die Barockdramatik in der Suche der Formsprache als analoge Erscheinung zum Expressionismus bezeichnet. Deshalb habe ich, sagte er, so ausführlich die künstlerische Problematik der Allegorie, der Embleme und des Rituals behandelt“.¹⁹⁴

192 In der „Erkenntniskritischen Vorrede“ zieht Benjamin eine Parallele zwischen der Barockliteratur und dem Expressionismus; der Autor beschränkt sich in dieser Phase jedoch auf einen oberflächlichen Vergleich der beiden: Der Barock und der Expressionismus hätten die „Resonanz der Klage“ und die „gewaltsame Manier“ im Sprachgebrauch gemein, und die „Zeit des Verfalls“, von der beide Ausdruck seien, bestimme den un abgeschlossenen Charakter der Werke und deren Spannung (*UdT*, WB I.1, S. 234-6).

193 Vgl. u.a. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974; F. Masini, „Allegorie, Melancholie, Avantgarde“, a.a.O.; C. Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: „October“, 12, 1980, S. 67-86; G. Didi-Huberman, „Was zwischen zwei Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, Pathos“, in: L. Bader, M. Gaier und F. Wolf (Hrsg.), *Vergleichendes Sehen*, Wilhelm Fink, München 2010, S. 537-74; J. O. Bégot, „Allegorien der Geschichte: Walter Benjamin zwischen Barock und (Post)Moderne“, in: V. von Flemming und A. E. Kittner (Hrsg.), *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2014, S. 133-46. Es muss präzisiert werden, dass Benjamin P. Bürger zufolge von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts ausgegangen sei, um folglich zum Barock zu gelangen, und nicht umgekehrt.

194 A. Lacis, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater; über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, hrsg. von H. Brenner, Rogner & Bernhard, München 1971, S. 44.

Von diesem Hinweis und von der Behandlung der Allegorie im Trauerspielbuch ausgehend, darf man behaupten, dass die Allegorie diejenige Stilfigur ist, die es erlaubt, eine Brücke zwischen der Barockliteratur und den Avantgarden zu schlagen. Im vorhergehenden Kapitel dieser Dissertation wurde bereits dargelegt, wie die Allegorie für Benjamin die Korrespondenz zwischen der Realität und deren Abbildung infrage stellt: Indem die allegorische Darstellungsweise die Verklärung des Repräsentationsobjekts verweigert, hebt sie das Missverhältnis von Bild und Idee, Geschichte und Ewigkeit hervor. Peter Bürger, der erste einflussreiche Theoretiker, der Benjamins Vorschlag einer Verwandtschaft von barocker und moderner Kunst zu einer systematischen „Theorie der Avantgarde“ entwickelt hat, findet diese Ablehnung der künstlerischen Verklärung in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts wieder und betont deren Tendenz, die Kunst als solche erkennbar zu machen¹⁹⁵. Die avantgardistische Kunst (darunter Bewegungen wie der Surrealismus, der Dadaismus und der Kubismus) strebe nämlich nicht danach, sich als Realität zu geben oder neue Welten zu schaffen, sondern vielmehr danach, ein kritisches Bewusstsein des Verhältnisses zwischen Kunst und Wirklichkeit beim Rezipienten zu entwickeln. Die Kunst soll aus dem Elfenbeinturm ausbrechen, in den sie vom Ästhetizismus verbannt wurde, und dabei helfen, eine neue Lebenspraxis der zeitgenössischen Gesellschaft zu gestalten¹⁹⁶. Bürger zeigt vor allem die Verwandtschaft der Idee der Allegorie als Fragment, das aus seinem ursprünglichen Zusammenhang genommen und später, im produktiven Moment des Kunstschaffens, neu kombiniert wird, mit der Technik der Montage, bei der die einzelnen Teile aus ihrem Originalkontext enthoben und zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden¹⁹⁷. Dieses Ganze soll jedoch nicht als eine neue organische Einheit verstanden werden, sondern vielmehr als ein rein strukturelles Gefüge, in dem – hier ist Adornos Formulierung besonders passend – die „Negation der Synthesis [...] zum Gestaltungsprinzip“ wird¹⁹⁸. Als das Vertrauen auf eine nahtlose Übereinstimmung von Weltinterpretation und Welt in der Moderne endgültig infrage gestellt wurde, blieben die Fragmente der vorherigen „Totalität“ zurück. Mit Adornos Worten ausgedrückt: „[...] das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht“¹⁹⁹. In Hinblick auf das, was im vorhergehenden Kapitel zur barocken Allegorie als

195 „Erst die Avantgarde [...] macht die Kunstmittel in ihrer Allgemeinheit erkennbar, weil sie die Kunstmittel nicht mehr nach einem Stilprinzip auswählt, sondern über sie *als Kunstmittel* verfügt“ (P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, a.a.O., S. 24. Hervorhebung des Autors).

196 Ebd., S. 67.

197 Ebd., S. 95.

198 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, Band 7, S. 232.

199 Ebd., S. 74. Es muss präzisiert werden, dass Fragment und Montage für Adorno sich wesentlich unterscheiden: Das erste sei das Ergebnis einer ästhetischen Sackgasse, während das zweite das

Fragment dargelegt wurde, kann festgestellt werden, dass diese Art der Darstellung bereits in der Literatur der Frühen Neuzeit in nuce gegenwärtig war: Die Anwendung der Allegorie beweist in einer Epoche der metaphysischen Krise die Relativität des Sinnes, der aus dem jeweiligen geschichtsphilosophischen oder ästhetischen Gesamtbild gefolgert wird, und deutet zugleich auf die Unmöglichkeit, ein stabiles Gesamtbild zu schaffen. Barbara Christs zusammenfassende Folgerung gilt sowohl für die barocke Allegorie als auch für das moderne Fragment: „Im Fragment zeigt sich das Scheitern am ästhetischen Schein, aber auch die Akzeptation des Scheiterns sowie Trauer über und Protest gegen das Scheitern und dessen Notwendigkeit“²⁰⁰.

Die Allegorie – das Schöpfungsprinzip der Barockliteratur – und die Montage – das Gestaltungsprinzip der Avantgarden, dessen Ursprung (im Sinne Benjamins) auf die Allegorie zurückgeführt werden kann – zeugen beide von der Kapitulation des Künstlers, der im ersten Fall an der Legitimität der eigenen Mitteln, die ihm zur Ordnung und zur Sinngebung der Welt nötig sind, und im zweiten am Vorhandensein einer Ordnung und eines Sinnes überhaupt zweifelt. Es wird darauf verzichtet, die Welt zu interpretieren, und die Kunstübung wird zur *ars combinatoria*²⁰¹; aufgrund dessen ändert sich auch der Umgang des Publikums mit dem avantgardistischen Kunstwerk grundsätzlich. Bürger macht auf die Herausforderung aufmerksam, die dem Adressaten dieser Kunstform bevorstehe, nämlich die Notwendigkeit, von einem „hermeneutischen“ Ansatz, der auf die Erkenntnis eines das Werk umfassenden Sinnzusammenhangs gerichtet sei, auf einen „formalen“ überzugehen: Der Lektüreschlüssel zur Enträtselung des Werks soll in dessen Konstruktionsprinzip, nicht im Verständnis des Verhältnisses von Teil und Ganzem gefunden werden²⁰². Der „Verzicht auf Sinndeutung“, den

Gestaltungsprinzip sei, das als Reaktion auf die Fragmentierung folge. Vgl. dazu auch B. Christ, *Die Splitter des Scheins: Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments*, Igel Verlag Wissenschaft, Paderborn 1996, S. 166-7.

200 B. Christ, ebd., S. 168.

201 Die moderne Montage der Avantgarden treibt die Kritik an der künstlerischen Welt Darstellung bis an ihre Grenze, indem sie die Wirklichkeit selbst als Baumaterial verwendet: Die einzelnen Teile, aus denen das montierte Werk besteht, „verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie *sind* Wirklichkeit“ (P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, a.a.O., S. 105. Hervorhebung des Autors). Die Spannung zwischen Teil bzw. Fragment und Totalität ist auch für die Literatur der Romantik kennzeichnend. In ihrer Studie zum dramatischen Fragment unterscheidet B. Christ zwischen zwei Fragmentbegriffen. Mit dem ersten sei den Rest – das „Überbleibsel“ – einer Einheit gemeint, die „Nicht-mehr“ vorhanden ist; der zweite Fragmentbegriff stehe hingegen für einen Teil einer Ganzheit, die „Noch-nicht“ ist (B. Christ, *Die Splitter des Scheins*, a.a.O., S. 8-9). Der Übergang vom ersten zum zweiten Fragmentbegriff stellt sich laut Christ zu Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts und hänge mit dem „Funktionswandel“ der Kunst, die „vom Lehr- und Unterhaltungsmittel zur Erkenntnisweise“ werde (ebd., S. 13 ff.). Das moderne und das frühneuzeitliche Fragment sowie die darauffolgende kombinatorische Übung des Künstlers scheinen sich von der romantischen Tradition dadurch zu unterscheiden, dass sie als keine Zeichen einer erstrebten, unerreichbaren, utopischen Totalität erscheinen, sondern umgekehrt als Reste einer vergangenen und unwiederbringlichen Einheit.

202 P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, a.a.O., S. 109.

die Verschiebung vom hermeneutischen zum formalen Ansatz mit sich bringe, verursache „mithin in der Rezeption einen Bruch, der der Brüchigkeit des Gebildes (seiner Nicht-Organizität) analog ist“²⁰³.

John Heartfields politisch-satirische Fotomontagen gehören sicherlich zu den bedeutendsten Beispielen für die Anwendung der Technik der Montage im Panorama der Avantgarden, und sie veranschaulichen des Weiteren die intime Verwandtschaft der modernen und der frühneuzeitlichen Kombinatorik. Aufgrund der dreiteiligen Gliederung seiner Fotomontagen, in denen ein Bild und zwei Begleittexte zusammengefügt werden, sowie in Anbetracht der Funktion der einzelnen Teile können seine Werke als eine moderne Ableitung des Emblems interpretiert werden²⁰⁴. Ein relevantes Beispiel im Rahmen der Literatur, das ebenfalls auf der Technik der Montage aufbaut, ist Bertolt Brechts *Kriegsfibel*. Diese Bilder- und Versensammlung, die zwischen 1938 und 1947 im Exil vollbracht und 1955 erstmals veröffentlicht wurde, besteht aus 69 Fotoepigrammen, d.h. aus Bildern, die aus verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften genommen wurden, ihnen gegebenenfalls angehörenden Legenden und kurzen Brecht'schen Texten in der Form von klassischen Epigrammen²⁰⁵. Auch in diesem Fall ist die formale Ähnlichkeit mit den frühneuzeitlichen Emblemen bemerkenswert²⁰⁶. Nicht nur die Positionierung, sondern auch die Funktion der Teile ist in den beiden Montagebeispielen vergleichbar: Bei Epigrammen der Renaissance und des Barock erklärte die *subscriptio*, die ursprünglich eben die Form des klassischen Epigramms annahm, den sonst oft rätselhaften Zusammenhang von Lemma und Bild, und führte ihn „didaktisch oder programmatisch“ auf eine allgemein anerkannte Wahrheit zurück²⁰⁷. Das ist auch bei den Fotoepigrammen der *Kriegsfibel* der Fall, in denen das Epigramm die im Bild dargestellte Situation interpretiert und ihr einen existenziellen Sinn verleiht. Diese Arbeitsweise wird im Fotoepigramm Nr. 44 beispielhaft verdeutlicht. Die grauenhafte Aufnahme zeigt den verkohlten Totenkopf eines verbrannten japanischen Soldaten, der wie eine makabre Trophäe

203 Ebd.

204 Ebd., S. 101-4.

205 Brechts Bewunderung für die Werke Heartfields und die Freundschaft der beiden mag wohl zur Idee der Verbindung von Bild und Begleittext beigetragen haben, wobei das Projekt der *Kriegsfibel* dem Austausch zwischen Brecht und dem Komponisten Hannes Eisler zu verdanken ist.

206 Vgl. dazu R. Grimm, „Marxistische Emblematis. Zu Bertolt Brechts *Kriegsfibel*“, in: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, hrsg. von R. von Heydebrand und K. G. Just, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1969, S. 351-79.

207 A. Schöne, *Emblematis und Drama im Zeitalter des Barock*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1964, S. 19.

auf einem amerikanischen Panzerturm zur Schau gestellt wird. Das darunter liegende Epigramm lautet:

„O armer Yorick aus dem Dschungeltank!
Hier steckt dein Kopf auf einem Deichselstiel
Dein Feuertod war für die Domeibank.
Doch deine Eltern schulden ihr noch viel“.²⁰⁸

Die letzten Verse des Epigramms drücken die Anklage des Dichters gegen die Kreditanstalten aus, die mit den Schulden der Menschen spekulierten, um die Waffenindustrie zu finanzieren; der Auftakt des Texts weist hingegen direkt auf Shakespeares *Hamlet* hin, insbesondere auf den 5. Akt, in dem der Schädel des ehemaligen Hofnarren Yorick zufällig ausgegraben wird. Hamlets Äußerung auf diese Entdeckung zählt zu den berühmtesten Beispielen des *memento mori* der Weltliteratur:

„HAMLET. Let me see. — (*takes the skull*) Alas, poor Yorick! — I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath borne me on his back a thousand times, and now, how abhorred in my imagination it is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. — Where be your gibes now? Your gambols? Your songs? Your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your own grinning? Quite chapfallen? Now get you to my lady's chamber and tell her, let her paint an inch thick, to this favor she must come. Make her laugh at that“.²⁰⁹

Durch Brechts expliziten Verweis auf diese Szene von Shakespeares Drama wird das barocke Motiv der *vanitas*, das in deren Mittelpunkt steht, aktualisiert, und wiederum wird der Tod des japanischen Soldaten – wie in den geläufigen frühneuzeitlichen Darstellungen von einem ausgestellten Totenkopf versinnbildlicht – zum Emblem der Tragödie der Menschheit im Krieg (und zudem in der kapitalistischen Welt). Außerdem soll der sarkastische und resignierte Ton des Epigramms, das das dramatische Bild begleitet, nicht außer Acht gelassen werden, da er der Stimmung der frühneuzeitlichen Literatur vollkommen entspricht.

Nicht gänzlich überzeugend scheint der Vorschlag einiger Wissenschaftler, die auf das Foto gedruckte Legende als Lemma zu interpretieren²¹⁰. Wie oben angedeutet, leitet das Lemma des traditionellen Emblems eine Lebensregel oder einen Wahlspruch vom Bild ab, die

208 *Kriegsfibel*, BB 12, S. 44.

209 W. Shakespeare, *The Works of Shakespeare. The Tragedy of Hamlet*, edited by E. Dowden, in: ders., *The Arden Shakespeare General Editor*, edited by W. J. Craig (1891-1906) and R. H. Case (1909), Methuen & Co. Ltd. London 1933 [1899], S. 196.

210 Vgl. R. Grimm, „Marxistische Emblematik“, a.a.O., S. 364 und G. Didi-Huberman, „Was zwischen zwei Bildern passiert“, a.a.O., S. 537-74, hier S. 548.

Verknüpfung der beiden Teile bleibt jedoch meist kryptisch und wird erst von der *subscriptio* offenbart. Der obere Begleittext von Brechts Fotoepigrammen ist hingegen eine regelrechte Legende, die das jeweilige Bild beschreibt und historisch kontextualisiert²¹¹. Abgesehen davon, dass es auch Beispiele barocker Embleme mit einer erläuternden Legende oder mit Quellenangaben gibt, die in manchen Fällen eines der kennzeichnenden Textsegmente (oft das Epigramm) ersetzen²¹², führt die Identifikation der Bildlegende mit dem Lemma zur Schlussfolgerung, dass sich Brecht der traditionellen Struktur des frühneuzeitlichen Emblems verpflichtet gefühlt habe. Dass das nicht unbedingt stimmt, wird dadurch untermauert, dass die Legende in manchen Fotoepigrammen überhaupt fehlt. Außerdem gibt es keinen Beweis für Brechts direktes Interesse an der frühneuzeitlichen Emblematis, und wenn man dieses hingegen annehmen will, soll man dennoch bedenken, dass eine späte (und avantgardistische) Rezeption eines traditionellen Modells in der Regel eine freie und kreative Neuinterpretation desselben impliziert.

Neben der formalen Vergleichbarkeit des barocken Emblems mit dem Brecht'schen Fotoepigramm ist die Historizität ein weiterer bemerkenswerter Aspekt²¹³. Brechts Montagen sind nämlich tief in ihrer Zeit verwurzelt. Die ausgewählten Bilder stellen unter anderem Hitlers Auftritte, Szenen aus dem amerikanisch-japanischen Krieg, bombardierte Städte, Bauarbeiter und Hollywoodstars dar, und dies alles gilt als repräsentativ für die Gegenwart. In dieser Hinsicht, wie Didi-Huberman richtigerweise bemerkt, wirkt das Bildrepertoire der *Kriegsfibel* wie eine Variante von Warburgs Mnemosyne-Bilderatlas der Moderne²¹⁴.

Wie bereits angedeutet wurde, schließt die Verankerung des Brecht'schen Werks in der zeitgenössischen Geschichte das Hinausweisen auf eine überzeitliche Dimension (das im Übrigen eine wesentliche Komponente des Emblems und der Allegorie ist) auf keinen Fall aus. Gewiss ist die Natur dieser Überzeitlichkeit von derjenigen der Frühen Neuzeit zu unterscheiden. Im Gegensatz zum Barock geht es hier nicht mehr um ein unzugängliches Jenseits, das als Folie für das Verständnis der Weltgeschichte gilt. Brechts Überzeitlichkeit bleibt geschichtsimmanent: Seine „Embleme“ zielen, über ihre historische Kontingenz hinaus, darauf ab, existenziell und epochenübergreifend und in diesem Sinne allgemeingültig und

211 Im Fall des Fotoepigramms Nr. 44 lautet der Text zum Beispiel: „A Japanese soldier's skull is propped up on a burned out Jap tank by U. S. troops. Fire destroyed the rest of the corpse“.

212 A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, a.a.O., S. 19. Dies wird von R. Grimm in seinem Artikel zwar angegeben, aber nicht als strukturelle Vergleichsbasis für die Analyse des Brecht'schen Fotoepigramms herangezogen (R. Grimm, „Marxistische Emblematik“, a.a.O., S. 367).

213 Dieser Aspekt wird von G. Didi-Huberman („Was zwischen zwei Bildern passiert“, a.a.O., S. 554 ff.) betont und in Beziehung zu Brechts marxistischem Denken gesetzt.

214 Ebd., S. 559.

„ewig“ zu sein. Paradoxaerweise ist es jedoch gerade diese philosophisch-theologische (und kulturelle) Distanz, die es ermöglicht, eine Parallele zwischen Brechts Fotoepigrammen und der barocken allegorischen Tradition zu ziehen, und dies kann nochmals von einer Bemerkung Benjamins ausgehend erfolgen. In seinem Kommentar *Zu den „Svendborger Gedichten“* beschreibt er den widersprüchlichen Charakter der *Kriegsfibel* folgendermaßen:

„[...] in Worten, denen, ihrer poetischen Form nach, zugemutet wird, den kommenden Weltuntergang zu überdauern, ist die Gebärde der Aufschrift auf einem Bretterzaun festgehalten, die der Verfolgte mit fliegender Hast hinwirft. In diesem Widerspruch stellt sich die außerordentlich künstlerische Leistung dieser aus primitiven Worten gebauten Sätze dar. Der Dichter belehnt mit dem Horazischen *aere perennius* das, was dem Regen und den Agenten der Gestapo preisgegeben, ein Proletarier mit Kreide an eine Mauer warf“.²¹⁵

Wenn wir an das inhärente und immerwährende „Widerspiel“ zurückdenken, auf dem die barocke Allegorie aufbaut, da die dargestellten Welt Dinge „auf der Vollmacht ihres allegorischen Bedeuten das Siegelbild des Allzu-Irdischen [tragen]“²¹⁶, gewinnt der von Benjamin aufgezeigte innere Widerspruch der Brecht'schen Montage eine neue und tiefere Bedeutung. Die Spannung zwischen Geschichte und Ewigkeit, die die barocke Allegorie kennzeichnet, kann auch in den Fotoepigrammen der *Kriegsfibel*, wenn auch verändert, wiedergefunden werden: Sie ist zu einer Spannung zwischen Geschichte und Verewigung geworden. Die hastige Gebärde des Verfolgten, die ihre Verewigung in einer auf einem Bretterzaun festgehaltenen Aufschrift sucht, appelliert an eine andere Ewigkeit, und zwar an die immanente Ewigkeit des Menschheitsgedächtnisses. Nur dort kann diese Gebärde ihre letzte Rettung finden. Wenn wir diese Interpretation weiterführen, scheinen die Vorgehensweise Brechts und die des barocken Allegorikers zum gleichen Ergebnis zu führen: In beiden Fällen werden Phänomene (seien es Dinge, Gebärden oder Ereignisse) gesammelt und deren charakteristische Vergänglichkeit wird angehalten, indem sie auf einen Ursprungsort zurückgeführt werden, an dem sie auf irgendeine Weise „ewig“ werden.

Didi-Huberman betrachtet die Handlung des Künstlers als Reaktion auf die „Trauer über die Geschichte der Menschheit“²¹⁷: Über jede metaphysische Betrachtung zur *vanitas* des Menschenlebens hinaus, sei in den in Brechts Fotoepigrammen dargestellten Gegenständen (dem erwähnten Totenkopf, dem Handschuh auf dem Kreuz, den Soldatenhelmen, usw.) „der fundamentale ‚Gestus‘ der Allegorie“²¹⁸ zu finden, nämlich das Trauern. Nachdem die

215 *Zu den „Svendborger Gedichten“*, WB II.2, S. 564.

216 *UdT*, WB I.1, S. 356.

217 G. Didi-Huberman, „Was zwischen zwei Bildern passiert“, a.a.O., S. 555.

218 Ebd.

Weltgegenstände jedes Sinnes entleert wurden, weil das abhandengekommen ist, was ihnen eine Bedeutung jenseits ihrer Kontingenz verlieh (im lutheranischen Barock war das die Abwesenheit der Gnade auf Erden; inmitten der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs ist es die Infragestellung der Gnade überhaupt), in jenem Moment können die leeren Gegenstände – mit dem Blick des Melancholikers – als Ruinen auf dem Schauplatz der Geschichte betrachtet werden.

3.2 Für eine „Ästhetik der Unterbrechung“: vom barocken Trauerspiel zu Brechts epischem Theater

Man kann somit zum Schluss kommen, dass Allegorie und Montage durch ein enges Verhältnis zur Geschichte gekennzeichnet sind: In beiden Fällen unterscheidet sich die zugrundeliegende Geschichtsauffassung grundsätzlich von der historistischen. In der Frühen Neuzeit war das Gleichnis das prä-kartesianische Analyseinstrument der Geschichte; im 20. Jahrhundert entwickelte sich eine alternative Geschichtsbetrachtung eben als Kritik am Historismus, dessen Ordnungsprinzipien als willkürlich und unzureichend für ein echtes Verständnis der Realität erachtet wurden. Die Allegorie und die Montage streben beide nach einem zeitlosen Ursprung der einzelnen geschichtlichen „Anteile“ und – ungeachtet der zeitlichen und kausalen Verkettung – bringen diese mit anderen in Verbindung. Die Montage, die in der Zerlegung der Chronologie und einer darauffolgenden Rekombination besteht, wird somit zur Grundlage eines neuen historischen Wissens. Diese Vorgehensweise wird von Didi-Huberman so zusammengefasst:

„Ein historisches Zurückgehen (*remontée*) ist [...] nur in der Weise möglich, dass Elemente, die zuvor ihrem gewohnten Ort entrissen wurden, „neu montiert“ werden (*remontage*). [...] Politisch gesprochen bedeutet das [...]: keine revolutionäre Kraft ohne Neumontierungen (*remontages*) genealogischer Orte, ohne Bruch und Wiederanknüpfung von Filiationsverbindungen, ohne sich die gesamte vorangegangene Geschichte neuerlich vor Augen zu führen (*réexpositions*)“.²¹⁹

Der Mechanismus und die Funktion der Montage entsprechen und verdeutlichen genau das, was Benjamin in besonderen literarischen, politischen, geschichtlichen, philosophischen und theologischen Formen wiederfindet, nämlich die Unterbrechung einer etablierten

219 Ebd., S. 539-40.

bereitgestellten „Narration“. Von Hölderlins Beschreibung der Zäsur ausgehend, macht Benjamin im barocken Trauerspiel verschiedene Beispiele für Unterbrechungen, wie die dem Barock eigene Rhetorik, die Reyen und die Allegorie. Man könnte behaupten, dass das barocke Trauerspiel – als Gegenbeispiel zur klassischen Tragödie und zum „symbolischen“ Kunstwerks des 18. Jahrhunderts – an sich eine Zäsur innerhalb einer bestimmten literarischen Tradition darstellt. Im Bereich der Geschichte und der Politik zeichnen sich, vom historisch-theologischen Begriff der Katastrophe ausgehend, der Ausnahmezustand und die verschiedenen Formen der reinen Gewalt (darunter der proletarische Generalstreik) als Formen der Unterbrechung ab, die als vorbereitende Instanzen zur letzten und vollkommensten Form der Unterbrechung dienen: dem Jüngsten Gericht. Alle erwähnten Formen erfüllen die moralische Aufgabe, ein täuschendes und beruhigendes Gesamtbild als eine bloße menschliche Erfindung bloßzustellen und hindern somit diese Erfindung daran, als Richtlinie für die Untersuchung der „Wahrheit“ übernommen zu werden. Aus diesem Grund wirken die Formen der Unterbrechung nicht konstruktiv, sondern *dekonstruktiv*: Ihre Tätigkeit bezweckt nicht die Herstellung eines neuen Systems, sondern richtet sich auf die Zerstörung jeder Art von System. Im Bereich der Ästhetik demaskieren sie den „falschen Schein der Totalität“; vom philosophischen Gesichtspunkt aus sind sie Formen der „Epoché“ (welche im Rahmen einer Sprachphilosophie wie jener Benjamins, die von der Kritik der „beurteilenden Sprache“ nach dem Sündenfall ausgeht, umso bedeutsamer und erforderlicher ist); im Bereich der Geschichtsphilosophie und des politischen Handelns bringen sie die Idee des Fortschritts ins Stocken: Somit kann der Geschichtsverlauf nicht mehr als eine selbstverständliche Entwicklung betrachtet werden, und es eröffnet sich die Möglichkeit des bedingungslosen moralischen Handelns.

Im Rahmen dieser Theorie, die man als eine „Ästhetik der Unterbrechung“ bezeichnen könnte, findet auch Brechts episches Theater seinen Platz. Bevor man sich Benjamins Interpretation der Brecht'schen Kunst und folglich der Parallele zwischen barockem Trauerspiel und epischem Theater widmet, gilt es jedoch, dem Entstehungszusammenhang des letzteren einige Aufmerksamkeit zu schenken.

3.2.1 Die Grundsätze von Brechts Theatertheorie

Wie bekannt ist, entwickelt Brecht seine Theatertheorie im Gegensatz zum klassischen aristotelischen Theater, das ungeeignet sei, den Bedürfnissen des 20. Jahrhunderts zu

entsprechen und „anstelle der Furcht vor dem Schicksal die Wissensbegierde zu setzen, anstelle des Mitleids die Hilfsbereitschaft“²²⁰. Brechts theatralisches Reformprogramm geht davon aus, dass die klassische Schauspieltradition, die auf die Einfühlung des Zuschauers in die aufgeführte Fiktion abziele, gegenüber der äußerst komplexen Struktur der zeitgenössischen Gesellschaft unzureichend sei. Was Brechts Theaterkonzept vom „aristotelischen“ unterscheidet ist die sozialpädagogische Haltung, die den Sinn der Theaterproduktion bestimmt: Das Theater ist das Medium, das zum Verständnis, zur Kritik und letztendlich zur Veränderung der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung dienen soll; deswegen zielt es nicht darauf ab, ein einzelnes, exemplarisches Individuum darzustellen, sondern eher darauf, das Klassenbewusstsein und das kritische Denken zu fördern. In den *Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten* (1935/1936) erklärt Brecht die Einfühlung als ein geeignetes Mittel für Epochen, in denen das soziale und wirtschaftliche Durchsetzen der einzelnen Persönlichkeit über das kollektive Interesse und das Gemeinschaftsgefühl die Oberhand gewinnt²²¹. Dabei meint er den Aufstieg des Bürgertums in Deutschland und in Europa. Der Individualismus, der diese Kulturepochen charakterisiert habe, sei im 20. Jahrhundert jedoch überholt – und, von Brechts marxistischem Gesichtspunkt aus, zu überholen – und soll durch ein tiefes Bewusstsein der Rolle des Menschen für das Kollektiv ersetzt werden. Um dies zu erreichen, soll das Theater auf die emotionale Entführung des Zuschauers, die ein Hindernis zur Bewusstseinsbildung sei, verzichten, und an deren Stelle „die Vorgänge [...] in ihrer Erstaunlichkeit und Befremdlichkeit [...] übermitteln“²²². Brecht bedient sich der Autorität der aristotelischen Poetik, die auf der Annahme der Reinigung der Affekte durch das Erlebnis dieser beruht, um sie umzustürzen und sein eigenes ästhetisches Programm auszugestalten. Das Ziel ist es nicht, die Welt darzustellen, sondern sie zu verändern²²³; dazu muss der Zuschauer politisch ausgebildet werden und seine kritischen Fähigkeiten entwickeln. Jede emotionale Anteilnahme wird als potenziell entgegenwirkend abgelehnt, da sie den erforderlichen Abstand zwischen Dargestelltem und Publikum verringere und das Urteilsvermögen des letzteren abschwäche. Mit Brechts Worten ausgedrückt: „Je mehr das Publikum nervenmäßig gepackt war, desto weniger war es imstande zu lernen“²²⁴.

220 *Über experimentelles Theater*, BB 22.1, S. 554.

221 *Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten*, BB 22.1, S. 175.

222 BB 22.1, S. 176.

223 BB 22.1, S. 176.

224 *Über experimentelles Theater*, BB 22.1, S. 547.

Die geeignetste literarische Form für eine solche soziale Erneuerung ist laut Brecht die epische. Diese wird von der dramatischen unterschieden, deren Hauptmerkmale die Zentralität einer erfundenen Geschichte, die gegenseitige Abhängigkeit der Teile, die Leidenschaftlichkeit und die Auflösung struktureller Konflikte in einen harmonischen Handlungsverlauf seien²²⁵. Um die epische Form zu beschreiben, entlehnt Brecht Döblins Begriffserklärung: „Der deutsche Epiker Döblin gab ein vorzügliches Kennzeichen, als er sagte, Epik könne man im Gegensatz zu Dramatik sozusagen mit der Schere in einzelne Stücke schneiden, welche durchaus lebensfähig sind“²²⁶.

Revolutionär ist, dass die epische Form, die traditionell dem Bereich der Prosa angehörte, nun in das Theater aufgenommen wird, das hingegen das Reich der dramatischen Form war. „*Die Bühne begann zu erzählen*“²²⁷: Eine solche Hybridisierung sei durch die technischen Erneuerungen des Theaters ermöglicht worden, die die Bühne in einen veränderbaren Raum verwandelt haben; dieser sei zu einem geeigneteren Szenario geworden, in dem der komplexe gesellschaftliche und wirtschaftlich-politische Kontext, von dem der Mensch direkt beeinflusst sei, dargestellt werden könne:

„Die Möglichkeit der Projektion, der größeren Verwandlungsfähigkeit der Bühne durch die Motorisierung, der Film vervollständigten die Ausrüstung der Bühne, und sie taten dies in einem Zeitpunkt, wo die wichtigsten Vorgänge unter Menschen nicht mehr so einfach dargestellt werden konnten, indem man die bewegenden Kräfte personifizierte oder die Personen unter unsichtbare, metaphysische Kräfte stellte. Zum Verständnis der Vorgänge war es nötig geworden, die Umwelt, in der die Menschen lebten, groß und ‚bedeutend‘ zur Geltung zu bringen. Diese Umwelt war natürlich auch im bisherigen Drama gezeigt worden, jedoch nicht als selbstständiges Element, sondern nur von der Mittelpunktfigur des Dramas aus“.²²⁸

Anders als das traditionelle dramatische Theater vermag es das epische, den Zuschauer in einen aktiven und kritischen Betrachter zu verwandeln, der nicht in eine Handlung hineinversetzt, sondern ihr gegenübergestellt wird: Man führt Argumente an und vermittelt Kenntnisse, statt mit Suggestionen zu arbeiten und Gefühle hervorzurufen, und sowohl der Mensch als auch die Welt werden nicht als unveränderliche und vorbestimmte Erscheinungen dargestellt, sondern werden zu Gegenständen der Untersuchung, von denen man weiß, dass sie sich im Laufe der Zeit verändern können. Außerdem ist der Handlungsverlauf, wie bereits angedeutet wurde, nicht linear, denn er besteht nicht aus aneinandergereihten Momenten,

225 *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*, BB 22.1, S. 107.

226 BB 22.1, S. 107-8.

227 BB 22.1, S. 108 (Hervorhebung des Autors).

228 BB 22.1, S. 108.

sondern aus einer Summe selbständiger Szenen, die mittels der Montage zusammengefügt werden²²⁹.

Dass Brechts Formulierung der Theorie des epischen Theaters mit dem Meinungs­austausch Goethes und Schillers über die epische und die dramatische Dichtung in Verbindung steht, scheint beinahe selbstverständlich zu sein²³⁰. Die Beschäftigung der beiden Dichter mit dem Thema des Epischen zeigt sich besonders in einigen Briefen aus dem Jahr 1797 und geht von der Überlegung Goethes aus: Die Anwesenheit von Vorwegnahmen künftiger Ereignisse sei der epischen Gattung inhärent und bestimme deren diskontinuierliche Entwicklung („Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichts ist daß es immer vor und zurück geht“²³¹). Der Dichter weist damit auf die Notwendigkeit hin, solche „retardierenden Motive“ der Epik auch in andere Gattungen einzufügen: Jedes Werk, das unaufhaltsam vorwärtsgeht und die Neugierde des Publikums ausschließlich auf den Ausgang der Handlung lenkt, sei „völlig zu verwerfen oder als eine subordinierte historische Gattung anzusehen [...]“²³². Die Eingliederung epischer, oder „retardierender“ Momente in das literarische Werk würde dessen Unterordnung unter das Gesetz der reinen Befriedigung des Publikums unterbinden und der wahre Sinn des Kunstwerks zutage bringen: Durch die unbedingte Autonomie des Kunstwerks die moralische Unterweisung des Menschen und die Aufforderung zum Nachdenken zu fördern. Dies sei nur dann möglich, wenn der Rezipient des Werks dazu genötigt wird, zu verweilen und „viele Kräfte mit Verstand und Klugheit in Bewegung [zu setzen]“²³³. Mit seiner gewöhnlichen Prägnanz fasst Schiller die Hauptmerkmale der epischen Dichtung wie folgt zusammen:

„Es wird mir [...] immer klarer, daß die Selbstständigkeit seiner Theile einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes ausmacht. Die bloße, aus dem Innersten herausgeholte Wahrheit ist der Zweck des epischen Dichters: er schildert uns bloß das ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihren Naturen; sein Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte“.²³⁴

229 Vgl. Schema, BB 22.1, S. 109-10.

230 Ein direkter Verweis auf den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller befindet sich im *Kleinen Organon für das Theater*, BB 23, S. 84. Vgl. auch J. J. White, *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*, Camden House, Rochester (New York) 2004, S. 57.

231 Goethe an Schiller: Brief vom 19. April 1797. J. W. von Goethe; F. Schiller, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, hrsg. von M. Beetz, in: J. W. von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, a.a.O., Bd. 8.1, S. 331.

232 Ebd., S. 331-2.

233 Goethe an Schiller: Brief vom 22. April 1797. Ebd., S. 334.

234 Schiller an Goethe: Brief vom 21. April 1797. Ebd., S. 332.

Es gebe in der Epik keinen Willen, dem Darstellungsobjekt einen Sinn oder eine Ordnung „von außen“ zu verleihen: Indem die einzelnen Teile nicht teleologisch aufgestellt werden bleibt ihr Sinn unabhängig und immanent, und als solcher muss er ausgelegt werden. Der dramatische Dichter erspare seinem Publikum diese Bemühung, indem er ihm ein einheitliches und eindeutiges Bild vor Augen führe, aber er raube ihm gleichzeitig seine Freiheit.

In einem um einige Monate späteren Brief Schillers, der als Kommentar und Erweiterung zu Goethes Essay *Über epische und dramatische Dichtung* verfasst wurde, stellt der Dichter fest:

„Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst und sie scheint gleichsam stille zu stehn. [...] Bewegt sich die Begebenheit vor mir, so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freyheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer bey'm Objecte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Beweg' ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjectiven Bedürfniß mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe thun u.s.f.“²³⁵

Die Verwandtschaft mit Brechts Theorie erscheinen deutlich genug: In Hinblick auf die traditionelle Gegenüberstellung von Dramatik und Epik wird letztere wegen ihrer Immanenz und ihrer ständigen intellektuellen Herausforderung als soziales Erziehungsmittel bevorzugt. Epische Elemente in ein Werk einzugliedern heißt, dessen Verlauf zu unterbrechen und den Zuschauer bzw. den Leser aus dem künstlerischen Bann zu ziehen. Die künstlerischen Mittel, die in Brechts Theater eine solche Funktion erfüllen, gehen unter dem Namen von „Verfremdungseffekten“ und umfassen zum Beispiel eine grelle Bühnenbeleuchtung und sichtbare Lichtquellen, Songs, Projektionen und Plakate, die Geschehnisse vorwegnehmen, sowie einstudierte Rhetorik und Gestik. Das Ziel dieser Techniken ist es, den Zuschauer zu „schockieren“ und den Bühnenraum als solchen für ihn bloßzustellen. Nicht nur das Verhältnis zwischen Zuschauer und Bühne ändert sich im epischen Theater, sondern auch jenes zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle. In der Schrift *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, der einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (1940) ist zu lesen, dass sich keine „Verwandlung“ des Schauspielers in die darzustellende Person ereignen soll: Der erstere soll sich nicht mit der letzteren identifizieren, sondern sie „zeigen“ und eine distanzierte und kritische Haltung bewahren, die dadurch hervorgehoben werden soll, dass er die eigenen Handlungen kommentiert und samt seinen Einsätzen auch die Regieanweisungen – sich direkt

235 Schiller an Goethe: Brief vom 26. Dezember 1797. Ebd., S. 473.

dem Publikum zuwendend – vorträgt²³⁶. Es braucht nicht weiter betont zu werden, dass diese Haltung des Schauspielers als Spiegelbild für die Haltung der Zuschauer gegenüber der Gesellschaft dienen soll:

„Da er [der Schauspieler] sich mit der Person, die er darstellt, nicht identifiziert, kann er ihr gegenüber einen bestimmten Standpunkt wählen, seine Meinung über sie verraten, den Zuschauer, der auch seinerseits nicht eingeladen wurde, sich zu identifizieren, zur Kritik der dargestellten Person auffordern. Der Standpunkt, den er einnimmt, ist ein *gesellschaftlicher Standpunkt*. Bei seiner Anlage der Vorgänge und Charakterisierung der Person arbeitet er jene Züge heraus, die in den Machtbereich der Gesellschaft fallen. So wird sein Spiel zu einem Kolloquium (über die gesellschaftlichen Zustände) mit dem Publikum, an das er sich wendet. Er legt es dem Zuhörer nahe, je nach seiner Klassenzugehörigkeit diese Zustände zu rechtfertigen oder zu verwerfen“.²³⁷

3.2.2 Der Gestus

Die Immanenz des epischen Theaters sowie dessen Ablehnung der „Totalität“ und dessen Anwendung der Unterbrechung als künstlerische sowie gesellschaftliche und politische Praxis stellen klar, warum Brechts Kunst bedeutsam und erwägenswert für Benjamins metaphysische Untersuchung war. Benjamin war einer der scharfsinnigsten Deuter von Brechts Theatertheorie, und die Gespräche, die er mit dem Augsburger Autor führte, waren maßgeblich für die Entwicklung von dessen Poetik; das wird nicht zuletzt von den begrifflichen Übereinstimmungen in den Schriften der beiden bezeugt.

Ein Aspekt des epischen Theaters, dem Benjamin besondere Aufmerksamkeit schenkt, ist der Gestus. Wenn man Benjamins frühe Schriften zur Sprache und das dort zum Vorschein gebrachte Problem der Mitteilung des geistigen Wesens in der menschlichen Sprache in Erinnerung ruft, wird man der Relevanz des Gestus – die in den Studien zu Kafka hervorgehoben wird – im Rahmen von Benjamins Philosophie gewahr. Bevor man auf Benjamins Überlegungen eingeht, ist es wichtig zu klären, dass Brecht mit „Gestus“ kein reines „Gestikulieren“ versteht. Wie er in der Schrift *Über gestische Musik* erklärt, handelt es sich „nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen. Es handelt sich um

236 *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, der einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, BB 22.2, S. 643-4.

237 BB 22.2, S. 645-6. (Hervorhebung des Autors).

Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt“²³⁸.

Bereits in der ersten Fassung der Schrift *Was ist das epische Theater?* vom Jahr 1931 erklärt Benjamin den Gestus als wesensbestimmend für Brechts Theater. „Das epische Theater ist gestisch“²³⁹. Von dieser lapidaren Bemerkung geht eine tiefere Analyse dieses Merkmals aus, das mehrere Berührungspunkte mit anderen in dem ersten Teil dieses Kapitels erwähnten Formen der Unterbrechung aufzeigt. An erster Stelle sei der Gestus im Gegensatz zur täuschenden gesprochenen Sprache und zu den undurchschaubaren Handlungen nur schwerlich „verfälschbar“²⁴⁰. Der Gestus könne nämlich nicht umformuliert oder funktionell interpretiert werden, sondern er sei authentisch und eindeutig. An zweiter Stelle habe er „einen fixierbaren Anfang und ein fixierbares Ende“, d.h. er sei in sich geschlossen und erschöpfe sich im Moment seiner Durchführung. Dieses Merkmal setzt ihn dem sich entwickelnden Handlungsverlauf entgegen. Nicht einer Handlung im Allgemeinen opponiert der Gestus, sondern eben derjenigen, in die er eingegliedert ist, die folglich von einem internen Element unterbrochen wird. Diese Gegenüberstellung wird von Benjamin als „dialektisch“ bezeichnet. Es handelt sich aber um keine Hegel'sche Dialektik, die sich in der Zeit entwickelt, sondern um eine immanente Dialektik: Der Gegensatz der beiden antithetischen Elemente wird von keiner nachfolgenden Synthese aufgehoben; im Gegenteil prallen der Gestus und die Handlung im Moment der Durchführung des ersteren aufeinander, und der Kurzschluss, der sich ereignet, löst den verfremdenden Effekt aus: „Immanent dialektisches Verhalten ist es, was im Zustand – als Abdruck menschlicher Gebärden, Handlungen und Worte – blitzartig klargestellt wird. Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand“²⁴¹.

Die vom Gestus ausgelöste „Dialektik im Stillstand“ ist nichts anderes als jene Zäsur, jene kritische Gewalt, die Benjamin herbeigewünscht hat, um die endlose Ereigniskette ins Stocken zu bringen und die falsche Totalität bloßzustellen. Indem er ausschließlich sich selbst

238 *Über gestische Musik*, BB 22.1, S. 329. Diesbezüglich kommentiert S. Carney: „*Gestic language stages a formal performance of its content: in the rhetoric of the sentence there is a presentation [...] of the sentence's content. Ultimately, the gestus is a matter of aesthetic form*“ (S. Carney, *Brecht and Critical Theory. Dialectics and Contemporary Aesthetics*, Routledge, Abingdon-New York 2005, S. 30. Hervorhebungen des Autors).

239 *Was ist das epische Theater?*<I>, WB II.2, S. 521.

240 WB II.2, S. 521.

241 WB II.2, S. 530. Auch Goethe bemerkte, dass sich die epischen Momente im Laufe eines dramatischen Werks dem Handlungsverlauf entgegensetzen („Mein neuer Stoff hat keinen einzigen retardierenden Moment, es schreitet alles von Anfang bis zu Ende in einer graden Reihe fort; allein er hat die Eigenschaft daß große Anstalten gemacht werden, daß man viele Kräfte mit Verstand und Klugheit in Bewegung setzt, daß aber die Entwicklung auf eine Weise geschieht, die den Anstalten ganz entgegen ist und auf einem ganz unerwarteten jedoch natürlichen Wege“, Goethe an Schiller: Brief vom 22. April 1797, J. W. von Goethe; F. Schiller, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, a.a.O., S. 334).

ausdruckslos äußert, verkörpert der Gestus jene *reine Mittelbarkeit*, die sich nicht nur dem Gesetz der menschlichen Sprache entzieht, sondern diese auch als willkürlich und verfälschend demaskiert. Indem er sich im Moment seiner Durchführung, im *Jetzt*, erschöpft, entmachtet er die historische Verkettung und entfaltet das Potential der Jetztzeit: Dort, im Jetzt, kommen Potenz und Akt zusammen, und der Akt ist immer revolutionär und „politisch“²⁴².

Wenn die Ausdruckslosigkeit und die reine Mittelbarkeit, die den Gestus kennzeichnen, diesen zu einer authentischen – vielleicht gar zur höchsten – Form der Zäsur machen, die die Rede und die Handlung zum Stillstand bringen können, so scheint jedoch das traditionelle Ineinandergreifen von Pathos und Gestus gegen die Ablehnung der Einfühlung im epischen Theater zu sprechen. Denkt man an das klassische Theater, so kommt die zentrale Rolle der Gestik für die Vermittlung und die Erweckung von Gefühlen (im Besonderen der Furcht und des Mitleids) deutlich zum Vorschein. Diese Interdependenz wird in Warburgs Theorie der Pathosformeln systematisiert, laut der bestimmte affektive Zustände in den Gesten eingepreßt seien, die in jeder Kultur anders kodifiziert seien und durch die Epochen hindurch „nachleben“ würden. Es versteht sich von selbst, dass ein Theater, das auf der Distanz zwischen Publikum und Aufführung basiert, keine tragischen Gesten zulassen kann. Aber wie befreit man die „Formel“ von dem Pathos? Die Antwort ist laut Brecht in der chinesischen Schauspielkunst zu finden, bei der sich der Schauspieler nicht in seine Figur hineinversetzt, sondern sie vorzeigt, sie „zitiert“. 1936 schreibt der Autor in *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*: „Der chinesische Artist [...] verzichtet auf die restlose Verwandlung. Von vornherein beschränkt er sich darauf, die darzustellende Figur lediglich zu zitieren“²⁴³; „Der Artist hat sein Gesicht als jenes leere Blatt verwendet, das durch den Gestus des Körpers

242 Diesbezüglich erscheint Agambens Kommentar zu den Figuren der Berufsschauspielkunst erläuternd: „La Commedia dell’Arte conosceva dei canovacci, istruzioni destinate agli attori, perché ponessero in essere delle situazioni in cui un gesto umano sottratto alla potenza del mito e del destino poteva finalmente avvenire. Non si comprende nulla della maschera comica se la si intende semplicemente come un personaggio depotenziato e indeterminato. Arlecchino e il Dottore non sono personaggi, nel senso in cui lo sono Amleto o Edipo: le maschere sono non *personaggi*, ma *gesti* figurati in un tipo, costellazioni di gesti. Nella situazione in atto, la distruzione dell’identità della parte va di pari passo con la distruzione dell’identità dell’attore. È tutto il rapporto fra testo ed esecuzione, fra potenza e atto che è rimesso qui in questione. Poiché fra il testo e l’esecuzione si insinua la maschera, come misto indistinguibile di potenza e atto. E ciò che avviene – sulla scena come nella situazione costruita – non è l’attuazione di una potenza, ma la liberazione di una potenza ulteriore. *Gesto* è il nome di questo punto d’incrocio della vita e dell’arte, dell’atto e della potenza, del generale e del particolare, del testo e dell’esecuzione. Esso è un pezzo di vita sottratto al contesto della biografia individuale e un pezzo di arte sottratta alla neutralità dell’estetica: prassi pura“ (G. Agamben, „Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo“, in: ders., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, S. 60-73, hier S. 65. Hervorhebungen des Autors).

243 *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, BB 22.1, S. 204.

beschrieben werden kann²⁴⁴. In einer anderen, wenige Jahre später erschienenen Schrift liest man:

„Ist die restlose Verwandlung aufgegeben, bringt der Schauspieler seinen Text nicht wie eine Improvisation, sondern wie ein Zitat. Dabei ist es klar, daß er in dieses Zitat alle Untertöne, die volle menschliche, konkrete Plastik der Äußerung zu geben hat; wie auch die Geste, die er vorzeigt und die nunmehr eine Kopie darstellt, die volle Leiblichkeit einer menschlichen Geste haben muß“.²⁴⁵

Der zitierende Gestus will nicht das Gefühl verdrängen, von dem er Ausdruck ist: Nicht die Korrespondenz zwischen der Form der Mitteilung und dem Mitgeteilten ändert sich, sondern die Auffassung der Kommunikation selbst, deren *Mittelbarkeit* offensichtlich wird. Indem das Gefühl zitiert wird, macht es sich von dem Gestus unabhängig, es büßt seine pathetische Wirkung ein und wird ohne weiteres dem Urteil des Publikums ausgeliefert. Der Gestus des Schauspielers wirkt nicht natürlich und hypnotisch, sondern verfremdend. Dies hat Helene Weigel anlässlich der Aufführung der *Mutter Courage* im Jahr 1949 meisterhaft in die Praxis umgesetzt: Als sie in der Rolle der Protagonistin die Salve der Hinrichtung ihres Sohnes hört, reißt sie den Mund zu einem lautlosen Schrei auf. Dieser Gestus – der, nach Brechts Vermutung, unbewusst das Foto der schreienden Mutter in Singapur von *Kriegsfibel* nachbildet²⁴⁶ – zitiert die Klagen der Frauen der klassischen Tragödien um ihre verstorbenen Familienangehörigen: Der Schmerz, den der Gestus ausdrückt, bleibt der gleiche, aber indem er *zeigt* wird, teilt sich die Einheit von Gestus und Pathos auf, und die beiden werden in ihrer mitteilenden bzw. emotionalen Natur aufgeführt. Der zitierende Gestus (der dadurch selbst zu einem „zitierbaren Gestus“ wird²⁴⁷) erfüllt somit genau die Funktion des (schriftlichen) Zitats bei Benjamin, das nicht dazu verwendet wird, eine Äußerung zu bekräftigen, sondern vielmehr dazu, das System, in das es eingefügt wird, zu zerstören:

244 BB 22.1, S. 201.

245 *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, der einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, BB 22.2, S. 643.

246 „Der Ausdruck des äußersten Schmerzes nach dem Anhören der Salve, der schreiend geöffnete Mund bei zurückgebogenem Kopf stammt vermutlich von der Pressefotografie einer indischen Frau, die während der Beschießung von Singapur bei der Leiche ihres getöteten Sohnes hockt. Die Weigel muß sie vor Jahren gesehen haben, wiewohl sie sich auf Befragen nicht daran erinnerte. So gehen Beobachtungen in den Fundus der Schauspieler ein“ (*Couragemodell 1949*, BB 25, S. 203-4).

247 Die Übergang vom zitierenden zum zitierbaren Gestus, der in Brechts Schriften implizit bleibt, wird von Benjamin ausdrücklich erklärt: „Gesten zitierbar zu machen‘ ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters. Seine Gebärden muß der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Worte. Dieser Effekt kann zum Beispiel dadurch erreicht werden, daß auf der Szene der Schauspieler seinen Gestus selbst zitiert“ (*Was ist das epische Theater? <II>*, WB II.2, S. 536).

„Man darf [...] sich darauf besinnen, daß das Unterbrechen eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung ist. Es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus. Es liegt, um nur eines herauszugreifen, dem Zitat zugrunde. Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen. Es ist daher wohl verständlich, daß das epische Theater, das auf die Unterbrechung gestellt ist, ein in spezifischem Sinne zitierbares ist“.²⁴⁸

3.2.3 Das epische Theater und das barocke Trauerspiel

Es hat sich bereits herausgestellt, dass sowohl das epische Theater als auch das barocke Trauerspiel Formen der „immanenten“ Kunst sind, deren Ablehnung jeglicher Verklärung durch die Anwendung von Mechanismen der Unterbrechung erfolgt. Dies unterscheidet die beiden sowohl von der antiken klassischen Tradition als auch von der post-aufklärerischen, die die Allegorie durch das Symbol ersetzt und – insbesondere ab dem bürgerlichen Trauerspiel – die psychologische Charakterisierung der Figuren pflegt.

Brecht erwähnt nie das barocke Trauerspiel in Verbindung mit dem epischen Theater²⁴⁹. Benjamin erkennt zwischen den beiden Formen jedoch eine „schlecht markierte Straße“, die

„sich im Mittelalter über Hroswitha und die Mysterien; im Barock über Gryphius und Calderon [zog]. Später zeichnete sie sich bei Lenz und Grabbe ab und zuletzt bei Strindberg. [...] Es ist eine europäische, aber auch eine deutsche Straße. Wenn anders von einer Straße die Rede sein kann, und nicht vielmehr von einem Pasch- und Schleichpfad, auf dem das Vermächtnis des mittelalterlichen und barocken Dramas an uns gelangt ist. Dieser Saumpfad tritt heute, wie struppig und verwildert immer, in den Dramen von Brecht zutage“.²⁵⁰

Dieser Weg, den die erwähnten Autoren beschreiten, sei der Weg auf der Suche nach dem „untragischen Helden“, der als Gegenbild zum tragischen Helden der Antike gestaltet wird. Im Gegensatz zu diesem, der die Handlung entlang unverändert bleibt und sich seiner Rolle gemäß konsequent verhält, sei jener „ein Schauplatz der Widersprüche“²⁵¹. Diese Beschreibung des untragischen Helden entspricht sowohl dem frühneuzeitlichen Tyrannen mit seinen wechselnden Gemütszuständen, als auch Brechts Figuren, auf die sich Benjamin an der zitierten Stelle direkt bezieht. Als Beispiel wird nämlich der Packer Galy Gay des Lustspiels

248 WB II.2, S. 536. Vgl. dazu auch D. Sacco, „Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin“, in: „Arabeschi“, 11, 2018, S. 57-66, hier S. 61.

249 Als verwandte theatralische Formen werden das asiatische Theater, das mittelalterliche Mysterienspiel, das klassische spanische und das Jesuitentheater angegeben (*Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*, BB 22.1, S. 116).

250 *Was ist das epische Theater? <II>*, WB II.2, S. 534.

251 WB II.2, S. 534.

Mann ist Mann (1926) genannt, dessen Veränderlichkeit jene der modernen Gesellschaft widerspiegeln. Dies entspricht genau Brechts Absicht, den zeitgenössischen „Massemenschen“ durch das epische Theater auf die Bühne zu bringen; seine inkonsequente Entwicklung sei von einem äußerst komplexen und ebenso schnell veränderbaren geschichtlichen und sozioökonomischen Zusammenhang, dessen Gesetze der Mensch nicht kenne, beeinflusst²⁵². Galy Gay verkörpert tatsächlich dieses fehlende Selbstbewusstsein, und seine Einfalt und Leichtgläubigkeit machen ihn zu einem Spielball, nicht des Schicksals, wie den barocken Menschen, sondern der drei britischen Soldaten und der Kantinenbesitzerin, die ihn mühelos betrügen und verspotten. Es gelingt ihnen letztendlich, ihn an seiner Identität zweifeln zu lassen: Nachdem sie seine Hinrichtung vorgetäuscht haben, überzeugen sie ihn davon, dass Galy Gay gestorben sei und er ihr Kriegskamerad Jeraiah Jip sei, und anschließend fordern sie ihn dazu auf, Galy Gays Grabrede zu halten.

„GALY GAY. [...] Woran erkennt der Galy Gay, daß er selber
 Der Galy Gay ist?
 Würd abgehackt sein Arm ihm
 Und fänd er ihn in einem Mauerloch
 Würd Galy Gays Aug erkennen Galy Gays Arm? [...]
 Und wenn der Galy Gay nicht der Galy Gay wär
 So wär er einer Mutter trinkender Sohn, die
 Eines andern Mutter wär, wenn sie
 Nicht seiner wär, tränk also doch.
 Und wär im März erzeugt, nicht im September
 Nur ausgenommen der Fall, er wäre statt im März
 Erst im September dieses Jahres oder schon
 Im September des vorjährigen erzeugt
 Was ausmacht einen Unterschied von einem kleinen Jahr
 Der einen Mann zu einem anderen Mann macht“.²⁵³

Diese Äußerung enthüllt nicht nur das Grundgesetz des Kriegs sondern auch jenes des Kapitalismus, das durch den Titel des Stücks zusammengefasst werden kann: „Mann ist Mann“, der Mensch ist nicht wegen seiner Identität wertvoll, sondern wegen seiner Arbeitskraft (als „Menschenmaterial“²⁵⁴, wie im Stück zu lesen ist), das nach Bedarf ersetzt und ausgetauscht werden kann. In dieser Szene ereignet sich die Spaltung des Menschen von seiner Identität, die diesen vom tragischen Helden grundsätzlich unterscheidet: Mit Brechts Worten ausgedrückt, ist das Individuum zum „Dividuum“ umgebaut worden²⁵⁵.

252 *Über experimentelles Theater*, BB 22.1, S. 548.

253 *Mann ist Mann*, BB 2, S. 224.

254 BB 2, S 154.

255 „Da es unerträglich ist, in großen Massen individuell zu leben, wird der Masse Mensch es aufgeben. Um vom Erträglichen zum Lustvollen zu kommen, wird er das Dividuelle ungeheuer ausbauen müssen. Er tut es“

Der Unterschied zwischen dem tragischen und dem untragischen Helden kommt jedoch nicht nur durch den Vergleich ihrer Leben und ihrer Handlungen deutlich zum Vorschein, sondern auch, und noch vielmehr, durch ihren Tod. Der Tod des tragischen Helden ist ein Opfertod, der der Erfüllung eines vorbestimmten Schicksals dient. Wie Kierkegaard in seinen Überlegungen zur antiken und zur modernen Tragödie bemerkt, wurzele die Bewegungsfreiheit des antiken Helden auf dem festen Boden des Objektiven, des Gegebenen (als gegebene, „substantielle Bestimmungen“ werden Staat, Familie und Schicksal genannt), das in der griechischen Tragödie „das eigentliche Schicksalsschwangere“ darstelle. Der moderne Held hingegen, der die Spaltung zwischen „Objektivem“ und Subjekt erlebe, kenne keine Teleologie, sein Schicksal hänge von seinen eigenen Handlungen sowie von den äußeren Umständen („Charakter und Situation“) ab²⁵⁶. Mit anderen Worten: Das Schicksal des tragischen Helden ist ihm inhärent, und seine Erfüllung gleicht einer individuellen Vervollkommnung; das Schicksal des untragischen Helden, der aus der Sphäre des Mythos in die der Geschichte eingetreten ist, ist hingegen „zufällig“.

Im Trauerspielbuch beschreibt Benjamin den barocken Märtyrer als das repräsentativste Beispiel für diese ontologische Andersartigkeit, denn die ironische Selbstvergessenheit und die melancholische Resignation, mit denen er seinem Tod begegnet, machen diesen zur Parodie der tragischen Opferung und deren sakraler Beschaffenheit. Das erste Beispiel für den Übergang vom tragischen zum untragischen Helden ist laut Benjamin jedoch in Platons Darstellung des sterbenden Sokrates zu finden²⁵⁷. Der Hinweis auf diesen sowie die Identifikation Galy Gays mit dem platonischen Weisen in der Schrift *Was ist das epische Theater?* berechtigen dazu, den Vergleich zwischen dem sterbenden Sokrates und dem epischen Helden von *Mann ist Mann* weiterzuführen²⁵⁸. Nachdem Galy Gay, wegen der Anklage, einen Elefanten der britischen Armee verkauft zu haben, zum Tod verurteilt worden ist, bereiten die Soldaten die falsche Hinrichtung vor. Die Regieanweisung „Galy Gay wird zurück- und wieder vorgeführt, er schreitet wie die Hauptperson eines tragischen Dramas“²⁵⁹ bildet einen starken und parodistischen Kontrast zur Haltung des Protagonisten, der mit

(*Materialismus*, BB 21, S. 179). Vgl. dazu auch N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 205 ff.

256 S. Kierkegaard, *Entweder / Oder*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh 1979, Erster Teil, Bd. 1, S. 153-4.

257 Benjamin behauptet das sowohl im Trauerspielbuch („Im sterbenden Sokrates ist das Märtyrerdrama als Parodie der Tragödie entsprungen“, *UdT*, WB I.1, S. 292) als auch in der zweiten Fassung von *Was ist das epische Theater?* („Nun hat schon Platon das undramatische des höchsten Menschen, des Weisen, sehr wohl erkannt. Er hat ihn in seinen Dialogen an die Schwelle des Dramas herangeführt – im *Phädon* an die Schwelle des Passionsspieles“, *Was ist das epische Theater? <II>*, WB II.2, S. 534).

258 Vgl. dazu auch N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 214-5.

259 *Mann ist Mann*, BB 2, S.135.

Verleugnungen und Entschuldigungen allerart um seine Befreiung schreit und fleht, bis er, genau im Moment der vorgetäuschten Hinrichtung, in Ohnmacht fällt. Die ganze Inszenierung wird von Müller-Schöll als die „Wiederholung der Tragödie als Farce“ bezeichnet und gipfelt in dem tragikomischen „Ende“ des Helden, der, ohnmächtig werdend, „seinen Tod gewissermaßen [aufhebt]“²⁶⁰. Wenn man an Benjamins Behauptung im Trauerspielbuch zurückdenkt, dass der Tod des barocken Märtyrers kein regelrechtes Ende darstelle²⁶¹, so erscheint der Brecht'sche epische Held als der legitime Erbe des barocken Märtyrers, der sich im Gegensatz zum tragischen Helden gestaltet hat. Vermutlich an Kierkegaards Theorie anschließend, beschreibt Benjamin das Schicksal der säkularen Welt der Neuzeit als eine „naturgeschichtliche Kategorie“²⁶², und zwar als das „zufällige“ Ergebnis innerweltlicher Kontingenzen²⁶³. Der Tod des untragischen Helden fügt sich nicht in die existenzielle Parabel des Subjekts als deren vorbestimmte und einzig mögliche Vervollkommnung ein; ihm steht sein Ende sozusagen als eines „aller möglichen Enden“ gegenüber²⁶⁴. Um dies mit Müller-Schölls Worten auszudrücken: „Dem tragischen Helden ist der Tod innerlich, den Trauerspielfiguren äußerlich. Die Tragödie endet mit einer Entscheidung, das Trauerspiel – ein weiterer Verweis auf die spätere Theorie des epischen Theaters – mit einem Appell“²⁶⁵. Galy

260 N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 214.

261 „Mit Recht hat man vom vorshakespeareschen Trauerspiele der Engländer bemerkt, es sei ‚ohne richtiges Ende, der Strom fließt weiter‘. Das gilt vom Trauerspiele überhaupt; mit seinem Abschluß ist keine Epoche gesetzt, wie diese, im historischen und individuellen Sinne, im Tode des tragischen Helden so nachdrücklich gegeben ist“ (*UdT*, WB I.1, S. 314).

262 WB I.1, S. 308. Zu Benjamins Kierkegaard-Rezeption vgl. z. B. R. Habermeier, „Schellings Zeitalter und Kierkegaards Stadien beim frühen Benjamin“, in: „Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences“, 37, 1996, S. 13-23.

263 Vgl. S. Bryant-Bertail: „The epic theater demystifies the concept of an essential human nature living out its inevitable fate, by showing both human nature and fate as historical and thus changeable human constructs. The concept of fate is held up in contrast to that of a historical agency open to human intervention. Brecht faulted the “dramatic theater” with naturalizing these essentialist concepts and the passivity they entail” (S. Bryant-Bertail, *Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legacy*, Camden House, Rochester (New York) 2000, S. 13).

264 Das entspricht Brechts Anweisung, dass der Schauspieler jede Handlung als eine mögliche Alternative unter vielen anderen präsentieren solle: „Geht er auf der Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht; das heißt er spielt so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. [...] Das was er *nicht* macht, muß in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht“ (*Kleine Beschreibung einer neuen Technik für die Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, BB 22.2, S. 643. Hervorhebung des Autors).

265 N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 112. Besonders interessant ist Müller-Schölls gesamte Interpretation dieses Lustspiels Brechts als „Trauerspiel“: Neben dem untragischen Helden, der zum Märtyrer wird, werden die drei Soldaten, die den Ersatz ihres vierten Kriegskameraden mit Galy Gay geplant haben, als Intriganten ausgelegt, und der Sergeant „Bloody Five“ wird mit dem Tyrannen im Trauerspiel gleichgesetzt (ebd., S. 209-11). Die Identifikation des Sergeants mit dem Tyrannen erscheint nicht nur wegen seiner grenzenlosen und willkürlichen Machtausübung in der Armee überzeugend, sondern auch deswegen, da er im Stück als Melancholiker charakterisiert wird. Die Vergleichbarkeit von barocken und modernen „Tyrannen“ wird im letzten Kapitel dieser Arbeit am Beispiel von Döblins Roman *Wallenstein* ausführlicher untersucht.

Gays „Tod“ ist deswegen kein Abschluss, da er erstens ein falscher Tod und zweitens eine „Aufhebung“ des falschen Todes ist, der kein sakrales und individuelles Schicksal zur Vollendung bringt, sondern – und hier liegt das *Tragische* am untragischen Helden – zu einer Nachäffung der antiken Opferung herabgesetzt wird.

Diese tragikomische Umkehrung wird von Peter Szondi am Beispiel einer verfehlten Märtyrerin der deutschen Barockliteratur aufgezeigt, nämlich Kaiserin Theodosia, der Ehefrau Leo Armenius’:

„Nach der Ermordung des Kaisers wird das Werk [Gryphius’ *Leo Armenius*] zur Tragödie der Kaiserin. Der Tod ihres Gemahls und den, wie sie meint, bevorstehenden eigenen hat sie selber verschuldet. [...] Aber noch hat sich ihr tragisches Schicksal nicht erfüllt. Denn der Tod, den sie nun als ihr Leben erbittet, wird ihr von Leos Mörder, dem sie selber das Leben gerettet hat, aus Dankbarkeit, die Grausamkeit ist, verwehrt. So verläßt sie die Bühne nicht als Sterbende, sondern mit Worten des Wahnsinns, die einer Parodie dessen gleichen, was Gryphius ihr versagt hat: der triumphalen Vision der Märtyrerin“.²⁶⁶

Der Austritt aus der Sphäre des Mythos und der Eintritt in die der Natur-Geschichte zeichnet sich in der Barockliteratur sowie in Brechts epischem Theater als Sich-Vertiefen in die Welt der Kreaturen ab, deren Mängel, Ängste und Zögern durch den ironischen und unbarmherzigen Blick des Melancholikers zu Karikaturen der Vollkommenheit des tragischen Helden werden. Die ontologische Wandlung des Schicksals des Helden, das seine sakrale Aura eingebüßt hat und zum bloßen irdischen Phänomen geworden ist, bietet Benjamin den Anlass, über die intime Natur des Trauerspiels nachzudenken, die sich, in beachtenswerter Vorwegnahme der Theorie des epischen Theaters, als „gestisch“ zeigt:

„Tragik ist eine Vorstufe der Prophetie. Sie ist ein Sachverhalt, der nur im Sprachlichen sich findet: tragisch ist das Wort und ist das Schweigen der Vorzeit, in denen die prophetische Stimme sich versucht, Leiden und Tod, wo sie diese Stimme erlösen, niemals ein Schicksal im pragmatischen Gehalt seiner Verwicklung. Das Trauerspiel ist pantomimisch denkbar, die Tragödie nicht“.²⁶⁷

Die barocke Beredsamkeit und die opulente Inszenierung der Welt als Schauplatz des Leidens setzen sich als Produkte des melancholischen Grübelns dem „Wort“ und dem „Schweigen der Vorzeit“ diametral entgegen. Nach der Spaltung von irdischer Dimension und metaphysischer

266 P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, in: ders., *Schriften*, hrsg. von J. Bollack, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, Bd. 1, S. 149-260, hier S. 233. Es muss präzisiert werden, dass Szondi Gryphius’ *Leo Armenius* als „die erste Tragödie der deutschen Literatur“ begreift. Im Vergleich zu den Trauerspielen biete der christliche Glaube hier nämlich keine Erlösungsperspektive, sondern bestimme eben den tragischen Untergang des Protagonisten (ebd., S. 229).

267 *UdT*, WB I.1, S. 297.

Ordnung, die die Neuzeit eröffnet, kann die Rhetorik des Barock keinesfalls den Status der Wahrsagung des Schicksals zurückerhalten und bleibt hingegen eine Kommentierung der menschlichen Vergänglichkeit. Diese Unmöglichkeit, eine vergangene Totalität wiederherzustellen, wird aber nicht maskiert, oder eher: die Maske wird als solche offensichtlich, denn die Spannung zwischen der künstlerischen Darstellung und der verlorenen Harmonie wird immer wieder betont. Das Trauerspiel ist nicht zuletzt aus diesem Grund „pantomimisch denkbar“: Seine „Gesten“ (die Allegorie, die Rhetorik, die Haltung des Souveräns sowie die des Märtyrers) streben danach, ein Modell zu imitieren und dabei zeigen sie, dass es sich um eine bloße Nachahmung handelt²⁶⁸.

Wenn man Benjamins Überlegungen zur Sprache weiterführen will, könnte man behaupten, dass das barocke Trauerspiel die „Magie der Sprache“ aussetzt, denn durch die allegorische Darstellungsweise verzichtet es auf das „Urteil“ des Künstlers, der die Fragmente der Welt in ein nahtloses Bild einordnet. Das epische Theater verhält sich jedoch noch radikaler. Da es nicht nur gestisch „denkbar“ ist, sondern tatsächlich auf Gesten aufbaut, verzichtet es auch auf die „selige Magie vor dem Fall“²⁶⁹, denn durch den Gestus lehnt es nicht nur das menschliche Urteil, d.h. das den Worten innewohnende Ordnungsprinzip, ab, sondern auch den sprachlichen Ausdruck selbst.

Die letzte Gemeinsamkeit zwischen barockem Trauerspiel und epischem Theater, die hier angeführt werden soll, betrifft das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Publikum, bzw. die Wirkung des ersteren auf das letztere. Man muss davon ausgehen, dass die tragische Wirkungslehre in den Poetiken des Barock nur selten thematisiert wird; größere Aufmerksamkeit wird hingegen dem formalen Aufbau der dramatischen Werke und der Wahl der Figuren geschenkt. Die aristotelische Tragödientheorie wird im deutschen Raum der Frühen Neuzeit durch die Vermittlung Julius Caesar Scaligers rezipiert, dessen Theorie des *docere delectando* sich mit Justus Lipsius' Neostoizismus verbindet. Am deutlichsten drückt sich die Wirkungslehre des dramatischen Werks in der Vorrede von Opitz' Übersetzung von Senecas *Trojerinnen* aus: Indem man zusammen mit dem Helden leidet und an seinem

268 Das Verhältnis des barocken Trauerspiels zur antiken Tragödie wird von Benjamin als eine „Geste der Unterwerfung“ dargestellt, mittels der das erstere, die klassische Tragödie „wesensfremd“ interpretierend, sich ihrer Autorität zur Ausgestaltung einer neuen Kunstform bediene (*UdT*, WB I.1, S. 278). Davon ausgehend, beschreibt Müller-Schöll das Verhältnis der beiden Traditionen als ein dialektisches: Es sei nicht möglich zu bestimmen, ob die klassische Tragödie, die „gefesselte Sklavin“ auf dem „Triumphwagen des barocken Trauerspiels“ (WB I.1, S. 278), der Willkür des letzteren als Interpretationsobjekt ausgesetzt und deshalb ihm unterworfen sei, oder hingegen das Trauerspiel von der Tragödie abhängt, da es sich auf ihre Autorität stütze (N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 120). Dieses ambivalente Verhältnis der Unterwerfung bzw. Abhängigkeit von der antiken Tragödie scheinen das barocke Trauerspiel und das epische Theater gemeinsam zu haben.

269 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, WB II.1, S. 153.

Unglück teilhat, wird man getröstet und lernt man, die Wechselfälle des eigenen Lebens beständig zu erdulden.²⁷⁰

An dieser Stelle ist aber interessanter zu berücksichtigen, was Benjamin im 20. Jahrhundert von der Wirkung – oder eher von der Wechselwirkung – des Trauerspiels auf den Zuschauer rezipiert hat. Diesbezüglich ist folgendes Zitat bedeutungsvoll: „[Trauerspiele] sind nicht so sehr das Spiel, das traurig macht, als jenes, über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiele vor Traurigen“²⁷¹. Die Trauer werde nicht *ex nihilo* erzeugt und dem Zuschauer von außen vermittelt, sondern sie sei dem Betrachter eigen und werde durch das Spiel reflektiert und *gezeigt*. Besonders zutreffend erscheint hierzu die Formulierung Hyun Kang Kims: „Die Figuren im Trauerspiel sind nicht die Träger ihres Gefühls, sondern lediglich dessen Medien, in welche die Gefühle hinein wandern und sie gnadenlos in Besitz nehmen. [...] Sie sind nicht als Personen, sondern als Ausdrucksfläche für Emotionen aufzufassen“²⁷². Die Affinität mit Brechts epischem Theater ist augenfällig und wird durch eine Passage aus den *Messingkauf*-Dialogen, die der Autor ab Ende der 1930er Jahre verfasst hat, einmal mehr bekräftigt:

„PHILOSOPH. Wenn wir auf der Bühne den Schmerz betrachten und zugleich mitempfinden, ist in diesem Betrachten auch darinnen, daß wir ihn zugleich Betrachten. Wir sind Schmerzvolle, aber zugleich solche, die einen Schmerz, den unsrigen, fast fremd betrachten, also wie solche, die ihn nicht haben, denn nur die können ihn so fremd betrachten. So sind wir nicht ganz und gar aufgelöst in Schmerz, sondern noch etwas Festes in uns. Der Schmerz ist dem Nachdenken feindlich, er erstickt es in sich, und das Nachdenken ist ihm feindlich“.²⁷³

In Bezug auf das epische Theater schreibt Benjamin, sein Ziel sei nicht, „Handlungen zu entwickeln als Zustände darzustellen“²⁷⁴, die der Zuschauer im realen Leben erlebt und erfährt. Wie auch aus dem eben angeführten Zitat zu schließen ist, betont Benjamin ferner, solche Zustände werden „dem Zuschauer nicht nahegebracht, sondern von ihm entfernt“ und weiter argumentierend, das epische Theater gebe „nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr“²⁷⁵. Zwei Hauptpunkte werden hier genannt: An erster Stelle werden „Zustände“, die der Zuschauer erlebt, deren aber er sich meist nicht bewusst ist, „nach außen“, auf die Bühne, gebracht, und nicht umgekehrt dem Zuschauer von der Bühne eingeflößt; an zweiter Stelle

270 M. Opitz, *Trojanerinnen*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von G. Schulz-Behrend, Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart 1979, Bd. II.2, S. 430.

271 *UdT*, WB I.1, S. 298.

272 H. Kang Kim, „Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin“, in: U. Richtmeyer, F. Goppelsröder und T. Hildebrandt, *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, transcript Verlag, Bielefeld 2014, S. 107-25, hier S. 109.

273 *Der Messingkauf*, BB 22.2, S. 729.

274 *Was ist das epische Theater? <I>*, WB II.2, S. 521.

275 WB II.2, S. 522.

werden diese „Zustände“ nicht explizit, oder mittelbar, zur Sprache gebracht, sondern sie werden dadurch behandelt, dass sie aufgezeigt werden. An diesen Punkten wird klar, inwieweit Benjamin das barocke Trauerspiel und Brechts episches Theater als verwandt betrachtet hat. Im Trauerspiel wird die Trauer (die als „Geist der Zeit“ des Barock betrachtet werden darf) mit dem Blick des Melancholikers zum Gestaltungsprinzip und spiegelt sich in der ausweglosen metaphysischen Suche der Figuren wider, ohne explizit behandelt zu werden. Im epischen Theater werden die „Zustände“, welche die zeitgenössische Epoche kennzeichnen, *gestisch* aufgeführt, ohne dabei kommentiert zu werden. Über diese Gemeinsamkeit hinaus scheint jedoch der Unterschied der beiden Theaterformen in ihrem Ziel zu finden zu sein: Während das Trauerspiel, der neostoizistischen Lehre gemäß, nach der Befreiung von den Affekten strebt, zielt das epische Theater darauf ab, dem Zuschauer seine Rolle in der Gesellschaft bewusst zu machen, und ihn auf seine politische Handlung vorzubereiten.

4. Bertolt Brecht

Mithilfe von Walter Benjamins theoretischen Überlegungen war es möglich, in die Hauptmerkmale der Brecht'schen Ästhetik einzuführen. Es wurde gezeigt, wie sich Brechts Repräsentation des Menschen und der Geschichte sowohl von der antiken Tradition als auch von der sogenannten „konservativen“ Literatur seiner Zeit – die der historistischen Lehre treu bleibt – grundsätzlich unterscheidet: Im Fokus der Theaterstücke Brechts stehen keine exemplarischen Helden oder makrohistorischen Phänomene, sondern die Stellung des gemeinen Menschen in der gesellschaftlichen Ordnung. Benjamin sieht in dieser Betrachtungsweise sowie in den Kunstgriffen – wie dem Gestus und den Verfremdungseffekten –, die die „Immanenz“ der Kunst aufrechterhalten, eine Gemeinsamkeit zwischen Brechts Theater und dem barocken Trauerspiel. Auf eine Beziehung zwischen Brechts Kunst und der frühneuzeitlichen Tradition deutet Benjamin auch in einem Brief an Werner Kraft von Anfang 1936, in dem er Krafts Vermutung, dass sich Brechts Theater ohne Tradition entwickle, wie folgt kommentiert:

„Da [bei Brecht] ist gewiß Tradition vorhanden. Nun wird man in einer Richtung suchen müssen, in der wir uns wenig umgetan haben: ich denke vor allem an bayrische Volkspoesie; zu schweigen von manifesten Zügen, die auf die lehrhafte und parabolische Predigt des süddeutschen Barock zurückführen“.²⁷⁶

Benjamin ist nicht der erste, der sich dieser tiefen Verwandtschaft Brechts mit der Barocktradition, und insbesondere mit jener der geistlichen Literatur des Barock, gewahr wurde. Bereits 1932 veröffentlichte der Dramatiker und Theaterkritiker Julius Bab einen Artikel in der Zeitschrift „Die literarische Welt“, in dem er Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* mit der *propaganda fidei* des Ordensdramas des 17. Jahrhunderts in Verbindung setzte, und dabei einen Vergleich zwischen dem „heutigen Lehrstück[...]“ und „dem von vorgestern“ anstellte²⁷⁷. Die beiden hätten das gemeinsame Ziel, einen Glauben zu verbreiten und eine

276 WB Briefe V, S. 237. F. Vaßen thematisiert in seinem Aufsatz „Trauer oder Tragödie? Liebe und Tod in Brechts epischem Theater und Lehrstück“ die Abweichung der Werke Brechts von der Tradition der klassischen Tragödie und – von der bereits zitierten Benjamin'schen Schrift *Was ist das epische Theater?* <II> ausgehend – gliedert er sie in die „andere“ Tradition der „traurigen Spiele“ ein, der unter anderem das barocke Trauerspiel, Lenz' tragikomische Dramen und das Theater Hauptmanns, Ibsens und Tschechows angehören würden (F. Vaßen, „Trauer oder Tragödie? Liebe und Tod in Brechts epischem Theater und Lehrstück“, in: J. Hillesheim, M. Mayer und S. Brockmann (Hrsg.), *Brecht and Death / Brecht und der Tod*, The Brecht Yearbook 32, University of Wisconsin Press, Madison 2007, S. 149-69.). Das Verhältnis zwischen barockem Trauerspiel und Brechts Theater wird in Vaßens Studium jedoch nicht näher untersucht.

277 J. Bab, „Lehrstück in Gegenwart und Vergangenheit“, in: „Die literarische Welt“, 8, 9, 1932, S. 11.

Lehre zu verkünden, die die Rolle des Menschen (in der Schöpfung bzw. in der Gesellschaft) und seine Berufung höher stellen als seine individuelle Entwicklung²⁷⁸. Das führe zu einer grundsätzlich vergleichbaren Darstellungsweise. In Bezug auf Calderons *auto sacramental Das Leben ein Traum* schreibt Bab: „[...] es kommt alles darauf an, den Vorgang aus der Sphäre des persönlichen Anteils zu lösen (,ihn zu entsentimentalisieren' würde Brecht sagen)“²⁷⁹. Eben dieses „Entsentimentalisieren“, das in Brechts Theater vom Verfremdungseffekt herbeigeführt wird, kennzeichne laut Bab auch das Calderon'sche *auto sacramental* und unterscheide es deutlich vom „,eigentliche[n]' Drama“: Wenn die „sinnliche Freude“ des Zuschauers an der aufgeführten Figur und an ihrem Schicksal

„aufhört, und unsere Anteilnahme unmittelbar und ausschließlich dem zugrunde liegenden Glauben gilt, wird aus dem Drama ein Lehrstück [...]! Die Sinne werden durch Prunk und Klang, der Kopf durch geistige Belehrung attackiert; aber das sinnlich-geistige Ineinander des beseelten Menschen, mit dem wir leben und leiden können [...], das fehlt dem Lehrstück vollkommen“.²⁸⁰

Babs Artikel kann Benjamin schwerlich entgangen sein. Es soll außerdem bemerkt werden, dass auch Brecht in seinem Essay *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* aus dem Jahr 1935 eine Affinität zwischen dem epischen Theater und den frühneuzeitlichen Dramen feststellt: „In stilistischer Hinsicht ist das epische Theater nichts besonders Neues. [...] Lehrhafte Tendenzen zeigte sowohl das mittelalterliche Mysterienspiel als auch das klassische spanische und das Jesuitentheater“²⁸¹.

Im Buch *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes* greift Reinhold Grimm diesen Hinweis auf eine Verwandtschaft zwischen Brechts epischem Theater und dem Ordensdrama der Jesuiten sowie dem spanischen Barockdrama auf und – anhand verschiedener Beispiele aus seinen Werken sowie aus Theaterstücken des 16. und 17. Jahrhunderts – entwickelt die Idee weiter, Brecht gehöre dieser literarischen Tradition an. Dabei zeigt er, dass die Gattungsform der Parabel, die die Dramatik der Reformationszeit kennzeichnet, auch für die strukturelle Analyse von Brechts Theaterstücken verwendbar sei: Die allegorischen Figuren mit ihren vielsagenden Namen und die antizipierenden Vorreden, die typisch für die Parabelstücke der

278 In diesem Artikel wird der Dogmatismus, der dem Katholizismus und dem Kommunismus gemein sei – obwohl inhaltlich unterschiedlich –, beiden Theaterformen zugeschrieben. Die Tendenz zum Dogmatismus führe in beiden Fällen zur „Ausschaltung jedes persönlichen Zweifels, jeder individuellen Leidenschaft durch die Hingabe an eine völlig gewisse und das ganze Leben ausfüllende übergeordnete Sache“ (ebd.).

279 Ebd.

280 Ebd.

281 *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*, BB 22.1, S. 116.

Frühen Neuzeit seien, seien zugleich Merkmale des epischen Theaters²⁸². Auch die Epiloge der Theaterstücke des katholischen Barock, bei denen die Figuren aus ihren Rollen treten und Anmerkungen zu den aufgeführten Begebenheiten machen und daraus moralische Schlussfolgerungen ziehen, würden eine Entsprechung in Brechts Songs finden²⁸³. Außerdem ist Grimms Bemerkung bezüglich der für Calderons Theater typischen Eigenschaft des „Zeigens“ in Hinblick auf das, was im vorhergehenden Kapitel dieser Dissertation über den Gestus im epischen Theater dargelegt wurde, besonders relevant: Indem sich die Figur des Calderon'schen Dramas direkt an das Publikum wendet und die Handlung, die sie ausführt, kommentiert, werde sie zum Zuschauer und der eigentliche Zuschauer (das Publikum) werde gleichzeitig zum Zeugen des Spiels²⁸⁴. Diese Umkehrung, die von Grimm als „anti-illusionistisch“²⁸⁵ bezeichnet wird – da sie offensichtlich dazu beitrage, den Bühnenraum von der „realen Welt“ abzugrenzen – spiegelt sich in Brechts „selbst-zitierendem“ Theater wider.

Im vorliegenden Kapitel wird von diesen Überlegungen ausgegangen, um Brechts Barockrezeption näher zu untersuchen. Einerseits wird versucht werden, die Diskussion über die Verwandtschaft zwischen Brechts Theater und der geistigen literarischen Tradition des 17. Jahrhunderts – die nach den erwähnten Studien auf kein beträchtliches Interesse im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Forschung gestoßen sein dürfte – durch einige Betrachtungen zu Brechts Quellen zu ergänzen. Andererseits wird über einen rein strukturellen Ansatz hinausgegangen, um Brechts nachweisbare Auseinandersetzung mit Autoren und Sujets der Barockliteratur zu erforschen. Dabei soll bestimmt werden, wie sich Brechts Schaffen im Rahmen der Barockrezeption des 20. Jahrhunderts situiert. Nach einem einführenden Überblick über Brechts frühneuzeitliche Quellen werden besonders das Ballet *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (1933) und das Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) berücksichtigt werden.

282 R. Grimm, *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1972 [1959], S. 78.

283 Ebd., S. 83.

284 Diesbezüglich zitiert Grimm M. Kommerells *Beiträge zu einem deutschen Calderon*, in dem Calderons Theater als eine „potenzierte Zeremonie des Zeigens“ dargestellt wird. An dieser Stelle kann Foucaults Beschreibung von Velázquez' Bild *Las Meninas* im ersten Kapitel von *Les mots et les choses* – wo eben dieses Wechselspiel zwischen Betrachter und Kunstwerk dargestellt wird – nicht unerwähnt bleiben: „Au moment où ils placent le spectateur dans le champ de leur regard, les yeux du peintre le saisissent, le contraignent à entrer dans le tableau, lui assignent un lieu à la fois privilégié et obligatoire, prélèvent sur lui sa lumineuse et visible espèce, et la projettent sur la surface inaccessible de la toile retournée“ (M. Foucault, *Les mots et les choses*, a.a.O., S. 21).

285 In diesem Punkt unterscheiden sich Grimms und Kommerells Interpretationen grundlegend. Kommerell bezeichnet dieses Zeigen nämlich als „illusionsfördernd“, denn es trage dazu bei, die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum aufzuheben (M. Kommerell, *Beiträge zu einem deutschen Calderon*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1946, Bd. 1: *Etwas über die Kunst Calderons*, S. 57).

4.1 Brechts frühneuzeitliche Quellen

Brechts Nachlassbibliothek an der Akademie der Künste in Berlin bietet einige wertvolle Hinweise zur Untersuchung von Brechts direktem Verhältnis zur Epoche des Barock. Die Exemplare von Barockwerken, die sich dort befinden, sowie die darin enthaltenen Lesespuren ermöglichen es, eine Idee von Brechts Barock-Lektüren zu bekommen. Vorausgesetzt, dass Brechts Kenntnis der Barockliteratur über das Repertoire der Barockwerke in der Nachlassbibliothek hinausreicht, lohnt es sich, einigen dieser Bücher und deren Autoren einige Aufmerksamkeit zu schenken²⁸⁶.

Zu den für diese Untersuchung bedeutsamen Werken in Brechts Bibliotheksbestand gehören ein Abdruck von 1923 der ältesten Originalausgabe von Grimmelshausens *Trutz Simplex*, ein Exemplar von Opitz' *Weltliche Gedichte*, eine Gedichtsammlung Johann Christian Günthers sowie eine Anthologie von Texten Abraham a Sancta Claras.

Opitz' Buch *Weltliche Gedichte* ist der erste Band einer vierbändigen Ausgabe, die Daniel Wilhelm Triller 1746 herausgab. Der Band in Brechts Besitz weist weder Unterstreichungen noch sonstige Markierungen auf, aber der Zustand der Seiten lässt vermuten, dass es bis zu Ende gelesen wurde. Das gleiche gilt für Günthers Gedichtsammlung (die 1947 herausgegeben wurde), mit dem Unterschied, dass in der Einleitung zu diesem Buch alle Namen der vom Herausgeber erwähnten barocken Dichter sowie die Hauptmotive der Liebe und des Todes bei Günther unterstrichen sind. In derselben Einleitung ist auch die Passage markiert, in der der Einfluss von Günthers Werk auf die Dichter des Sturm und Drangs und Goethe beschrieben wird²⁸⁷. Laut den Herausgebern des Katalogs zu Brechts Bibliothek seien jedoch diese An- und Unterstreichungen „von fremder Hand“²⁸⁸. Auch in der Einleitung zu der Anthologie Abraham a Sancta Claras sind einige Angaben zum Autor – angeblich ebenfalls von fremder Hand²⁸⁹ –

286 An dieser Stelle werden zum Beispiel die Shakespeare-Exemplare in Brechts Besitz nicht erwähnt: Eine Untersuchung von Brechts Shakespeare-Rezeption bedürfte eine spezifische Analyse, die in dieser Dissertation nicht angestrebt wird. Des Weiteren befindet sich in Brechts Nachlassbibliothek eine Gedichtsammlung Andreas Gryphius', die wegen des späten Veröffentlichungsjahres (1953) und der Abwesenheit jeglicher Anmerkungen Brechts nicht berücksichtigt wird. Eine frühere Auseinandersetzung mit Gryphius' Werk soll keineswegs ausgeschlossen werden. Für ein vollständiges Verzeichnis von Brechts Bibliotheksbestand vgl. Bertolt-Brecht-Archiv (Hrsg.), *Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis*, bearbeitet von E. Wizisla, H. Streidt und H. Loeper, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007.

287 J. C. Günther, *Der Wegbereiter. Gedichte. Auswahl und Einleitung von Hannsludwig Geiger*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1947, S. 11.

288 Bertolt-Brecht-Archiv (Hrsg.), *Die Bibliothek Bertolt Brechts*, a.a.O., S. 81.

289 Ebd., S. 47.

unterstrichen: Es handelt sich um Textstellen, in denen Abraham als Dichter des Volks und seine Sprache als eine allen zugängliche präsentiert werden²⁹⁰.

In Brechts Nachlassbibliothek befindet sich zudem ein Exemplar von Baltasar Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* (1647). Das ist ein Geschenk Benjamins für Brecht, wie der handgeschriebenen Widmung auf dem Titelblatt zu entnehmen ist. Die Widmung lautet: „Denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlau genug“. Es handelt sich um ein Zitat aus dem „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“ aus Brechts *Dreigroschenoper*, in dem die menschliche Unbeholfenheit den Begebenheiten des Lebens gegenüber sarkastisch thematisiert wird. Durch dieses Zitat assoziiert Benjamin die zwei Autoren. Die zahlreichen An- und Unterstreichungen in Graciáns Buch beweisen, dass Brecht es mit Interesse gelesen hat²⁹¹.

4.1.1 Baltasar Gracián

Gracián gehört zu den berühmtesten und einflussreichsten Autoren des Goldenen Zeitalters Spaniens. Trotz seiner religiösen Ausbildung und seiner Zugehörigkeit zum Jesuitenorden war er ein eklektischer, unabhängiger Denker, was ihm nicht wenige Probleme mit seiner Kongregation einbrachte: Zunächst wurde er angeklagt, da er einige Schriften ohne die Erlaubnis seines Ordens veröffentlicht hatte, und schließlich wurde er in ein kleines Dorf in Aragonien verbannt. Seine didaktischen und philosophischen Schriften umfassen die charakteristischen Themen und Motive der europäischen Barockliteratur: Die Welt als Schauplatz des Betrugs, die Gegenüberstellung von Scheintugend und Tugend sowie die Kunst der Verstellung werden in seinen Werken durch einen scharfsinnigen Stil, reich an Wortspielen, thematisiert. Davon ausgehend, dass der Mensch ein vervollkommnungsfähiges Wesen ist, dessen Handeln in erster Linie von seinen Affekten – statt von der Moral – bestimmt wird, konzipiert Gracián sein *Handorakel* wie ein Vademekum zur moralischen Verbesserung des Menschen durch die Affektbeherrschung. Im Mittelpunkt von Graciáns Morallehre und seinem Hauptwerk steht die Klugheit, eine der barocken Tugenden *par excellence*. Klugheit ist für Gracián jedoch nicht nur Bedachtsamkeit und Weitsichtigkeit, sondern sie wird im Rahmen

290 A. a Sancta Clara, *Blütenlese aus seinen Werken nebst einer biographisch-literarischen Einleitung von Dr. Karl Bertsche*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg in Breisgau 1910, S. VII.

291 Vgl. H. Lethen; E. Wizisla, „Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillstehen‘: Benjamin schenkt Brecht Gracian“, in: „Drive b: The Brecht Yearbook“, 23, 1997, S. 142-6.

seiner Lehre zu einer aktiven Handlungsstrategie: Klugheit heißt Schlaueit und Berechnung im Umgang mit den Mitmenschen, die von ähnlichen Leidenschaften angetrieben werden und ähnliche Strategien entwickeln können. Graciáns Klugheit impliziert also eine gründliche Kenntnis der Menschennatur sowie Feingefühl und Anpassungsfähigkeit, denn man soll die eigene Handlungsstrategie je nach Situation neu ausrichten können. Dieses taktische Kalkül sei nur dann möglich, wenn man die eigenen Affekte unterdrückt und – bei Bedarf – verbirgt, um den anderen keinen Vorteil bei der Entwicklung ihrer eigenen Strategie zu bieten. Es versteht sich von selbst, dass Graciáns facettenreiches Bild der Klugheit auch die Kunst der Verstellung und der geschickten Täuschung miteinbezieht. Diese Form der Täuschung bildet zwar in Hinsicht auf die barocke Vorstellung der Welt als Theaterwelt, in der jeder Mensch eine Rolle spielt, keinen Gegensatz, bleibt jedoch im Rahmen der christlichen Theologie eine umstrittene Praktik, obwohl der Autor eine moralische Rechtfertigung dafür vorbringt: Der jesuitischen Lehre gemäß, die die Tugendübung als Mittel zur moralischen Stärkung betrachtet, heiße sich als vorsichtig und weise zu geben, tatsächlich vorsichtiger und weiser zu werden. Wegen seines zutiefst pragmatischen Denkens wurde Gracián von seinen Zeitgenossen scharf kritisiert: Ihm wurde vorgeworfen, die Moral zu instrumentalisieren, um eine utilitaristische Lebenspraxis zu stiften²⁹². In dieser Hinsicht ist Graciáns Idee der „Staatsraison seiner Selbst“ – d.h. die Idee der Weltklugheit als Leitlinie für das eigene Verhalten – Machiavellis Staatsphilosophie nahe²⁹³.

Um die Rolle von Graciáns Werk in der deutschen Literatur zu begreifen, lohnt es sich daran zu erinnern, dass sich zumindest zwei eminente deutsche Intellektuellen unter seinen Übersetzern finden, und zwar Daniel Casper von Lohenstein, der 1675 das didaktische Prosawerk *Ferdinand, den Katholischen* ins Deutsche übertrug, und Arthur Schopenhauer, der das *Handorakel* 1832 erneut der deutschen Leserschaft zur Verfügung stellte. Gerade durch

292 Vgl. A. Benedetti, „Su Baltasar Gracián e il suo Oracolo manuale“, in: „Rivista di Studi Politici Internazionali“ 79, 1, 2012, S. 69-87, hier S. 83. In Bezug auf Graciáns Beharren auf der Frage nach dem individuellen Erfolg kommt Benedetti zu dem etwas gewagten Schluss, dass Graciáns Schriften nicht als didaktisch sondern als selbstpreisend betrachtet werden sollten: „Gracián non scrisse per insegnare veramente qualcosa di utile agli altri, ma per dimostrare agli altri e soprattutto a sé il proprio valore, il proprio acume, la propria inarrivabile capacità analitica. L’Oracolo manuale sarebbe così la gigantesca autocelebrazione di una genialità frustrata, e la probabile dimostrazione a sé medesimo di padroneggiare quei meccanismi promozionali sui quali ha molto rimuginato a causa di una esperienza non gratificante, ingiusta, dolorosa“ (ebd., S. 84).

293 D. Niefanger erklärt zum Beispiel, dass Machiavellis Einfluss im 17. Jahrhundert in den Theorien christlicher Autoren weiterlebt und präsentiert somit Gracián als ein Verbreiter von Machiavellis „neuer Politik“, die in der Lehre des spanischen Jesuiten neu begründet wird. Niefanger bemerkt diesbezüglich wie die Politik (d.h. das menschliche Handeln in der öffentlichen Sphäre im allgemeinen) bei den zwei Autoren „auf die Bewährung des Einzelnen im Kampf um die Macht“ ziele (D. Niefanger, *Barock*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart und Weimar 2000, S. 40).

diese neue Übersetzung war Graciáns Hauptwerk im 19. und im 20. Jahrhundert zahlreichen deutschen Autoren und Philosophen zugänglich. Unter ihnen ist Friedrich Nietzsche zu erwähnen, der ein Bewunderer Graciáns war. Die Lehre des spanischen Jesuiten gewann dann in den 1920er Jahren erneut an Aktualität und erregte die Aufmerksamkeit von Intellektuellen der unterschiedlichsten politischen und künstlerischen Orientierungen wie zum Beispiel Walter Serner, Ernst Jünger, Carl Schmitt, Theodor Lessing²⁹⁴, und nicht zuletzt Walter Benjamin, der das *Handorakel* in seinem Trauerspielbuch zitiert.

4.1.2 Abraham a Sancta Clara

Unter den barocken Autoren in Brechts Bibliotheksbestand verdient auch Abraham a Sancta Clara einige Beachtung. Der Augustiner Barfüßermönch war zu seiner Zeit als brillanter Orator berühmt; dieses Talent verschaffte ihm den begeisterten Beifall seiner Zuhörer sowie die Hochachtung Leopolds I., der ihn zum kaiserlichen Hofprediger ernannte. Die Texte seiner Predigten, die – dem Stil der Zeit vollkommen entsprechend – moralischen Inhalt und sarkastisch-satirischen Ton kombinieren, waren im 18. Jahrhundert von Autoren wie Jean Paul, Goethe und Schiller hochgeschätzt. Schiller zum Beispiel, der Abraham a Sancta Clara dank Goethe entdeckte, übernahm einige Textstellen des Pamphlets *Auff, auff ihr Christen!*, das der Mönch anlässlich der Türkenbelagerung Wiens 1683 verfasste, in seine Kapuzinerpredigt in *Wallensteins Lager*²⁹⁵. Die außerordentliche Wirkungskraft von Abraham a Sancta Claras Predigten liegt in der gewandten Kombination von energisch-freimütigem Ton²⁹⁶ und bissigem – nicht selten derbem und groteskem – Humor; aber er war vor allem für seine Fähigkeit bekannt, das Volk direkt anzusprechen. Er wusste nämlich eine einfache und wirkungsvolle Sprache zu verwenden sowie die realen Probleme und Bedürfnisse der einfachen Leute einfühlsam zu interpretieren. Wie Werner Welzig betont, wurden die sozioethische Dimension seiner Schriften sowie seine Kritik an der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit lange von der Forschung vernachlässigt, obwohl sie keinen nebensächlichen Aspekt in Abrahams Werk

294 H. Lethen; E. Wizisla, „Das Schweigen beim Gehen ist das Stillstehen“, a.a.O., S. 142. Zur Gracián-Rezeption in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts vgl. auch K. Forssmann, *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, Diss., Barcelona 1977.

295 Vgl. H. Schick, „Zwei Schwaben – ein Text: die Kapuzinerpredigt in Schillers ‚Wallenstein‘“, in: „Schwäbische Heimat. Zeitschrift für Regionalgeschichte, württembergische Landeskultur, Naturschutz und Denkmalpflege“, 63, 4, 2012, S. 468-76.

296 Nicht zuletzt war Abraham a Sancta Clara für seine religiöse Intoleranz berühmt. Seine Polemik gegen die Juden – die in zahlreichen seiner Schriften Äußerung findet – ist ein Beispiel dafür.

darstellen²⁹⁷. In seinen Predigten und in besonderer Weise in seinen satirischen Schriften wird die zeitgenössische Gesellschaftsordnung nämlich nicht von seinem bitteren Sarkasmus verschont: In Schriften wie *Etwas für alle* (1699) und in der sogenannten „Weltgalerie“ (vier Werke, die zwischen 1703 und 1710 erschienen) geht er von einer Darstellung der Berufe bzw. der Kleidung aus, die offensichtliche Standessymbole waren, um eine Karikatur der sozialen Stände zu liefern²⁹⁸. Im Werk *Judas, der Ertz-Schelm* (1686-1695) wird hingegen die Figur des Narren dazu benutzt, um die Trägheit, die Überheblichkeit und die Heuchelei der Adligen am kaiserlichen Hof zu Wien stark zu kritisieren²⁹⁹. Wie es üblich bei den Narrensatiren ist – die für die Repräsentation der Realität auf den Topos der „verkehrten Welt“ zurückgreifen – erschöpft sich die satirische Darstellung nicht im destruktiven Moment der Weltverwerfung und der Weltverspottung, sondern verfolgt immer ein moraldidaktisches Ziel. Im *Buch von der deutschen Poeterey* beschreibt Martin Opitz die satirische Darstellungsweise wie folgt:

„Zue einer Satyra gehören zwey dinge: die lehre von gueten sitten vnd ehrbaren wandel / vnd höffliche reden vnd schertzworte. Ihr vornemstes aber vnd gleichsam als die seele ist / die harte verweisung der laster vnd anmahnung zue der tugend: welches zue vollbringen sie mit allerley stachligen vnd spitzfindigen reden / wie mit scharffen pfeilen / vmb sich scheußt.“³⁰⁰

In dieser pädagogischen Perspektive war die satirische Darstellungsweise von geistlichen Autoren wie Abraham a Sancta Clara bevorzugt. Es ist leider nicht möglich mit Bestimmtheit festzustellen, was Brecht von Abraham a Sancta Clara rezipiert hat. Man dürfte jedoch vermuten können, dass diese Form der Didaktik *ex negativo* sowie Abrahams Aufmerksamkeit für soziale Themen Brechts Interesse geweckt haben.

297 W. Welzig, „Abraham a Sancta Clara“, in: H. Steinhagen und B. von Wiese (Hrsg.), *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: ihr Leben und Werk*, Schmidt, Berlin 1984, S. 726-35, hier S. 732-3.

298 C. Römer bezeichnet die „Weltgalerie“ als ein „hierarchisch gegliedertes Theatrum mundi“ (C. Römer, „Trivialer Possenreißer oder sprachgewaltiger Prediger?“ Abraham a Sancta Clara – Seine Zeit und seine Schriften“, in: *Beiträge zur Landeskunde*. Regelmäßige Beilage zum „Staatsanzeiger für Baden-Württemberg“, 6, 1984, S. 1-8, hier S. 6).

299 „Ach, ach, was wirst du für Wunderding zu Hofe sehen! Du wirst zu Hofe sehen lauter Fischer, aber nur solche, die mit faulen Fischen umgehen. Du wirst zu Hofe sehen lauter Schneider, aber nur solche, die einem suchen die Ehre abzuschneiden. [...] Du wirst zu Hofe sehen, daß man alldar mit den verdienten Männern umgeht wie mit dem Nußbaum. Zum Lohn, daß dieser Nuß trägt, wirfft man mit Prügel darein. Du wirst zu Hofe sehen, daß man allda die Nackende beliaidet, aber nur die Wahrheit, dann dieselbe blosser nicht darf erscheinen“ (zit. aus C. Römer, ebd.).

300 M. Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, Breslau 1624, S. 19-20.

4.1.3 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen

Grimmelshausen, einer der berühmtesten und meistrezipierten deutschen Barockautoren, spielt eine grundlegende Rolle im Rahmen von Brechts Barock-Rezeption. Es wird an dieser Stelle nur auf einige Hauptthemen und -motive – vor allem des Romans *Trutz Simplex* – eingegangen, die auch für die weiter folgende Analyse zweier Brecht'schen Texte relevant sind.

Als Grimmelshausen mit der Niederschrift des simplicianischen Zyklus begann, war der Dreißigjährige Krieg seit zwei Jahrzehnten zu Ende. Die Perspektive des Autors ist also jene eines ehemaligen Soldaten, der mit ernüchtertem Blick auf den Krieg zurückschaut. Grimmelshausens Kriegsdarstellung lässt demzufolge keine Form der Idealisierung oder des Patriotismus zu; es wird nicht einmal darauf abgezielt, nach den Gründen jenes epochalen Konflikts zu suchen. Die zu jener Zeit verbreitete Vorstellung des Kriegs als göttliche Strafe findet zwar in den Gesprächen von Grimmelshausens Figuren Erwähnung, ihr wird jedoch die sachliche Feststellung des moralischen Verderbens der Menschheit, das mit dem Krieg untrennbar zusammenhängt, gegenübergestellt³⁰¹. Alle Hauptfiguren Grimmelshausens bezeugen – auf verschiedene Weisen – die sittliche Verrohung ihrer Zeit; Courasche ist jedoch diejenige, die diese am deutlichsten versinnbildlicht. Wie im zweiten Kapitel dieser Dissertation angedeutet wurde, kann Courasche nämlich als eine regelrechte Allegorie im Benjamin'schen Sinne gedeutet werden: Auf diese menschliche, in einen bestimmten historischen Zusammenhang eingebettete Gestalt werden Züge der traditionellen Darstellungen der Frau Welt und der Hure Babylon projiziert. Diese unmoralische Geschäftemacherin, der nicht einmal gegen Ende ihres Lebens „die Seele [...] angewachsen“³⁰² ist und die „mehrer[e] Tod-Sünden als Tag[e]“³⁰³ erlebt hat, wird von Springinsfeld im dritten Buch des simplicianischen Zyklus mit der Hure Babylon gleichgesetzt und dementsprechend beschrieben:

„[...] Sihe da kam ein prächtige Zigeinerin auf einem Maulesel daher geritten / dergleichen ich mein Tage nicht gesehen noch von einer solchen gehört hatte; Wessentwegen ich sie dann / wo nicht gar vor die Königin: doch wenigst vor eine vornehme Fürstin aller anderer Zigeunerinnen halten musste! Sie schiene eine Person von ungefehr sechzig Jahren zu seyn / aber wie ich seithero nachgerechnet / so ist sie ein Jahr oder sechs älter; Sie hatte nicht so gar / wie die

301 Vgl. dazu auch F. van Ingen, „Krieg und Frieden bei Grimmelshausen“, in: „Études Germaniques“, 46, 1991, S. 35-53, hier S. 45.

302 *Courasche*, HG 2, S. 21.

303 HG 2, S. 20.

andere / ein bechschwartzes Haar / sonder etwas falb / und dasselbe mit einer Schnur von Gold und Edelgesteinen wie mit einer Cron zusammen gefasst / [...] / in ihrem annoch frischem Angesicht sahe man / daß sie in ihrer Jugend nicht heßlich gewesen; in den Ohren trug sie ein par Gehenck von Gold und geschmeltzter Arbeit mit Diamanten besetzt: und um den Hals eine Schnur voll Zahl=Perlen / deren sich keine Fürstin hätte schämen dörrffen; ihre Serge war von keinem groben Teppich sonder von Scharlach und durchaus mit grünem Plisch-Samet gefüttert / Nebenher aber wie ihr Rock / der von kostbarem grünem Englischen Tuch war / mit Silbernen Pasamenten verpremt; sie hatte weder Brust noch Wams an / aber wol ein par lustiger Polnischer Stifel; ihr Hemd war Schneeweis / von reinem Auracher Leinwath / überall um die Nätze mit schwartzer Seiden auf die Böhmische Manier ausgenehet / woraus sie hervor schiene / wie eine Heidelbeer in einer Milch; so trug sie auch ihr langes Zigeuner=Messer nicht verborgen uderm Rock / sondern öffentlich / weil sichs seiner Schöne wegen wol damit prangen liesse; und wann ich die Warheit bekennen soll / so bedunckt mich noch / der alten Schachtel seye dieser Habit sonderlich zu Esel (hätte schier zu Pferd gesagt:) überaus wol angestanden; wie ich sie dann auch noch bis auf diese Stund in meiner Einbildung sehen kan / wann ich will“.³⁰⁴

Und anschließend: „[...] diese tolle Zigeunerin / welche von den andern eine gnädige Frau genannt: von mir aber vor ein Ebenbild der Dame von Babylon gehalten wurde / wann sie nur auf einem siebenköpfigen Trachen gesessen: und ein wenig schöner gewesen wäre [...]“³⁰⁵.

Wenn man die Beschreibung der Hure Babylon aus dem 17. Kapitel der *Offenbarung* in Erinnerung ruft, so wird das Vorbild für Grimmelshausens Courasche offenkundig:

„[...] Und ich sah ein Weib sitzen auf einem scharlachfarbenen Tier, das war voll Namen der Lästerung und hatte sieben Häupter und zehn Hörner. Und das Weib war bekleidet mit Purpur und Scharlach und übergoldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen und hatte einen goldenen Becher in der Hand, voll Greuel und Unsauberkeit ihrer Hurerei“.³⁰⁶

Grimmelshausen nimmt bei der Schilderung Courasches nicht nur den allegorischen Representationskodex der mittelalterlichen Frau Welt und der biblischen Hure Babylon auf: eher, wie Rudolf Drux überzeugend gezeigt hat, kann ihre ganze Lebensbeschreibung als eine konsequente Darlegung der sieben Todsünden betrachtet werden³⁰⁷. Drux bemerkt, dass die Siebenzahl im Roman immer wieder vorkommt sowie, dass die Buchkapitel in vier Gruppen (jede zu jeweils sieben Kapiteln) unterteilt werden können, die auf die verschiedenen

304 HG 2, S. 179-80.

305 HG 2, S. 181.

306 *Offenbarung* 17, 3-4 (zit. nach: *Die Bibel. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers; Textfassung 1912*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1982, S. 275). Vgl. auch M. Feldges, *Grimmelshausens „Landstörtzerin Courasche“: Eine Interpretation nach der Methode des vierfachen Schriftsinnes*, Francke Verlag, Bern 1969.

307 R. Drux, „Im Zeichen der Sieben. Zur Mehrsinnigkeit der Courasche-Figur und ihrer ‚Lebensbeschreibung‘ in Grimmelshausens simplicianischem Romanzyklus“, in: I. Breuer, S. Goth, B. Moll und M. Roussel (Hrsg.), *Die sieben Todsünden*, a.a.O., S. 61-76.

Lebensalter der Frau zurückzuführen seien und jeweils einem bestimmten Laster zugeordnet werden können:

„Die ‚kützelhaften Anfechtungen‘ (*luxuria*) der Heranwachsenden sind ihren sanguinischen Wallungen zuzuschreiben; die cholерischen Ausbrüche der entwickelten Jugend begünstigen Zorn und Wut (*ira*); Neid und Missgunst (*invidia*) verbinden sich mit dem melancholischen Temperament der reifen Frau; Trägheit und Überdruß (*acedia*) beherrschen das phlegmatischen Alter“³⁰⁸.

Neben den vier Todsünden, die die verschiedenen Lebensphasen Courasches bestimmen, können die drei übrigen des Hochmuts (*superbia*), der Maßlosigkeit (*gula*) und der Habsucht (*avaritia*) als feste Persönlichkeitsmerkmale der Protagonistin erkannt werden³⁰⁹.

Wie bereits erwähnt wurde, wird die barocke Allegorie von Benjamin dadurch gekennzeichnet, dass ihr bildlicher Ausdruck kein Abstraktum in menschlicher Gestalt ist, sondern eine vollständig entwickelte, in einem historischen Kontext handelnde Figur, oder gar eine reale historische Figur: Im Grunde genommen ist die Allegorie weder eine Randerscheinung eines literarischen Werks noch eine überirdische Gestalt, sondern eine regelrechte *Kreatur*. Grimmelshausens Courasche bildet in diesem Sinne keine Ausnahme: Sie ist zwar eine fiktive Figur, durch ihre Lebensbeschreibung gewährt Grimmelshausen dem Leser jedoch einen authentischen Einblick in die Gräuel des Kriegs, und stellt dabei Überlebensstrategien und Anpassungsfähigkeit dar, die Courasche als Frau entwickeln muss, um sich in jener gewaltsamen und brutalen Welt durchzusetzen³¹⁰. In seinen Romanen, und in besonderer Weise in *Trutz Simplex*, zeigt Grimmelshausen, dass dem Menschen in den Wirren des Kriegs eine konsequente, „teleologische“ Entwicklung unmöglich ist, denn der Lebensweg des Einzelnen wird von den historischen Angelegenheiten sowie von der, von dem Kriegselend verschärften, menschlichen Habgier bestimmt.

Die Geschichte von Courasche ist – wie es für die Schelmenromane des Barock typisch ist – ein Getümmel von Abenteuern, Begegnungen, Erfolgen und tragischen Ereignissen, die der Protagonistin durch das Rad der Fortuna dargeboten werden. Am Anfang des Buchs war sie die Tochter einer Adelsfamilie, anschließend diente und kämpfte sie in Männerkleidern im kaiserlichen Heer; danach prostituierte sie sich, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, wandelte sich später zur Marketenderin und endete schließlich als Zigeunerin. Das Moment, in

308 Ebd., S. 68-9 (Hervorhebungen des Autors). Wie aus dem angeführten Zitat hervorgeht, entsprechen die vier hippokratischen Körpersäfte den vier Lebensaltern und deren zugeordneten Lastern.

309 Ebd., S. 69.

310 Vgl. auch V. Meid, *Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Barockliteratur*, Reclam, Ditzingen 2017, S. 128.

dem sich Courasche dafür entscheidet, ihr eigenes Geschäft als Marketenderin anzufangen, ist auch im Hinblick auf die weiter folgende Analyse von Brechts Courage-Figur interessant:

„[...] als ich des Marquedenters Gewerb und Handthierung betrachtete / und täglich vor Augen sahe / was ihm immerzu vor Gewinn zugien / und daß hingegen mancher praver Officiert mit dem Schmalhasen Taffel halten muste / fieng ich an daran zu gedenccken / wie ich auch eine solche Marquetenderey aufrichten / und ins Werck stellen möchte; ich machte den Überschlag mit meinen bey mir habenden Vermögen / und fande solches weil ich noch ein zimliche Quantität Goldstücker in meiner Brust vernehet wuste / gar wohl pastand zu seyn; [...] da war der Würffel schon geworffen! und ich fieng bereits an in meinem Sinn / Wein und Bier um doppelt Geld auszuzapffen / und ärger zu Schinden und zu Schachern / als ein Jud von 50. oder 60. Jahren thun mag“.³¹¹

Man kann behaupten, dass diese Passage Courasches Übergang zur kapitalistischen Logik markiert: Sie wird zu einer Unternehmerin im eigentlichen Sinne, denn sie investiert ihr Vermögen in einen Produktionsprozess, der ein neues Kapital als Ergebnis hat. Es soll nicht verwundern, dass sich Brecht genau von der Marketenderin-Courasche für die Entwicklung seiner Geschichte hat inspirieren lassen.

Durch Courasches Lebensbeschreibung – ebenso wie durch die anderen Romane des simplicianischen Zyklus – relativiert Grimmelshausen die Idee vom Dreißigjährigen Krieg als „Religionskrieg“ und stellt den Krieg hingegen als lukratives Geschäft dar, aus dem auch die „kleinen Leute“ Gewinn ziehen³¹². Vor dem Hintergrund dieses Schauspiels der Gewalt werden

311 *Courasche*, HG 2, S. 84-5. Das Motiv des Gelds wird in *Trutz Simplex* zum Leitmotiv, das die verschiedenen Lebensphasen von Courasche begleitet und durch das die auf Spekulation bedachte Gesinnung der Protagonistin zum Vorschein kommt: Sie hat immer einen genauen Überblick über ihr Vermögen, veranschlagt, was ihr ein Geschäft einbringen könnte, und legt ihr Geld in verschiedenen Städten an. Außerdem ist sie immer bereit, die Moral für ein lukratives Einkommen zu verkaufen. Auch mit ihren jeweiligen Männern spekuliert sie: Sie wählt sie unter Berücksichtigung von ihrem Vermögen, ihrer Stellung oder aber dem Nutzen aus, den sie aus einer Heirat ziehen könnte, und die Heiratsverträge, die sie verfasst, sind regelrechte Vermögensstipulationen, in denen sie die Güterteilung und die Bedingungen zur Erbschaftseinnahme genau vorsieht. Courasches Lebensbeschreibung beweist, dass die Habgier wohl eine angeborene Neigung sein mag, die jedoch von dem Elend und der Unsicherheit des Lebens (und des Lebensunterhalts) im Krieg verschärft wird, denn „die allermeiste Leute in Krieg [pflegen] viel ärger als frömmer zu werden“ (HG 2, S. 54). Dem Thema des Gelds und der Wirtschaft in Grimmelshausens Werk wurde kürzlich die Tagung der Grimmelshausen-Gesellschaft 2018 („Geld. Interdiskursive Ökonomien bei Grimmelshausen“) gewidmet.

312 Man kann natürlich nicht behaupten, dass die religiösen Beweggründe des Kriegs für den Autor des simplicianischen Zyklus belanglos gewesen seien – nicht zuletzt die kaustischen Äußerungen zu den jeweiligen religiösen Gruppen beweisen, inwiefern Grimmelshausen die konfessionellen Ansprüche für die katastrophalen Folgen des Konflikts verantwortlich gemacht hat –, die „pragmatischeren“ Interessen werden jedoch in seinen Werken nicht außer Acht gelassen. Diese scheinen in dieser Hinsicht die inzwischen etablierte Relativierung der religiösen Gründe des Dreißigjährigen Kriegs zugunsten der politischen und wirtschaftlichen Interessen in der Forschung vorwegzunehmen. Vgl. P. Wilson, *Europe's Tragedy. A New History of the Thirty Years War*, Penguin, London 2010 und H. Münkler, *Der Dreißigjährige Krieg*, a.a.O. Münkler bemerkt insbesondere, dass der Dreißigjährige Krieg kein einheitlicher Krieg war, sondern vielmehr eine Mischung verschiedener Konflikte (Ständeaufstände, Staatenkriege, Bürgerkriege, usw.), was über die lange Dauer des Kriegszustandes entschieden habe (ebd., S. 29-30). Auch V. Meid schreibt in seinem Buch zur Barockliteratur im Dreißigjährigen Krieg von einer „Konfessionalisierung der Politik“ (V. Meid, *Der*

der Eigennutz, die List und die Skrupellosigkeit zu erforderlichen Eigenschaften, und die zwischenmenschlichen Beziehungen werden durch Betrug und gegenseitiges Misstrauen geregelt. Hinter dieser ernüchterten Darstellung steht Grimmelshausens schonungslose Gesellschaftskritik, die umso schärfer und wirksamer ist, weil sie mittels der – verfremdenden – Darstellung der Welt als einer „verkehrten Welt“ geübt wird. Der Topos der verkehrten Welt war in der Literatur der Zeit besonders fruchtbar: Er kommt nicht nur in den Schelmenromanen zur Anwendung, sondern auch – wie bereits erwähnt – in der Narrenliteratur, in den sogenannten „grobianischen“ Szenen und in zahlreichen Texten oder Textstellen unterschiedlicher Gattungen und Autoren. Wie heterogen dieses literarische Repertoire in stilistischer Hinsicht auch sein mag, so ist die Erzählweise immer eine realistische und zielt darauf, das satirische Potenzial dieses „Realismus“ auszunutzen³¹³. Grimmelshausen ist zweifelsohne der deutsche Barockautor, der den Topos der verkehrten Welt zu seinem stilistischen Höhepunkt geführt hat. Es genügt, zwei Textstellen zu erwähnen, um Grimmelshausens subtile und besondere Anwendung dieser Darstellungsweise nachzuweisen. Die erste ist die berühmte Mummelsee-Episode im *Simplicissimus*, wo eine utopische Gesellschaft – die eigentlich wohlbekannte ethische Normen im Unterschied zur dargestellten menschlichen Gesellschaft „einfach“ in die Praxis umsetzt – durch ein beträchtliches *mise-en-abyme*-Verfahren als „verkehrte“ Gesellschaft dargestellt wird, die unter Wasser angesiedelt wird³¹⁴. Die zweite ist die bereits zitierte Eröffnung von *Trutz Simplex*, als sich Courasche über das erbauliche Ziel der satirischen Narrationen lustig macht: Diejenigen, die glauben – so erklärt sie –, dass sie ihre Sünden bereut habe und nun durch ein schriftliches Bekenntnis Buße tun wolle, irren sich, denn sie verleugne nichts und lasse ihre Geschichte nur „dem Simplicissimus zu Trutz“ niederschreiben, der sie verführt und dann verhöhnt und verlassen habe³¹⁵.

Dreißigjährige Krieg in der deutschen Barockliteratur, a.a.O., S. 18).

313 Der Begriff des „literarischen Realismus“ wird an dieser Stelle im weiteren Sinne verwendet. Zur Anwendbarkeit des Begriffs des Realismus auf die Barockliteratur vgl. F. Gaede, *Humanismus – Barock – Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Francke Verlag, Bern-München 1971, Bd. 1, S. 79. Gaede unterscheidet die post-mittelalterliche literarische (realistische) Tradition vom homerischen Epos und führt diese Unterscheidung auf die Spaltung der Einheit von Physischem und Metaphysischem zurück, die die Neuzeit eröffnet habe: Diese Spaltung habe dazu geführt, dass die Realität einem ihr transzendenten Sinnkriterium untergeordnet worden sei. Im Barock gebe dieser „Verlust der Einheit von Sinn und Wirklichkeit“ zu zwei realistischen Hauptgattungen Anlass, nämlich den Narrationen der „verkehrten Welt“ und dem historischen Roman bzw. dem Schäferroman (ebd., S. 200).

314 Zur idealen Gemeinschaft des Mummelsees sowie zur Figur des Narren Jupiters als Beispiele für die Darstellung der verkehrten Welt bei Grimmelshausen vgl. E. Di Venosa, „Il mondo capovolto e il ‚Simplicissimus‘. Una visione ironica della Guerra dei Trent’anni in Grimmelshausen“, in: „Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano“, 64, 1, 2011, S. 19-28, hier S. 25-6.

315 *Courasche*, HG 2, S. 22.

Die Stelle, an der die Welt des Dreißigjährigen Kriegs am auffälligsten in der Form der verkehrten Welt erscheint, ist jedoch die Beschreibung des Schlachtfelds bei Wittstock (und des Szenarios, das sich dem Erzähler nach dem Schlachtfeld darbietet), die im 27. Kapitel des zweiten Buchs des *Simplicissimus* zu finden ist. Die „verkehrte Welt“ ist hier kein literarischer Kunstgriff, der dem Autor zu einer sarkastischen Polemik Anlass gibt, sondern sie wird zur bildlichen Denkfigur, der die Umkehrung des Normalzustands im Krieg entspricht: Man sah – so der Ich-Erzähler – Pferde unter ihre Ritter fallen, sodass sie „in ihrem Tod die Ehre [hatten], daß sie von denjenigen getragen wurden, welche sie in währendem Leben tragen müssen“, Körperteile ohne ihre „natürliche[n] Herrn“, und „[d]ie Erde, deren Gewohnheit ist, die Toten zu bedecken, war damals an selbigem Ort selbst mit Toten überstreut, welche auf unterschiedliche Manier gezeichnet waren“³¹⁶. In dieser Szene gibt es keine Spur von Sarkasmus, doch das Ziel des Autors bei der Darstellung der verkehrten Welt bleibt das gleiche: Den Leser zu schockieren und ihm zu zeigen, „was Krieg vor ein erschreckliches und grausames Monstrum seye“³¹⁷.

Grimmelshausens persönliche Ausgestaltung des Topos der „verkehrten Welt“ beweist, wie Realismus und Phantasie, Gesellschaftskritik und Sarkasmus miteinander verflochten sein können. Es ist kein Zufall, dass der Autor des *Simplicissimus* in der Realismus-Debatte des 20. Jahrhunderts Erwähnung findet. Brecht, der in dieser Debatte in eine Kontroverse mit Lukács eintritt, rechnet Grimmelshausen in der Schrift *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise* zu den großen Realisten der Weltliteratur, gemeinsam mit Dickens, Balzac, Tolstoi, Shelley, Cervantes und Swift, und erweitert dabei den Begriff des Realismus, denn

„[d]ie Wirklichkeit selber ist weit, vielfältig, widerspruchsvoll; die Geschichte schafft und verwirft Vorbilder. Der Ästhet mag zum Beispiel die Moral der Geschichte in die Vorgänge einsperren wollen und dem Dichter das Aussprechen von Urteilen verbieten. Aber Grimmelshausen läßt sich das Moralisieren und Abstrahieren nicht verbieten [...]“³¹⁸

316 *Simplicissimus*, HG 1, S. 216.

317 H. J. C. von Grimmelshausen, *Satyrischer Pilgram*, hrsg. von W. Bender, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1970, S. 160.

318 *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*, BB 22.1, 432-3. Diese Schrift vom Jahr 1938 ist Brechts Antwort auf Lukács' Essay *Es geht um den Realismus*, der im selben Jahr in der Zeitschrift „Das Wort“ erschien. Es muss jedoch – im Gegensatz zu dem, was Battafarano und Eilert behaupten (I. M. Battafarano und H. Eilert, *Courage. Die starke Frau der deutschen Literatur*, Peter Lang, Bern 2003, S. 175) – klargestellt werden, dass Brecht und Lukács bezüglich der Zugehörigkeit Grimmelshausens zur Tradition des literarischen Realismus nicht uneinig waren: Lukács' Auffassung des Realismus war zwar beschränkender als die Brechts, es stand jedoch für ihn außer Zweifel, dass Grimmelshausens *Simplicissimus* zu den „gewaltige[n] Meisterwerke[n]“ der „volkstümlich-realistische[n] Literatur der deutschen Vergangenheit“ zählte (G. Lukács, *Es geht um den Realismus*, in: „Das Wort“, 6, 1938, S. 112-38, hier S. 136). Dass Realismus und fantastische Elemente sich nicht ausschließen, wird auch von Gaede anhand von Brechts und Grass' Literatur gezeigt: „Günter Grass hat – wie auch Bertolt Brecht – gerade das Phantastisch-Irrationale als Kennzeichen realistischer Literatur gesehen und das Legendenhafte, Satirische sowie Allegorische als

Brechts Bezug auf Grimmelshausen im Rahmen der Realismus-Debatte beweist, dass der barocke Autor eine Rolle für Brechts literaturtheoretische Überlegungen gespielt hat. Von Brechts Grimmelshausen-Rezeption wird im Rahmen der Analyse von *Mutter Courage und ihre Kinder* noch die Rede sein. Es sei hier nur bemerkt, dass die Realitätsnähe und die Versöhnung der Didaktik mit Unterhaltung und Satire, die Grimmelshausens Werk kennzeichnen, auch Kernpunkte von Brechts Theatertheorie sind.

4.2 Die Barockrezeption in Brechts Werk

In den folgenden Unterkapiteln wird Brechts Barockrezeption anhand zweier Werke – *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* und *Mutter Courage und ihre Kinder* – analysiert werden. Beide mögen zwar nicht die einzigen Werke des Autors sein, die eine Rezeption barocker Themen und Motive aufweisen, dennoch haben sie den Vorzug, die explizite Auseinandersetzung von Seiten Brechts mit der Literatur der Frühen Neuzeit zu beweisen. Das Ballet *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* zeugt von der Wiederaufnahme eines Sujets – eben der Todsünden –, das sowohl in der Literatur (und in der Kunst) des Mittelalters als auch in jener des Barock immer wieder vorkommt. Das Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* bezieht sich explizit auf Grimmelshausens Roman *Trutz Simplex*, das vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Kriegs spielt. Dieses historische Ereignis, das laut Brecht „einer der ersten Riesenkriege [ist], die der Kapitalismus über Europa gebracht hat“³¹⁹ ermöglicht dem Autor, über zeitgenössische soziale, wirtschaftliche und politische Begebenheiten – wie den Kapitalismus und den bevorstehenden Zweiten Weltkrieg – zu reflektieren.

4.2.1 *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*

Bevor man auf die Analyse von Brechts Text eingeht, ist es sinnvoll, einen kleinen Exkurs in die Tradition der künstlerischen Neuinterpretation der Todsünden-Theorie zu machen, in die sich Brechts Stück eingliedert. Diese Tradition geht auf das Mittelalter zurück, als das

realistische Gestaltungsmittel verteidigt“ (F. Gaede, „Grimmelshausen, Brecht, Grass: zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland“, in: „Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft“ 1, 1979, S. 54-66, hier S. 60).

319 Zu „*Mutter Courage und ihre Kinder*“, BB 24, S. 271.

Bedürfnis verspürt wurde, den Todsünden aus moraldidaktischen Gründen eine unmittelbar fassbare Gestalt zu verleihen. Die Allegorisierung der Todsünden im Mittelalter (zu der Dantes *Divina Commedia*, Guillaume de Deguilevilles *Le Pèlerinage de la vie humaine* und zahlreiche anonyme Gedichte und Fresken gehören) wurde dann in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts fortgeführt (es seien hier nur Hieronymus Boschs *Die Sieben Todsünden*, Pieter Brueghels Zyklus der *Sieben Hauptsünden*³²⁰ und Pietro Aretinos *Sonetti lussuriosi* erwähnt). Das Wiederauftauchen des Denkbilds der Todsünden in der Moderne, das im deutschsprachigen Raum neben Bertolt Brecht und Kurt Weill den österreichischen Grafiker und Schriftsteller Alfred Kubin und den deutschen neusachlichen Maler Otto Dix inspirierte, soll im Rahmen des erneuten Interesses an jener prä-aufklärerischen Tradition anfangs des 20. Jahrhunderts berücksichtigt werden. In dieser Hinsicht ist die Arbeit Franz Joseph Mones (1796-1871) besonders aufschlussreich, weil die Autoren und Literaturwissenschaftler, die sich im 20. Jahrhundert für die deutsche mittelalterliche und frühneuzeitliche Literatur interessierten, in der Regel auf seine Editionen deutscher epischer Werke und mittelalterlicher Schauspiele Bezug nahmen. Was Mone anstrebte, war die Kontinuität einer deutsch-nationalen Tradition aufzuzeigen, deren Spuren nach seiner Interpretation bereits in den mittelalterlichen Texten zu finden seien. Im ersten Band von *Schauspiele des Mittelalters* gab Mone unter anderem einen anonymen mittelalterlichen Prosatext in der Form einer „Belehrung“, oder eines „Beichtspiegels“³²¹, heraus, wo die sieben Todsünden aufgelistet und kommentiert wurden³²². In seinem Trauerspielbuch zitiert Benjamin diese mittelalterliche Quelle aus Mones Edition³²³.

Indem Brecht das Motiv der sieben Todsünden wieder aufgreift, fügt er sich in dieses Rezeptionspanorama der mittelalterlich-barocken Tradition ein.

320 Brechts Bewunderung für die beiden flämischen Maler lässt vermuten, dass er beim Verfassen der *Sieben Todsünden* an diese Werke gedacht haben könnte.

321 F. J. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, Druck und Verlag von C. Macklot, Karlsruhe 1846, S. 324-5.

322 Ebd., S. 326-36. Vgl. auch J. Newman, *Benjamin's Library*, a.a.O., S. 102-3.

323 Laut Benjamin lebt die Tradition der literarischen und künstlerischen Darstellung der Sieben Todsünden nicht einfach in der Frühen Neuzeit weiter, sondern sie prägt in gewisser Weise den Geist des Barock, denn die Melancholie, d.h. das spezifischste Merkmal des barocken Dichters, entspricht genau einer der Todsünden, und zwar der Acedia.

4.2.1.1 Die emblematische Struktur

Das Ballet *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* ist aus der Zusammenarbeit Brechts und Kurt Weills entstanden, den Text dazu hat Brecht 1933 im Exil verfasst. Bereits im Titel zeigt sich die Kontamination, die dem Leser bzw. dem Zuschauer bevorsteht: Brecht greift hier offensichtlich auf das mittelalterlich-christliche Motiv der Todsünden zurück und versetzt es in die Gegenwart. Die Ergänzung durch die Angabe der Sünder als Kleinbürger signalisiert nicht nur die Tradition der marxistischen Gesellschaftskritik, von der Brecht ausgeht, sondern sie relativiert in erster Linie die Allgemeingültigkeit der sieben Todsünden, die somit eine spezifische soziale Verortung erhalten.

Bevor man auf Themen und Inhalte des Stücks eingeht, ist ein rein struktureller Aspekt zu erwähnen, der im Rahmen der Analyse von Brechts Barockrezeption bemerkenswert ist, und zwar der emblematische Aufbau des Textes. Die Vertrautheit Brechts mit der Struktur des Emblems ist bereits am Beispiel der *Kriegsfiabel* vorgeführt worden. Im Fall von *Die Sieben Todsünden* scheint der Autor aber sowohl die dreiteilige Gliederung als auch die Funktion der drei Komponenten des traditionellen Emblems konsequenter und genauer befolgt zu haben. Wie Steve Scher bemerkt hat, besteht die Darstellung jeder Sünde aus einem Titel (*inscriptio*), einem beschriebenen bzw. aufgeführten Szenario (*pictura*) und einem abschließenden Lied (*subscriptio*). Die sieben Emblemen, die aus dieser Gestaltung resultieren, sind ihrerseits in eine Rahmenstruktur eingebettet, die aus einem Lemma (dem Titel des Stücks samt der Auflistung der Sünden), einem bildlichen Teil (dem Prolog des Stücks) und drei Binnen- und Schlusskommentaren (einem einführenden „Lied der Schwester“, einem „Lied der Eltern“ in der Mitte und einem weiteren „Lied der Schwester“ als Schlusswort) besteht³²⁴. Wie schon angedeutet, entspricht nicht nur die Gliederung des Ballets der eines Emblems, sondern auch die einzelnen Teile erfüllen genau die Funktion der drei Emblem-Komponenten und behalten deren Wechselbeziehungen bei: Die Titel fassen die dargestellten Szenen metaphorisch zusammen, die Szenarien beschreiben Handlungen und Figuren (ihre bildliche Natur tritt bei der Aufführung des Ballets noch deutlicher hervor) und die Lieder dienen als Kommentare, die die Verbindung von Titel und Szene erklären und aus dieser eine moralische (in diesem Fall eigentlich *unmoralische*) Belehrung entwickeln.

324 S. P. Scher, „Brecht’s *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger*: Emblematic Structure as Epic Spectacle“, in: D. H. Crosby and G. C. Schoolfield (Hrsg.), *Studies in the German Drama*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1974, S. 235-52, hier S. 240-2.

4.2.1.2 Kritik an der kapitalistischen Welt

Die Ausgangssituation wird gleich am Anfang des Textes beschrieben: Zwei Schwestern aus Louisiana, Anna I und Anna II, unternehmen eine Reise, um Geld für ein neues Familienhaus am Mississipifluss zu erwerben. Die Städte, in denen sie sich aufhalten, verdeutlichen die Stationen der Sieben Todsünden, die es zu vermeiden gilt. Anna I, „die Managerin“, die geschäftsorientiert und skrupellos handelt, muss Anna II, „die Künstlerin“, die zu moralischen Vorbehalten neigt, auf den „rechten“ Weg bringen und darauf achten, dass sie sich „tugendhaft“ verhält. In der bürgerlichen, kapitalistischen Welt werden nämlich die Tugenden der christlichen Tradition als Sünden bezeichnet, denn sie halten den Menschen von dem individuellen Erfolg ab, der als dessen höchstes Zweck betrachtet wird.

In der ersten Szene denkt Anna I einen Trick aus, um Geld von Unbekannten zu erpressen: Sie soll nach Ehepaaren suchen, die sie belästigen kann; während sie dabei ist, die Frau eifersüchtig zu machen, soll ihre Schwester dem Mann anbieten, Anna I gegen Bezahlung wegzubringen. Als Anna II aber einschläft, statt ihrer Schwester bei ihrem Plan zu helfen, wirft ihr diese Faulheit vor. In der darauffolgenden Szene tanzt Anna II vor einem wollüstigen Publikum, das mit ihrem keuschen Tanz unzufrieden ist. Schließlich wird sie trotz ihrer Proteste – die als „Stolz“ bezeichnet werden – von Anna I dazu genötigt, wieder auf die Bühne zu gehen und sinnlich zu tanzen. In der dritten Stadt arbeitet Anna II als Statistin in einem Film. Als sie einen Schauspieler sein Pferd heftig schlagen sieht, wird sie zornig über ihn, muss sich jedoch anschließend demütig und unterwürfig entschuldigen, um den Regisseur zufrieden zu stellen. Die Weisungen ihrer Schwester befolgend, gelingt es Anna I, zu einem Star zu werden: Sie darf zwar laut Vertrag nichts essen – sonst würde sie Völlerei begehen –, kann ihren reichen Freund wegen ihrem Geliebten nicht verlassen – das hieße Unzucht treiben –, soll kein Mitleid mit den jeweiligen Freunden, die sich für sie ruiniert haben, haben und ihren Selbstmord unbereut erdulden – ihr Vermögen Anna II abzunehmen, um es ihnen zurückzugeben, wäre als Habsucht zu betrachten –, und soll schließlich nicht die Leute beneiden, die freier und glücklicher sind, weil sie „alle Todsünden unbesorgt begehen, die ihr

versagt sind³²⁵, aber unter diesen Entbehrungen gelingt es ihr, Erfolg zu haben und das Familienhaus in Louisiana zu errichten.

Es ist kein Zufall, dass das Stück im Land des *american dream* spielt, wo die Begierde nach Erfolg und materiellem Wohlstand sich zur bedingungslosen Gewinnsucht entwickelt. Um diese Gier zu sättigen muss der Mensch, der in diesen Teufelskreis verwickelt ist, alle guten Neigungen unterdrücken und seine ethischen Grundsätze zugunsten fauler Kompromisse aufgeben. Somit wird er zum ersten Feind seiner Mitmenschen, denen gegenüber er keine Spur von Mitleid zeigt; zugleich wird er aber auch zum Sklaven seines eigenen Ehrgeizes und, wie Anna II, zur „Ware“³²⁶ in diesem selbstantreibenden Mechanismus, dessen unmittelbare Folge – wie bereits im Fall des Lustspiels *Mann ist Mann* gezeigt wurde – die Spaltung des Individuums zum „Dividuum“ ist: Wie die Übereinstimmung der Namen zu ahnen gibt, sind Anna I und Anna II nämlich nicht zwei unterschiedliche Menschen, sondern dieselbe Person, die Managerin und Künstlerin, Verkäuferin und Ware zugleich ist:

„Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch.
Meine Schwester ist ein bißchen verrückt, ich bin bei Verstand.
Wir sind eigentlich nicht zwei Personen
Sondern nur eine einzige.
Wir heißen beide Anna
Wir haben eine Vergangenheit und eine Zukunft
Ein Herz und ein Sparkassenbuch
Und jede macht nur, was für die andere gut ist
Nicht wahr, Anna?
Ja, Anna“.³²⁷

Die kapitalistische Logik der Selbstbehauptung und des Erfolgs um jeden Preis macht aus dem Menschen selbst den ersten Gegenstand (und das erste Opfer) seiner Arbeit. Dieser Prozess der Verdinglichung – oder, genauer gesagt, der Selbst-Verdinglichung – wird durch die gespaltene Figur von Anna offensichtlich: Um sich durchzusetzen muss sie in erster Linie ihre Person durch eine strenge und perverse Disziplin neu gestalten. Sean Carney interpretiert die von Brecht in *Den sieben Todsünden der Kleinbürger* inszenierte Selbst-Verdinglichung, indem er sie mit Benjamins Theorie der Allegorie im Trauerspielbuch in Beziehung bringt. Er bezeichnet Brechts Stück nämlich als „a series of neo-baroque allegories that dramatize the

325 *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger*, BB 4, S. 276. Für einen ausführlichen Kommentar zu den einzelnen Sünden vgl. W. Vosskamp, „Moraltheologische Normen und ‚politische‘ Lebenskunst. Bertolt Brechts *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*“, in: I. Breuer, S. Goth, B. Moll und M. Roussel (Hrsg.), *Die sieben Todsünden*, Wilhelm Fink, Paderborn 2015, S. 137-50.

326 *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger*, BB 4, S. 267.

327 BB 4, S. 268.

commodification of the human being under capitalism“³²⁸. So wie die barocke Allegorie die Spannung zwischen geschichtlicher Vergänglichkeit und Beständigkeit des Sinnes versinnbildlicht, werde laut Carney die Figur von Anna II (der „Ware“) zur Allegorie ihrer Selbst: Die Spannung der barocken Allegorie zwischen Diesseits und Jenseits werde im Kapitalismus zur Spaltung des Menschen selbst, und zwar zu einer Spaltung, die die Inhärenz der Sünde in der kapitalistischen Welt beweise. Indem Brechts Ballet – so Carney – die Begegnung Annas mit den Sieben „Todsünden“ des Kapitalismus aufführt, zeigt es sich wie „a parodic repetition of the baroque“³²⁹:

„While each scene allegorically shows us ‚how the seven deadly sins can be avoided‘, the didacticism of the drama is undermined by the mise en abyme into which it plunges us, a mise en abyme that is, ultimately, the infinite reflectivity of allegorization under capitalism itself. In this manner, *The Seven Deadly Sins of the Petty Bourgeoisie* stages, in its concrete textuality, the empty skull of allegory in its very form“³³⁰.

4.2.2 *Mutter Courage und ihre Kinder*

Das letzte Werk Brechts, das in diesem Kapitel in Bezug auf die Rezeption der Barockliteratur berücksichtigt wird, ist das Theaterstück *Mutter Courage und ihre Kinder*. Die Wahl dieses Werks erscheint in diesem Zusammenhang selbstverständlich und braucht deswegen nicht gerechtfertigt zu werden. Ein textueller Vergleich von Brechts *Mutter Courage* und Grimmelshausens *Courasche* wird nicht angestrebt: Brecht lässt sich zwar von Grimmelshausens pikaresker Figur und vom historischen Schauplatz des Dreißigjährigen Kriegs inspirieren, er entwickelt jedoch eine unabhängige Geschichte. Nach den Gemeinsamkeiten der beiden Werke zu suchen, wäre aus diesem Grund eine fruchtlose Übung. Die Feststellung der grundsätzlichen Eigenständigkeit von Brechts *Courage* hat dazu geführt, dass die Sekundärliteratur von dem Vergleich der beiden Werke tendenziell absieht³³¹. Mögen die textuellen Übereinstimmungen der beiden Werke für einen wissenschaftlich fundierten

328 S. Carney, *Brecht and Critical Theory*, a.a.O., S. 71.

329 Ebd., S. 72.

330 Ebd., S. 73.

331 R. Hiller sieht zum Beispiel den Namen der Protagonistinnen, ihre Persönlichkeit und das Symbol, das mit ihnen assoziiert wird, nämlich den Marketenderwagen im Fall von Brechts *Courage* und den Klumpen Gold im Fall von Grimmelshausens *Courasche* – die beide für den finanziellen Gewinn stehen – als die einzigen formalen Gemeinsamkeiten zwischen Brechts Theaterstück und Grimmelshausens Roman (R. L. Hiller, „The Sutler’s Cart and the Lump of Gold“, in: „The Germanic Review“, 39, 1964, S. 137-44).

Vergleich zu wenig, zufällig und belanglos erscheinen, so soll eine tiefere und subtilere Rezeption Grimmelshausens in Brechts *Mutter Courage* keineswegs ausgeschlossen werden. In Bezug auf diese Art der Rezeption erscheint die Sekundärliteratur zu Brecht und zu diesem spezifischen Theaterstück noch ergänzungsbedürftig³³².

Bevor auf die Analyse von *Mutter Courage* eingegangen wird, scheint es sinnvoll, Brechts Interesse am Autor des simplicianischen Zyklus näher zu beleuchten. Es werden einige explizite Bezüge auf Grimmelshausen in Brecht'schen Schriften berücksichtigt werden, die dabei helfen werden, die Natur von Brechts Grimmelshausen-Rezeption besser zu begreifen. Von dieser Prämisse ausgehend werden daran anschließend die zentralen Aspekte des Theaterstücks *Mutter Courage und ihre Kinder* analysiert werden: Unter Berücksichtigung des geschichtlichen Zusammenhangs, in dem das Theaterstück entstanden ist, sowie der spezifischen Kunstauffassung des Autors wird gezeigt werden, wie sich Brechts Auseinandersetzung mit dem Barock in diesem Werk ausgestaltet. *Mutter Courage* wird nicht einfach als jener Ort betrachtet, wo Brechts Wiederaufnahme des Barock am deutlichsten zum Vorschein kommt, sondern vielmehr als ein Werk, durch das der Autor ein komplexes Verhältnis zur Barockliteratur etabliert.

4.2.2.1 Brechts Auseinandersetzung mit Grimmelshausen

In einem der vorbereitenden Fragmente des nie zustande gekommenen Tui-Romans bezieht sich Brecht auf Grimmelshausens *Simplicissimus*, beschreibt aber eine Figur, die sich mit keiner der Figuren von Grimmelshausens Roman vollkommen deckt. Die Notiz lautet wie

332 Als Gegenstimme zu dieser Tendenz zeichnet sich I. M. Barrafaranos und H. Eilerts Studie *Courage. Die starke Frau der deutschen Literatur* ab, in der sich die zwei Literaturwissenschaftler vornehmen, in Grimmelshausen „mehr als nur ein Materiallager für Brecht“ zu sehen und die „produktive Auseinandersetzung Brechts mit der literarischen Tradition“ – namentlich mit Grimmelshausens Werk *Trutz Simplex* – zu analysieren (I. M. Battafarano und H. Eilert, *Courage*, a.a.O., S. 179). In anderen Studien wird hingegen auf eine Verwandtschaft zwischen Brechts *Mutter Courage* und Grimmelshausens *Simplicissimus* hingewiesen. F. Gaede erklärt zum Beispiel den Autor des *Simplicissimus* als einen „geistigen Vorfahren“ Brechts innerhalb der deutsch realistischen Tradition (F. Gaede, „Grimmelshausen, Brecht, Grass“, a.a.O., S. 54) und C. Horwich vergleicht das Motiv des Überlebens in *Simplicissimus* und *Mutter Courage* (C. M. Horwich, *Survival in Simplicissimus and Mutter Courage*, Peter Lang, New York 1997). A. Kugli behauptet, dass „[d]as historische Kolorit, der soziale Hintergrund, die Darstellung des Krieges als Normalität und die daraus resultierende friedensfeindliche Haltung um der Geschäfte willen [von Brecht dem *Simplicissimus*] entlehnt [wurden]“ (A. Kugli, „Mutter Courage und ihre Kinder“, in: J. Knopf (Hrsg.), *Brecht-Handbuch*, J. B. Metzler Verlag, Weimar-Stuttgart 2001, Bd. 1, S. 383-401, hier S. 384). Dieser Interpretationsvorschlag wird jedoch nicht in Form einer ausführlicheren Analyse weiterentwickelt. Schließlich soll K. Knights Essay „Simplicissimus und Mutter Courage“ (a.a.O.) erwähnt werden, der verschiedene von den Gemeinsamkeiten zwischen Brechts *Mutter Courage* und Grimmelshausens simplicianischen Romanen antizipiert, die später von anderen Literaturwissenschaftlern behandelt wurden.

folgt: „Der Herzbruder im ‚Simplicissimus‘ zeigt im Frieden die Tapferkeit und Schläue, die ihn im Krieg zu einem großen Soldaten gemacht haben, und wird als schlechter Kerl hingerichtet“³³³. In Grimmelshausens Roman ist zwar ein Freund Simplicissimus’ namens Herzbruder vorhanden, der jedoch keineswegs als „schlechter Kerl“ bezeichnet werden kann und dazu in einer Schlacht tödlich verwundet wird; mit einem „schlauem“ und „schlechtem“ Kerl könnte sonst Simplicissimus’ Gegenspieler Olivier gemeint sein, der jedoch nicht hingerichtet wird. Diese Notiz – aus der die Literaturwissenschaftler gefolgert haben, dass Brecht den *Simplicissimus* nur oberflächlich, bzw. abschnittsweise oder vor langer Zeit gelesen hatte³³⁴ – scheint auf eine „funktionale“, „aktive“ Rezeption Grimmelshausens vonseiten Brechts hinzudeuten: Bei genauerem Hinsehen kann man nämlich unter dem beschriebenen, im *Simplicissimus* nicht belegbaren „Herzbruder“ und Eilif von *Mutter Courage* eine auffallende Ähnlichkeit feststellen. Davon ausgehend kann man vermuten, dass Brecht aus Grimmelshausens Texten Anregungen und Ideen aufgegriffen hat, die er zu etwas Neuem entwickelt hat. Diese Vermutung wird von einigen Szenen von *Mutter Courage* bestätigt, die von Brecht aus Grimmelshausens *Trutz Simplex* fast „fotografisch“ aufgenommen und dann im Stück neubearbeitet worden zu sein scheinen. Die Passage, in der Courasche mit „eine[m] Knecht / eine[m] Jungen / eine[r] Magd / sechs schöne[n] Pferd [...] sammt einem wolgespickten Wagen“³³⁵ aus dem Regiment zieht, nimmt zum Beispiel die Personenkonstellation des Beginns von Brechts Stück vorweg, als Mutter Courage mit Katrin auf dem von Eilif und Schweizerkas gezogenen Wagen vorfährt³³⁶. Darüber hinaus erinnert die Szene, in der Mutter Courage Kattrins Gesicht mit Asche beschmiert, um sie vor der Begierde der Soldaten zu schützen³³⁷, an eine der letzten Szenen von *Trutz Simplex*, als sich Courasche Haut und Haare schwärzt, um wie eine Zigeunerin auszusehen³³⁸. Zuletzt hat die Forschung bereits bemerkt, dass die sexuelle Freizügigkeit von Grimmelshausens Courasche – die bei Brechts *Mutter Courage* im Hintergrund bleibt – auf die Figur von Yvette Pottier projiziert wird³³⁹.

333 BB 17, S. 103. K. D. Müller vermutet diesbezüglich, dass Brecht „die Geschichte des Eilif irrtümlich in den Grimmelshausenschen Roman zurückprojiziert“ habe (K. D. Müller (Hrsg.), *Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2016 [1982], S. 13). Die zitierte Anmerkung ist jedoch – laut der kritischen Ausgabe – zwischen 1933 und 1935 geschrieben worden, geht daher dem Theaterstück *Mutter Courage und ihre Kinder* um einige Jahre voraus.

334 Vgl. ebd., S. 13 und I. M. Battafarano und H. Eilert, *Courage*, a.a.O., S. 174-5, Fußnote 422.

335 *Courasche*, HG 2, S. 57.

336 *Mutter Courage*, BB 6, S. 10.

337 BB 6, S. 33.

338 *Courasche*, HG 2, S. 143-4.

339 Vgl. dazu K. Knight, „Simplicissimus und Mutter Courage“, in: „Daphnis“, 5, 1976, S. 699-705, hier S. 701; K. D. Müller (Hrsg.), *Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“*, a.a.O., S. 13; A. Kugli, „Mutter Courage und ihre Kinder“, a.a.O., S. 384; W. Hinck, „*Mutter Courage und ihre Kinder*: Ein kritisches Volksstück“, in:

Diese Art der Rezeption bestätigt nochmals die Unabhängigkeit von Brechts Geschichte, klärt jedoch nicht Brechts Interesse am Autor des *Simplicissimus*. In der Tat ist es keineswegs selbstverständlich, dass Brecht auf eine Figur Grimmelshausens zurückgreift, um die Protagonistin seines Stücks zu gestalten. Grimmelshausens Werke gehörten zwar in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Literaturkanon und ihre Verbreitung wurde durch eine ziemlich lebhafte Publikationsaktivität gefördert; die Deutung der simplicianischen Romane wurde jedoch besonders in den Jahren unmittelbar vor und während des Zweiten Weltkriegs von der stark ideologisierten Lektüre eines Teils der literaturwissenschaftlichen Forschung beeinflusst, die beabsichtigte, aus Grimmelshausen einen deutschen Dichter im völkisch-nationalistischen Sinne zu machen³⁴⁰. Brecht sei laut Battafarano und Eilert der einzige deutsche marxistische Autor, der sich bis zu diesem Zeitpunkt intensiv mit Grimmelshausen auseinandergesetzt habe³⁴¹. In der Schrift *Volkstümlichkeit und Realismus* (1938) tritt explizit hervor, was Brecht in Grimmelshausens Texten gefunden hat und andere Autoren und Literaturwissenschaftler der Zeit nicht wahrgenommen – oder absichtlich übersehen – haben. Dort ist nämlich zu lesen:

„Entgegen die Vermutungen vieler, die eine ganz und gar unnaturalistische Darstellung des Krieges von ihnen vermutet hätten, zeigen die faschistischen Dichter den Krieg mit Vorliebe naturalistisch, das heißt mit allen Schrecken. Naturalistisch nicht realistisch, der Naturalismus hat sich ganz und gar metaphysiert, er ist schon pure Mystik geworden. Der Krieg ist dargestellt als eine ganz mechanische Materialschlacht, er hat keinerlei gesellschaftlichen Gehalt und keine Entwicklung.“³⁴²

In einer Fußnote stellt Brecht Grimmelshausen als Gegenbeispiel zu dieser „naturalistischen“, „mechanischen“ Darstellung des Krieges vor: „Man vergleiche diese Darstellung mit der des Grimmelshausen im ‚Simplicius Simplicissimus‘, wo der Krieg als soziale Erscheinung, als Bürgerkrieg aufgezeigt ist“³⁴³. Diese Textstelle verdeutlicht mindestens zwei wichtige Aspekte von Brechts Grimmelshausen-Auffassung. Zum ersten entdeckt Brecht in Grimmelshausens Romanen eine besondere Aufmerksamkeit für die soziale Dimension des Kriegs, die seinem Interesse an gesellschaftlichen Phänomenen entspricht. Zum zweiten erkennt er im *Simplicissimus* jene Ablehnung jeder Form der Transzendenz, die auch seiner Ästhetik

W. Hinderer (Hrsg.), *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart 1984, S. 162-77, hier S. 165.
340 I. M. Battafarano und H. Eilert, *Courage*, a.a.O., S. 172-3.
341 Ebd., S. 174.
342 *Volkstümlichkeit und Realismus*, BB 22.2, S. 635. Battafarano vermutet, dass Brecht an dieser Stelle mit Ernst Jünger polemisiere (I. M. Battafarano, *Simpliciana Bellica. Grimmelshausens Kriegesdarstellung und ihre Rezeption 1667-2006*, Peter Lang, Bern 2011, S. 274).
343 Ebd., Fußnote 1.

zugrunde liegt. Es genügt, eine Passage aus der Schrift *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, der einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (1940) zu berücksichtigen, um sich bewusst zu werden, dass Brecht das epische Theater und Grimmelshausens Werk mittels derselben Kategorien beschreibt:

„Der Hauptvorteil des epischen Theaters mit seinem V-Effekt, der den einzigen Zweck verfolgt, die Welt so zu zeigen, daß sie behandelbar wird, ist gerade seine Natürlichkeit und Irdischkeit, sein Humor und sein Verzicht auf alles Mystische, das dem üblichen Theater noch aus alten Zeiten anhaftet“.³⁴⁴

Jene Immanenz der Kunst, die Benjamin als das Hauptmerkmal sowohl des barocken Trauerspiels als auch des Brecht'schen Theaters identifiziert, wird auch von Brecht als ein Berührungspunkt zwischen seinem epischen Theater und Grimmelshausens Werk wahrgenommen. Es soll nicht verwundern, dass Brecht über Grimmelshausens Realismus reflektiert: Die Erzählweise des Autors des *Simplicissimus* ist für ihn ein Beispiel für das gelungene Gleichgewicht von Humor und Didaktik im Rahmen einer „immanenten“ Literatur, die grundlegende gesellschaftliche Mechanismen realitätsnah darzustellen vermag.

4.2.2.2 Krieg und Geschäft

Als Brecht zwischen 1938 und 1939 die Idee für seine *Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* – wie der Untertitel des Dramas lautet – entwickelte, war es bereits klar, dass sich Europa an der Schwelle eines neuen Konflikts befand. Brecht war zu jener Zeit in Dänemark und sein Umzug nach Schweden, wo er ab Ende September 1939 das Stück niederschrieb, sollte kurz darauf erfolgen. Allein von diesen Angaben ausgehend, erscheint der historische Hintergrund des Dreißigjährigen Kriegs für sein neues Theaterstück alles andere als zufällig: Der Verweis auf jene europäische Katastrophe, an der auch Dänemark und Schweden mit schweren Konsequenzen für die Bevölkerung betroffen waren, kann als dringende Ermahnung an Dänemark und an die skandinavischen Länder gedeutet werden, die trotz ihrer formalen Neutralität nicht abgeneigt waren, ökonomischen Gewinn aus dem Krieg zu ziehen³⁴⁵. Obwohl

344 *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, der einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, BB 22.2, S. 647.

345 Dafür, dass das Stück (auch) für ein schwedisches Publikum konzipiert wurde, spricht auch die Tatsache, dass eines der Vorbilder für *Mutter Courage* die Ballade von Lotta Svärd des finnisch-schwedischen Dichters Johan Runeberg ist. Die Geschichte der legendären schwedischen Marketenderin, die Brecht im September 1939 von der schwedischen Schauspielerin Naima Wifstrand übersetzt erhielt, war dem schwedischen

Mutter Courage von den zeitgenössischen geschichtlichen Ereignissen beeinflusst wurde, beabsichtigt Brecht nicht, die Darstellung des Dreißigjährigen Kriegs durch die historischen Umstände des 20. Jahrhunderts zu modernisieren und dadurch eine unmittelbare Identifikation mit der Gegenwart herbeizuführen. Die spezifische historische und kulturelle Verortung des ersten europäischen Kriegs der Neuzeit wird bei der Aufführung aufrechterhalten. Dennoch spielen wichtige Ereignisse des Dreißigjährigen Kriegs (wie der Tod des Feldhauptmanns Tilly)³⁴⁶ nur eine nebensächliche Rolle, was die Idee des Kriegs als geschichtsübergreifendes Phänomen bestärken soll. In dieser Hinsicht ist folgende Behauptung des Feldpredigers aufschlussreich:

„Es hat immer welche gegeben, die gehn herum und sagen: ‚Einmal hört der Krieg auf.‘ Ich sag: daß der Krieg einmal aufhört, ist nicht gesagt. Es kann natürlich zu einer kleinen Paus kommen. Der Krieg kann sich verschlafen müssen, ja er kann sogar sozusagen verunglücken. Davor ist er nicht gesichert, es gibt ja nix Vollkommenes allhier auf Erden. Einen vollkommenen Krieg, wo man sagen könnt; an dem ist nix mehr auszusetzen, wirts vielleicht nie geben. Plötzlich kann er ins Stocken kommen [...]. Aber die Kaiser und Könige und der Papst wird ihm zu Hilf kommen in seiner Not. So hat er im ganzen nix Ernstliches zu fürchten, und ein langes Leben liegt vor ihm“.³⁴⁷

Aus diesen Worten geht eine Vorstellung des Kriegs hervor, die nicht einfach „geschichtsübergreifend“ ist; es wird vielmehr behauptet, dass die Menschheit seit jeher denselben Krieg führe, da dieser von denselben Interessen der Reichen (und ständig auf Kosten der Armen) betrieben werde. Nicht zuletzt aus diesem Grund spricht der Dreißigjährige Krieg laut Brecht die Moderne an; in diesem Sinne sollen auch die für das zeitgenössische Publikum wohl erkennbaren Anspielungen auf den aktuellen Krieg, etwa der Anakronismus „Endsieg“ und der vielsagende Hinweis auf den Angriff Polens, gedeutet werden³⁴⁸.

Publikum sicherlich bekannt.

346 *Mutter Courage*, BB 6, S. 53.

347 BB 6, S. 54-5.

348 „Ihr Leben ist ihnen wie ein alter verstunkener Fußlappen, den sie wegwerfen in Gedanken an den Endsieg“ (BB 6, S. 58); „Die Polen hier in Polen hätten sich nicht einmischen sollen. Es ist richtig, unser König ist bei ihnen eingerückt mit Roß und Mann und Wagen, aber anstatt daß die Polen den Frieden aufrechterhalten haben, haben sie sich eingemischt in ihre eigenen Angelegenheiten und den König angegriffen, wie er gerade in aller Ruh dahergezogen ist. So haben sie sich eines Friedensbruchs schuldig gemacht, und alles Blut kommt auf ihr Haupt“ (BB 6, S. 30-1). In diesem letzten Zitat zeigt sich, dass sich nicht nur die Ereignisse der früheren und der späteren Kriege decken, sondern auch, dass die „Akteure“ auf dem Schauplatz der Geschichte – in diesem Fall Hitler und Kaiser Ferdinand II – auswechselbar sind. I. Breuer unterscheidet das ausdrückliche „Historisieren“ des epischen Theaters von der als gegeben vorausgesetzten geschichtlichen Dimension im „Illusionstheater“, und betont somit die Mehrdimensionalität, die dem epischen Werks inhärent sei: „Der Text im epischen Theater stelle dagegen einen mehrdimensionalen Text dar, also eine simultane Schichtung oder ein Gewebe von Diskursen unterschiedlicher zeitlicher, also historischer Provenienz (und nicht nur einer vergangenen Handlungs- und einer gegenwärtigen Bedeutungsebene)“ (I. Breuer, *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*, Böhlau, Köln 2004, S. 102.) Die „Historisierung“ als Verfremdungstechnik wird von M. Dreyer anhand von Brechts theoretischen Schriften

Obwohl sich der Dreißigjährige Krieg als Glaubenskrieg in das kulturelle Gedächtnis eingepägt hat, stellt sich der religiöse Aspekt in Brechts „Chronik“ als grundsätzlich irrelevant dar. Dem Autor geht es vielmehr darum, die ökonomischen Interessen und die gesellschaftlichen Mechanismen zu untersuchen, die jedem Krieg – darunter auch den vermeintlichen „Religionskriegen“ – zugrunde liegen. In der Tat ist dieser „materialistische“ Blickwinkel von Grimmelshausens Konzeption nicht so weit entfernt. So wie Grimmelshausens Hauptfiguren problemlos von der protestantischen zur katholischen Faktion wechseln³⁴⁹, gibt sich Brechts Courage bei Bedarf als Protestantin und zeigt dabei, dass die Religionszugehörigkeit im Krieg fast keine Rolle spielt („Ein Händler wird nicht nach dem Glauben gefragt, sondern nach dem Preis. Und evangelische Hosen halten auch warm“³⁵⁰). Auch die vermeintlich frommen Begründungen der Mächtigen werden sachlich nüchtern betrachtet: „Wenn man die Großkopfigen reden hört, führen die Krieg nur aus Gottesfurcht und für alles, was gut und schön ist. Aber wenn man genauer hinsieht, sind nicht so blöd, sondern führen die Krieg für Gewinn“³⁵¹.

Diese pragmatische Feststellung führt uns zu einem Thema, das sowohl bei Brecht als auch bei Grimmelshausens in direkter Verbindung mit dem Krieg steht, nämlich das Geschäft. Es ist bedeutsam, dass sich Brecht für die Entwicklung seiner Geschichte genau von jener unter den verschiedenen Wandlungen der Courasche-Figur in *Trutz Simplex* hat inspirieren lassen, die eine Reflexion über die Wirtschaft unmittelbar zulässt, und zwar jener der Marketenderin. Wenn man Anna von *Die Sieben Todsünden* – die Managerin und Ware zugleich ist – und Courage vergleicht, kann man feststellen, dass letztere vom Standpunkt einer rein kapitalistischen Logik aus gesehen der ersteren überlegen ist. Als Marketenderin verkauft sie Güter oder bietet – gegen Bezahlung – zu essen und zu trinken an, d.h. sie setzt in diesem Wirtschaftskreislauf nicht sich selbst aufs Spiel. Das wird von dem Feldwebel bemerkt, als Courage Eilif und Schweizerkas davon abhalten will, Soldaten zu werden: „Du willst vom Krieg leben, aber dich und die Deinen willst du draußen halten, wie?“³⁵² Wenn Krieg und Kapitalismus laut der marxistischen Theorie eng zusammengehören, da sich beide auf einen ausbeutenden Mechanismus stützen, der die ökonomischen Interessen über das Wohl des Menschen stellt, so geht Mutter Courage im Vergleich zum Packer-Soldaten Galy Gay einen

sowie dem Drama *Antigone* gründlich untersucht (M. Dreyer, *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, Wilhelm Fink, Paderborn 2014, S. 80-114).

349 Das ist vor allem im Roman *Springinsfeld* offensichtlich, in dem das Leben und die Karriere der Söldner thematisiert werden.

350 Mutter Courage, BB 6, S. 36.

351 BB 6, S. 31.

352 BB 6, S. 18.

Schritt weiter, denn sie zeigt, dass die Elenden nicht unbedingt nur Opfer und Betrogene sondern eventuell auch Ausbeuter und Betrüger sein können. Wie Herfried Münkler bemerkt, geht Brecht mit *Mutter Courage* über die marxistische Theorie hinaus und ergänzt sie, indem er zeigt, dass nicht nur die wirtschaftlichen Interessen der Mächtigen den Krieg antreiben, sondern auch diejenigen der „kleinen Leute“, die sehr einfach von Ausgebeuteten zu Gewinnbringern und Förderern des Systems werden können:

„Was in der MUTTER COURAGE zur Darstellung kommt, sind nicht die Investitionen und Spekulationen der großen Kriegesfinanciers oder Gewaltunternehmer, sondern das Denken und Handeln einer Kleinstunternehmerin, die von der proletarischen Existenz nur durch das armselige Produktionsmittel ihres Marketenderwagens getrennt ist“.³⁵³

Dass der Dreißigjährige Krieg das passendste Szenario bietet, um einen solchen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Mechanismus zu zeigen, wird von Brecht selbst bestätigt, als er in einem fiktiven „Gespräch mit einem jungen Zuschauer“ die Zusammengehörigkeit von Kapitalismus und Dreißigjährigem Krieg wie folgt beschreibt:

„[D]er Dreißigjährige Krieg ist einer der ersten Riesenkriege, die der Kapitalismus über Europa gebracht hat. Und im Kapitalismus ist es ungeheuer schwierig für den einzelnen, daß der Krieg nicht nötig ist, denn im Kapitalismus ist er nötig, nämlich für den Kapitalismus. Dieses Wirtschaftssystem beruht auf dem Kampf aller gegen alle, der Großen gegen die Großen, der Großen gegen die Kleinen, der Kleinen gegen die Kleinen“.³⁵⁴

4.2.2.3 Die Schlauheit als Überlebensstrategie

Neben der Aufdeckung dieser wirtschaftlichen Mechanismen ist der gesellschaftliche Aspekt von Brechts Analyse beachtenswert. Aus Brechts – ebenso wie aus Grimmelshausens – Darstellung des Kriegs geht das Bild einer verdorbenen Menschheit hervor, in der keine Spur von Mitleid mehr zu finden ist. Die Suche nach dem eigenen Gewinn um jeden Preis verbindet sich mit der Leichtfertigkeit, mit der man die anderen betrügt oder beraubt sowie mit dem Misstrauen den Mitmenschen gegenüber. Unter den zahlreichen Beispielen, die für dieses Verhalten repräsentativ sind, könnte man die Szene erwähnen, in der Courage dem Koch einen

353 H. Münkler, „Der Dreißigjährige Krieg, die neue Kriege und Brechts ‚Mutter Courage‘“, in: S. Kebir und T. Hörnigk (Hrsg.), *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*, Theater der Zeit, Berlin 2005, S. 16-33, hier S. 30.

354 Zu „*Mutter Courage und ihre Kinder*“, BB 24, S. 271.

hageren Kapaun um einen erhöhten Preis verkaufen will, oder auch die Episode von Eilifs Viehdiebstahl an den Bauern.

Im ersten Teil dieses Kapitels wurde Baltasar Graciáns ernüchterte Betrachtung des Menschen und seine Lehre der „Staatsraison seiner Selbst“ skizziert. In Anbetracht dessen, dass sich Brecht in den Jahren unmittelbar vor der Entstehung der *Mutter Courage* mit Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* befasst hat³⁵⁵, erscheint es nicht zu gewagt zu vermuten, dass die Lehre des spanischen Jesuiten die Ausgestaltung der Figuren des Dramas beeinflusst haben könnte. So hätte sich aber die Klugheit, die für Gracián immer noch eine Tugend war, bei *Mutter Courage* zur opportunistischen Schlauheit erniedrigt, die vom Überlebensinstinkt verschärft wird. Die „Weltklugheit“ von Mutter Courage ist – in diametralem Gegensatz zu derjenigen, die Gracián beschreibt – kein Instrument der menschlichen Verbesserung, sondern eine rein utilitaristische Waffe³⁵⁶. Die ethische und politische Absicht von Brechts Theater ist im vorhergehenden Kapitel kommentiert worden; an jener Stelle wurde auch gezeigt, dass die Verfremdung das von Brecht eingesetzte Mittel ist, um die soziale und ethische Erneuerung des Menschen als Reaktion auf das aufgeführte Weltbild zu befördern. In diesem Sinne soll auch die Charakterisierung der Mutter Courage und der anderen Figuren des Stücks gedeutet werden: Die paradoxe Umkehrung eines idealen Menschenbilds oder aber eines idealen Gesellschaftszustands sowie die Zuspitzung der grotesken Aspekte der eigenen Zeit sollen den Zuschauer erschüttern und ihn zum Selbstbewusstsein bringen. In dieser verkehrten Welt überzeugt man sich, dass der Krieg Ordnung schafft und man fürchtet den Frieden, aus dem man keinen Gewinn ziehen kann; außerdem gelten Handlungen, die im Krieg als Ehrenakte betrachtet werden, in Friedenszeiten als strafbare Verbrechen, und umgekehrt. Eilif erfährt das auf eigene Kosten, als er während eines Waffenstillstands bei einem Bauer einbricht und dessen Frau tötet. Als er in der Kriegszeit einigen Bauern das Vieh gestohlen hatte, hatte er das Lob des Feldhauptmanns bekommen³⁵⁷; in Friedenszeiten führt jenes Vergehen zu seiner Hinrichtung:

„DER KOCH zu den Soldaten: „Wo führt ihr ihn denn hin?
EIN SOLDAT Nicht zum Guten.
DER FELDPREDIGER Was hat er angestellt?“

355 Es lässt sich nicht eindeutig belegen, wann genau Brecht Gracián gelesen hat. Das Veröffentlichungsjahr des Exemplars des *Handorakels* in Brechts Besitz (1931) und die letzte Begegnung mit Benjamin (1938) erlauben jedoch, das Zeitfenster auf die 1930er Jahre zu begrenzen (vgl. H. Lethen; E. Wizisla, „Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillstehen“, a.a.O., S. 142).

356 Auf ähnliche Weise interpretiert K. Knight Courages Beharrlichkeit als Fortentwicklung der barocken Tugend der Beständigkeit (K. Knight, „*Simplicissimus* und *Mutter Courage*“, a.a.O., S. 705).

357 *Mutter Courage*, BB 6, S. 21.

DER SOLDAT Bei einem Bauern ist er eingebrochen. Die Frau ist hin.
 DER FELDPREDIGER Wie hast du das machen können?
 EILIF Ich hab nix andres gemacht als vorher auch.
 DER KOCH Aber im Frieden.
 [...]

DER FELDPREDIGER Im Krieg haben sie ihn dafür geehrt, zur Rechten vom Feldhauptmann ist er gesessen. Da wars Kühnheit! Könnt man nicht mit dem Profos reden?
 DER SOLDAT Das nutzt nix. Einem Bauern sein Vieh nehmen, was wär daran kühn?
 DER KOCH Das war eine Dummheit!
 EILIF Wenn ich dumm gewesen wär, dann wär ich verhungert, du Klugscheißer.
 DER KOCH Und weil du klug warst, kommt dir der Kopf herunter“.³⁵⁸

Wie Brecht in seinen Anmerkungen Zu „*Mutter Courage und ihre Kinder*“ erläutert, sterben in der Tat alle drei Kinder von Courage wegen Handlungen, die in Anbetracht ihrer Eigenschaften paradox klingen und unter üblichen Umständen keinen tragischen Ausgang gehabt hätten: „Der kühne und kluge Sohn stirbt an der Kühnheit und Klugheit, der redliche dumme Sohn an der Redlichkeit und Dummheit, die stumme Karin [sic], weil sie trommelt“³⁵⁹. Das beweist zudem, dass jene „Weltklugheit“, die Courage als Überlebensstrategie entwickelt, bei ihren Kindern völlig scheitert, woraufhin sie auch bei Courage scheitert, denn sie bleibt am Ende kinderlos und verelendet. Der Sinn hinter der Aufführung der verkehrten Welt des Kriegs wird von Brecht zusammenfassend erklärt, als er auf die Frage, „was eine Aufführung von ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ hauptsächlich zeigen soll“, in seinen Anmerkungen zum Stück wie folgt antwortet:

„Daß die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leuten gemacht werden. Daß der Krieg, der eine Fortführung der Geschäfte mit andern Mitteln ist, die menschlichen Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer. Daß für die Bekämpfung des Krieges kein Opfer zu groß ist“.³⁶⁰

4.2.2.4 Mutter Courage und Katrin

Der von Brecht eingefügte Aspekt des Mutterseins (das ein kennzeichnendes Attribut von Grimmelshausens Courasche verändert) ist deswegen bedeutsam, da die Mutterschaft zum zentralen und bestimmenden Merkmal von Brechts Hauptfigur wird: Nicht Courage, sondern Courage als „Mutter“ und „ihre Kinder“ werden bereits im Titel zum Fokus des Theaterstücks.

³⁵⁸ BB 6, S. 69-70. Vgl. zu dieser Szene S. Bryant-Bertail, *Space and Time in Epic Theater*, a.a.O., S. 70.

³⁵⁹ Zu „*Mutter Courage und ihre Kinder*“, BB 24, S. 258.

³⁶⁰ *Couragemodell*, BB 25, S. 177.

Brechts Bezeichnung von Courage als „finnische Niobe“³⁶¹ verdeutlicht die zentrale Rolle von Courages Mutterschaft im Stück, und signalisiert den emotionalen Komplex, auf den sich der Autor bei der Neubearbeitung der Courage-Figur bezogen hat. Der Niobe-Mythos, bei dem Niobes Hybris als Ursache für den Tod ihrer Kinder aufscheint, bietet auf der einen Seite ein Interpretationsmodell für die Figur der Mutter in Brechts Stück; auf der anderen Seite verdeutlicht jener Verweis, dass Brecht durch den Tod von Courages Kindern und durch Courages Reaktionen die Trauer jener Mutter „zitiert“. Wie im vorhergehenden Kapitel dargelegt worden ist, heißt „zitieren“ im Fall des epischen Theaters, die Entfernung zwischen dem Zitierten und dem gegenwärtigen Sachverhalt durch Mittel der Verfremdung aufzuführen. Die „zitierte“ Trauer wird zwar durch die aufgeführten tragischen Ereignisse vergegenwärtigt, aber sie prallt gegen Courages selbstsüchtige Haltung und, zum Beispiel, gegen ihre Verleugnung Schweizerkas' nach dessen Hinrichtung. Brechts *Mutter Courage* beruft sich auf das antike Pathos der trauernden Mutter, aber „verfremdet“ es, um das Publikum mit der extremsten und erschütterndsten Folge des Kriegs und der kapitalistischen Logik zu konfrontieren: der Entartung eines der grundlegendsten menschlichen Instinkte, des Muttergefühls.

Wie in der Forschungsliteratur dargelegt worden ist³⁶², wird der Konflikt zwischen Gefühl und Geschäft in *Mutter Courage* dadurch verschärft, dass die mütterliche Liebe ständig mit dem finanziellen Gewinn konkurrieren muss, und jedes Mal unterliegt: Mit ihren Kindern verliert Courage im Grunde Arbeitskraft für ihr Geschäft, und für den Tod Schweizerkas', den sie durch den Verkauf ihres Wagens retten könnte, ist sie durch ihr Zögern mitverantwortlich. Die eigennützig-entscheidende Entscheidung, dem Krieg zu folgen, um daran zu verdienen, kostet sie alle ihre Kinder und somit büßt sie das ein, was sie als Menschen kennzeichnete: Von „Mutter Courage und ihre Kinder“ bleibt am Ende nur „Courage“.

Spiegelbildlich erliegt die einzige Figur, die echte mütterliche Gefühle hegte, eben ihrer „Mütterlichkeit“. Die stumme Kattrin opfert sich nämlich am Ende für fremde Bauernkinder. Paradoxaerweise ist ihre letzte, barmherzige Handlung eine Kriegshandlung – das Trommeln –³⁶³, was nochmals beweist, dass Mütterlichkeit und Krieg unversöhnlich sind.

361 Zu „*Mutter Courage und ihre Kinder*“, BB 24, S. 258.

362 Vgl. zum Beispiel I. M. Battafarano und H. Eilert, *Courage*, a.a.O., S. 181 ff.; W. Hinck betont insbesondere die gegenseitige Abhängigkeit von Mutterliebe und Geschäftstrieb: „[...] der Marketenderwagen der Courage schafft ihrer Mutterliebe erst die materielle Grundlage, die mütterliche Sorge motiviert also auch den Geschäftssinn. Dieser merkantile Trieb andererseits korrumpiert die Mutterliebe, wie vor allem das Feilschen um die Bestechungssumme demonstriert, das für ihren Sohn Schweizerkas tödlich ausgeht“ (W. Hinck, „*Mutter Courage und ihre Kinder*“, a.a.O., S. 165).

363 Vgl. dazu N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 243-5.

Diese letzte Handlung Kattrins gewinnt aber im Rahmen von Brechts Theatertheorie auch eine andere Bedeutung. Im vorhergehenden Kapitel ist die Rolle des Gestus in Brechts Theater diskutiert worden. Die stumme Kattrin, die nach der Vergewaltigung durch einen Soldaten – ein weiteres Beispiel für Kriegsgewalt – ausschließlich durch Gesten kommuniziert, verkörpert jene „Zäsur des Ausdruckslosen“³⁶⁴, die in einer verkehrten Welt, in der die Rede zum Feilschen oder Täuschen benutzt wird, als einziger Ausweg aus der durch das Wort manipulierbaren Realität betrachtet werden kann. Das scheint Mutter Courage zu erkennen, als sie behauptet: „Sei froh, daß du stumm bist, da widersprichst du dir nie [...] das ist ein Gottgeschenk, Stummsein“³⁶⁵.

Kattrins letzter Gestus, der Gestus des Trommelns, setzt sich nicht nur der Rhetorik des materiellen Gewinns und dem Egoismus entgegen, sondern auch dem Schweigen, das die Teilnahme an dem von den kaiserlichen Truppen geplanten Überfall auf die Stadt Halle implizieren würde. Als Kattrins Trommeln das Schweigen unterbricht – das nicht weniger schuldig und trügerisch als das unehrliche Wort ist –, zeigt sie, dass eine eindeutige, unmittelbare und vor allem selbstlose Handlung noch möglich ist. Anders als der barocke Märtyrer, der passiv und resigniert einem historisch und gemeinschaftlich unnützen Tod begegnet, ist Kattrins Selbstopferung ein aktiver Protest, der aus einer autonomen Entscheidung entsteht. Wenn man diese Handlung in Anbetracht der Benjamin'schen Geschichtsphilosophie interpretiert, bemerkt man, dass Kattrin als gemeiner Mensch jene politische Entscheidung treffen kann, die dem Souverän unzugänglich ist, und zwar jene Entscheidung, die den regelmäßigen historischen Verlauf aufhält und das revolutionäre und zerstörende Potenzial der Jetztzeit entfaltet. Kattrins Handlung markiert aber zugleich auch den Abstand zwischen Brechts und Benjamins Geschichtsauffassung. Anders als im *Theologisch-politischen Fragment* – in dem der Messias als der einzige dargestellt wird, der den Geschichtsverlauf ändern kann – und in *Zur Kritik der Gewalt* – in der die Ausübung der „reinen Gewalt“, die den echten Ausnahmezustand herstellen kann, entweder Gott oder einer idealen Menschheit zugeschrieben wird – appelliert Benjamin zwar in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* an eine potenziell reale, historisch handelnde Figur – die des

364 Brechts Austausch mit Benjamin im Sommer 1938 in Svendborg und ihr damaliges Gespräch zu Goethes *Wahlverwandtschaften* lassen vermuten, dass die Ausgestaltung der Figur Kattrins von Benjamins Begriff des „Ausdruckslosen“ – der in Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Essay auftaucht – beeinflusst worden sein könnte (vgl. WB VI, S. 537 und auch N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, a.a.O., S. 242). Diese Interpretation erscheint überzeugender als A. Kuglis Vermutung, dass die Figur der stummen Kattrin von Brecht konzipiert worden sei, „um Helene Weigel auch ohne schwedische Sprachkenntnisse Spielmöglichkeiten an Theatern zu eröffnen“ (A. Kugli, „Mutter Courage und ihre Kinder“, a.a.O., S. 383).

365 *Mutter Courage*, BB 6, S. 29.

historischen Materialisten –, die zugrundeliegende Geschichtsphilosophie bleibt jedoch eine messianische, die in der irdischen, historischen Sphäre keine Form der Erlösung zulässt. Brechts rein materialistische (marxistische) Geschichtsauffassung beruht hingegen auf der Idee einer Gesellschaftsordnung, die verändert werden *kann*, weil sie von wirtschaftlichen Verhältnissen abhängt, die nicht dauerhaft sind³⁶⁶. Der ökonomische Mechanismus, der die Gesellschaftsstruktur und den Geschichtsverlauf bestimmt, ist in diesem Sinne „historisch“, da er für revolutionäre Aktionen durchlässig ist.

366 Vgl. A. Suijers, *An Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht. Revolution and Aesthetics*, Rodopi, Amsterdam-New York 2014, S. 47.

5. Alfred Döblin

Alfred Döblin ist eine der prominenten und zugleich widerspruchsvollsten Figuren im literarischen Panorama seiner Zeit. In seinem Werk stellte er das facettenreiche Bild der Modernität dar und untersuchte deren kennzeichnende Aspekte wie die Urbanisation, die Entfremdung des Subjekts in der modernen Welt, die Vorgänge der menschlichen Psyche, den fortbestehenden Kampf zwischen Natur und Kultur. Außerdem war er ein außerordentlicher Experimentator, und sein Verhältnis zu den literarischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts war auf beiden Seiten ein fruchtbares: Auf der einen Seite erhielt Döblin aus der Lehre avantgardistischer Strömungen wie jener des Expressionismus³⁶⁷, des Dadaismus und des Futurismus Impulse für die Entwicklung seiner Ästhetik; auf der anderen Seite trug er in erster Linie dazu bei, diese Tendenzen durch neue Erfindungen zu bereichern³⁶⁸. Das ist zum Beispiel bei der Neuen Sachlichkeit der Fall, von der Döblin einer der einflussreichsten Literaturautoren war. Zugleich war Döblin aber einer der scharfsinnigsten Polemiker der literarischen Moderne, und die Autoren, denen er künstlerische Anregungen verdankte, verschonte er nicht mit bitteren Kritiken. Diesbezüglich ist seine Auseinandersetzung mit Marinetti bekannt, auf dessen futuristisches Manifest er mit einem offenen Brief antwortete. Dort erkannte er zwar den trockenen Stil sowie die Realitätstreue des Futurismus als seiner ästhetischen Auffassung entsprechend, verwarf jedoch spöttisch Marinettis „Monomanie“, die ihn dazu geführt habe, die Sprache und die Syntax um der Erneuerung willen zu „amputieren“³⁶⁹. Der letzte, lapidare Satz des Briefs äußert Döblins Humor sowie die Exzentrität seiner Kunst: „Pflegen Sie ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus“³⁷⁰. Unter Berücksichtigung von Döblins Schriften zur Ästhetik ist es möglich, die Hauptmerkmale dieses „Döblinismus“ auszumachen und einige Aspekte des „philosophischen“ Denkens zu identifizieren, das diesem künstlerischen Programm zugrunde liegt. Es muss jedoch sofort klargestellt werden, dass die Bezeichnung „philosophisch“ nicht im engen Sinne gemeint ist: Bei Döblin ist weder eine regelrecht philosophische, auf die Beantwortung metaphysischer Fragen gerichtete Suche – wie diejenige Benjamins – aufzuspüren, noch eine konsequente und

367 Seine ersten Texte, denen die Erzählensammlungen *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen* (1913) sowie *Die Lobensteiner reisen nach Böhmen* (1917) angehören, entsprechen dem expressionistischen Geschmack ihrer Zeit vollkommen.

368 Vgl. S. Becker, „Döblin und die literarische Moderne“, in: ders. (Hrsg.), *Döblin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2016, S. 330-40.

369 *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, AL, S. 10.

370 AL, S. 15

rigorose Gedankensystematisierung, sondern vielmehr eine besondere Welt- und Kunstauffassung, die aus der kritischen Betrachtung gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Phänomene hervorgeht.

Bevor auf die Analyse der Barockrezeption in Döblins Romanen *Wallenstein* und *Berlin Alexanderplatz* eingegangen wird, soll im Folgenden versucht werden, die Grundzüge der Döblin'schen Ästhetik zu umreißen, mit besonderer Aufmerksamkeit auf die theoretischen Überlegungen zum epischen Roman. Vorausgesetzt, dass sich Döblins Tätigkeit als Theoretiker – sowie diejenige als Literaturautor – in einer langen, biographisch und historisch-politisch ereignisreichen Zeitspanne entwickelt und weder eine stringente Konsequenz noch einen stufenweisen Verlauf aufweist, werden vor allem jene Aspekte beleuchtet, die Döblins ästhetischen Beitrag zur Literatur der klassischen Moderne bezeugen und in Hinsicht auf die später folgende Analyse vom *Wallenstein* und von *Berlin Alexanderplatz* relevant sind.

Da es sich um eine allgemeine Vorstellung der inhaltlichen und strukturellen Merkmale des epischen Romans handelt, so wie er von Döblin theoretisiert wurde, werden an dieser Stelle Schriften berücksichtigt, die verschiedenen literarischen Phasen vor dem Exil angehören – was bei der Analyse des literarischen Werks eher vermieden werden soll. Der einzige spätere Text, der hier berücksichtigt wird, ist *Der historische Roman und wir* (1936), der es ermöglicht, die Analyse des literarischen Programms Döblins durch eine spezifische Überlegung zur Gattung des historischen Romans zu ergänzen.

5.1 Der epische Roman und seine Muster

Um Döblins reformatorische Absicht und die Tragweite seiner Erneuerung des Romans in Richtung Epik zu begreifen, soll wiederum auf die erwähnte Polemik gegen Marinetti zurückgegriffen werden. In der Schrift *Reform des Romans* (1919) kritisiert der Berliner Autor Marinettis begeisterte Überzeugung, durch den Roman *Mafarka der Futurist* (1909) einen vollkommen neuen Romantypus hergestellt zu haben, in dem die Formen der Lyrik, des Epos, des Dramas und des Abenteuerromans zusammenkommen³⁷¹. Mit seinem gewöhnlichen Sarkasmus bezeichnet Döblin Marinettis Werk als einen „Sprengungsversuch, wo nichts zu

371 „Grands Poètes incendiaires! O mes Frères Futuristes! Voici le grand roman boute-feu que je vous ai promis. Comme notre âme à nous, il est polyphonique. C'est à la fois un chant lyrique, une épopée, un roman d'aventures et un drame. Je suis le seul qui ait osé écrire ce chef-d'œuvre“ (F. T. Marinetti, *Mafarka le futuriste. Roman Africain*, zit. nach: *Reform des Romans*, AL, S. 32).

sprengen ist³⁷²: Anhand literarischer Beispiele wie Goethes *Werther* und *Wilhelm Meister*, sowie Hölderlins *Hyperion* (in denen sowohl Gedichte als auch „ästhetisch[e] naturwissenschaftlich[e] und moralisch[e] Expektionen“³⁷³ zu finden seien) bemerkt Döblin, dass sich der Künstler nicht notwendigerweise nach der Form des Entwicklungsromans zu richten habe, ihm sei hingegen Freiraum in der Strukturierung seines Werks gelassen: Marinettis Roman sei in diesem Sinne nichts besonders Neues³⁷⁴. Dass Döblin die Kontamination der Romanform mit anderen Gattungen als gegeben voraussetzt, heißt jedoch nicht, dass es seiner Meinung nach nichts zu reformieren gebe. In seinen Schriften zur Ästhetik äußert er sich zum traditionellen Roman besonders kritisch und fordert zur Erneuerung dieser literarischen Gattung auf. Seine Aufforderungen werden nicht weniger nachdrücklich als diejenigen Marinettis formuliert, dazu verfechten sie aber eine radikalere und grundlegendere Reform: Nicht in erster Linie die Struktur des Romans und der Sprachbau sollen umgedacht werden – auf jeden Fall nicht so, wie es Marinetti vorgeschlagen hat –, sondern vielmehr die Rolle des Autors, seine Stellung zum Werk, zum dargestellten Gegenstand sowie zum Publikum, der Sinn des Kunstwerks und der Stil, der diesen Sinn am besten trifft.

In *Schriftstellerei und Dichtung* (1928) grenzt Döblin das „epische Dichtwerk“ von den „gewöhnlichen“ Romanen entschieden ab. Diese würden nicht der „Dichtung“ angehören, sondern seien „Mischprodukte“, die „in Masse fabriziert [werden] und eigentlich mehr oder weniger von jedem gebildeten Heimarbeiter fabriziert werden [könnten]“³⁷⁵.

„Der Bildungsroman, – also er will bilden, warum gibt der Autor nicht lieber Unterricht, was verspricht er sich davon, wenn er unentschlossen Gelehrsamkeit mit einer unterhaltenden Fabel zusammenrührt, Tinte mit Eidotter, – der historische Roman, der nach Wahrheit strebt, wo doch sogar die Historiker es aufgeben sollten, nach Wahrheit zu streben, [...] dann Biographien, geschrieben von Leuten, die im übrigen keine Ahnung haben, wie ein Mensch aussieht, wie ein Mensch wächst, und wer von uns weiß das auch wirklich, aber das nennt sich Biographie“³⁷⁶.

Döblins Polemik beruht auf der Bemerkung, dass die Autoren dieser Romantypen beim Schreiben ihren individuellen Zwecken Priorität geben würden: Der Roman, der aus ihrer Arbeit entsteht, sei ein funktionales Produkt, ein Mittel zu einem Zweck außerhalb seiner selbst. Das darzustellende Objekt werde durch die zielgerichtete und subjektive Verarbeitung

372 AL, S. 33.

373 AL, S. 33.

374 AL, S. 33.

375 *Schriftstellerei und Dichtung*, AL, S. 93

376 AL, S. 92-3.

des Schriftstellers notwendigerweise verfälscht, und werde dennoch – insbesondere bei Gattungen wie dem historischen Roman, der Biographie und dem realistischen und naturalistischen Kunstwerk – dem Leser als Realität dargeboten. „Dichtung steht“, so Döblin,

„im klaren Gegensatz zur zweckgetragenen rationalen Schriftstellerei. [...] Auch das Dichtwerk hat seine Zwecke, die auf das Leben und auf die Menschen wirken, aber es sind die spezifischen, sehr komplexen, auch sehr aktuellen Zwecke der Dichtung. [...] Die Dichtung ist, wie die Kunst überhaupt, ein autochthones Gewächs, sie hat eigenen Wuchs, und die Gesetze ihres Wachstums sind ihre Gesetze“.³⁷⁷

Aus diesen Worten geht das Bild eines Kunstwerks hervor, in dem das Dargestellte freigelassen wird, sich nach der eigenen Natur in Form eines Romans zu entfalten. Im dritten Kapitel dieser Dissertation wurde Goethes und Schillers Austausch zum Thema der epischen Dichtung erwähnt, und es wurde dabei gezeigt, dass die Unabhängigkeit der einzelnen Teile, aus denen das Werk besteht, von Schiller als ein kennzeichnendes strukturelles Merkmal der epischen Form erkannt wurde. Die Selbstständigkeit der Bestandteile bürge dafür, dass sich das Dargestellte seiner Natur gemäß entfalte, statt von einem externen, auktorialen Ordnungsprinzip entwickelt zu werden. Schillers Äußerung: „Die bloße, aus dem Innersten herausgeholte Wahrheit ist der Zweck des epischen Dichters: er schildert uns bloß das ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihrer Natur“³⁷⁸ klingt in Döblins Theoretisierung des epischen Romans nach: Was Döblin in dem angeführten Zitat beschreibt ist keineswegs das Ergebnis einer selbstzweckhaften ästhetischen Übung, sondern die von ethischen, moralischen und menschlich-logischen Grundsätzen unabhängige Entwicklung eines Kunstobjekts, das sich selbst gibt, und folglich zum Subjekt des Schöpfungsprozesses – eines beinahe

377 AL, S. 94. Hier stellt sich die Frage nach der Autonomie bzw. der Funktionalität der Kunst, die laut Döblin unabhängig und zugleich politisch wirksam sein soll. In der Schrift *Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans* (1929) geht Döblin davon aus, dass sich die Kunst nach eigenen Gesetzen entwickle, er besteht aber auf das „Recht“ der Künstler, die Verantwortung für die eigenen Äußerungen zu übernehmen und folglich „strafbar zu sein“: „Die Kunst ist heilig‘ bedeutet [...] praktisch nichts weiter als: der Künstler ist ein Idiot, man lasse ihn ruhig reden“ (*Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans*, SAPL, S. S. 247); „Gegen den beleidigend Anspruch sogenannter Schützer der Kunst stelle ich die Forderung der Künstler, ernst genommen zu werden. Der Kunstcharakter eines Tendenzwerkes macht das Werk nicht derart minderwertig, daß es es darauf heiliggesprochen [...] wird. Ich weiß, die Gerichte haben heute in Deutschland im großen Ganzen die befängene, kunstfeindliche Haltung, die ich eben beschrieben habe: sie sprechen Künstler frei, wenn sie Stoffe durch die Bearbeitung so ‚veredelt‘, genauer: abgeschwächt sind, daß eben ein Kunstwerk dasteht. Ich nenne das eine kunstfeindliche Haltung. [...] Wir wollen ernst genommen sein. Wir wollen wirken, und darum haben wir – ein Recht auf Strafe“ (SAPL, S. 249). Zum Thema der Unabhängigkeit und der politischen Wirksamkeit der Kunst bei Döblin vgl. T. Hahn, „Literatur als Negation. Döblins Konzeption von Kunst als ‚diabolischer‘ Kommunikation“, in: *Alfred Döblin*, „Text + Kritik“, 13, 14, 2018, S. 112-23.

378 Schiller an Goethe: Brief vom 21. April 1797. J. W. von Goethe; F. Schiller, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, hrsg. von M. Beetz, in: J. W. von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, a.a.O., Bd. 8.1, S. 332.

„physiologischen“ Entwicklungsprozesses – wird. Die autonome Entwicklung des dargestellten Objekts in Form eines Kunstwerks wird für den epischen Roman strukturbestimmend und setzt sich – wie es bei Schillers Betrachtungen zur epischen Dichtkunst der Fall war – in ein aus selbstständigen und sinnimmanenten Teilen bestehendes Werk um. Noch in der Schrift *Schriftstellerei und Dichtung* signalisiert Döblin die Apposition als Konstruktionsprinzip des epischen Werks: „Im Epischen wächst die Handlung Stück um Stück durch Anlagerung. Das ist die epische Apposition“³⁷⁹. In den ein Jahrzehnt vorher verfassten *Bemerkungen zum Roman* (1917) hatte Döblin mit Bezug auf die großen Epiker Homer, Cervantes und Dante, sowie auf Dostojewski, das Verhältnis der Unabhängigkeit, der In-Sich-Geschlossenheit, der einzelnen Erzählmomente zur stückweisen Entwicklung des Werks durch die anschauliche Metapher des Regenwurms dargelegt:

„Sie [Homer, Cervantes, Dante und Dostojewski] zeigen, daß Moment um Moment sich aus sich rechtfertigt, wie jeder Augenblick unseres Lebens eine vollkommene Realität ist, rund, erfüllt. [...] Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht“.³⁸⁰

In den vorhergehenden Kapiteln dieser Dissertation wurde Benjamins „Ästhetik der Unterbrechung“ an den literarischen Beispielen des barocken Trauerspiels und des Brecht’schen epischen Theaters erörtert. In solchen Kunstformen erkannte Benjamin jene strukturellen und stilistischen Mechanismen, die sich in ein dialektisches Verhältnis zum Handlungsverlauf setzten und somit die „Immanenz“ des Werks garantierten. Man kann behaupten, dass Döblins epischer Roman – auf seine eigene Art – zu diesen Kunstformen gehört: Indem jede subjektive, den Text transzendierende Logik bei der Darstellung der Realität verweigert und auf den Anspruch verzichtet wird, dem Leser ein nahtloses, konsequentes und daher trügerisches Weltbild darzubieten, bringt der epische Roman die Handlung immer wieder zum Stillstand, und zeigt sich – um Benjamins Worte zum barocken Trauerspiel zu paraphrasieren – als nicht formvoll und dogmatisch, aber doch „moralisch“ verantwortlich³⁸¹. Die Formen der Unterbrechung, die Döblin verwendet, sind zum Beispiel die

379 *Schriftstellerei und Dichtung*, AL, S. 96. Im Text heißt es weiter: „Im Gegensatz dazu steht die Entwicklung des Dramas, die Herauswicklung aus einem Punkt. Es gibt da nur Entfaltung, und wenn sie erfolgt ist, ist das Stück zu Ende. Dramen sind in gewissem Sinne unbeweglich und statisch und mehr der Bildhauerei als der Musik angenähert“ (AL, S. 96). Die Verwandtschaft mit Goethes und Schillers Unterscheidung zwischen epischer und dramatischer Dichtung erscheint in dieser Passage deutlich genug (vgl. Kapitel 3 dieser Dissertation).

380 *Bemerkungen zum Roman*, AL, S. 21.

381 *UdT*, WB I.1, S. 263.

Montage (in besonderer Weise in *Berlin Alexanderplatz*), aber auch die Diskrepanz zwischen den Titeln und den Inhalten der Kapitel in *Wallenstein*, wie später gezeigt werden soll.

Eine solche Auffassung der Kunst und des Kunstwerks fordert notwendigerweise dazu auf, die Rolle des Autors im Schöpfungsprozess sowie sein Verhältnis zu dem Leser umzudenken. Döblin kritisiert an den traditionellen Romanformen nämlich, dass der Handlungsverlauf dieser Romane durch jene logischen Prinzipien – wie vor allem durch das Kausalitätsprinzip – geregelt und strukturell organisiert wird, die die Weltauffassung des Menschen des „rationalistischen“ (oder „naturalistischen“) Zeitalters bestimmen³⁸². In anderen Worten würden die Schriftsteller jene Grundsätze wie die naturwissenschaftlichen Gesetze oder das Kausalitätsprinzip auf die von ihnen dargestellten Phänomene bzw. Ereignisse projizieren, und deren „naturgemäßer“ Entfaltung demzufolge entgegenwirken:

„Unser gesamtes Weltbild, das kausale, ist anders als das der Kinder und der Primitiven. Wir können Zaubereien, Verstöße gegen die Naturwissenschaft nicht vertragen. Wir verlangen eine uns entsprechende Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit auch im Roman. Unser Realitätsanspruch schließt enorm viel ein, nicht nur eine physikalische und kausale Richtigkeit oder Möglichkeit, sondern auch eine politische, gesellschaftliche und psychologische Richtigkeit oder Möglichkeit“.³⁸³

Die Autorität über die Realität, die der Schriftsteller im Schöpfungsprozess für sich beansprucht, erlaube es diesem nicht nur, die eigenen moralischen, politischen, oder gegebenenfalls religiösen Ideen durch das Kunstwerk zu vermitteln, sondern auch die stillschweigende Vereinbarung zwischen ihm und dem Leser einzuhalten: Der Gegenstand des Romans soll so dargestellt werden, wie das Publikum ihn erwartet, und zwar logisch und konsequent arrangiert, sowie angenehm und beruhigend wirkend. Das historische Moment, in dem sich der Schriftsteller in die Marktgesetze fügt, wird von Döblin mit dem Übergang von der Dichtung (dem epischen Werk) zur Schriftstellerei (den späteren Romanformen) identifiziert, es sei das Moment, in dem „der Autor [anfang], einen Wunsch des Hörers zu befriedigen“³⁸⁴: „[E]r setzt ihm dazu Tatsachen der Welt vor, interessante und wichtige, aber reichlich allgemeine und keineswegs so, wie sie irgendwo wirklich verlaufen wären, aber so,

382 Vgl. *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*, AL, S. 62-83.

383 *Der historische Roman und wir*, AL, S. 166-7. Vgl. auch *Schriftstellerei und Dichtung*: „Der Schriftsteller veredelt nur sein Material und entfernt sich von der Realität, indem er, was er an Realitätsdaten heranzieht und vorbringt, möglichst geistig durchdringt oder die Daten arrangieren läßt von seinem – je nachdem – philosophischen oder psychologischen oder biologischen oder sozialen oder ethischen Willen“ (AL, S. 91).

384 *Der historische Roman und wir*, AL, S. 165.

wie es dem Hörer gefällt³⁸⁵. Das vom Schriftsteller ad hoc aufgebaute literarische Reich zeige sich – so schreibt Döblin weiter – als „das Reich eines Als ob, einer Scheinrealität, die uns erfreut, entspannt, kräftigt und steigert“³⁸⁶.

Der Autor des epischen Werks soll im Gegensatz dazu sowohl auf die bedingungslose Befriedigung des Publikums verzichten als auch auf die Anmaßung, die eigenen Überzeugungen und das eigene Interpretationsvermögen als Kriterien für die Ordnung und die Auslegung der Realität gelten zu lassen. In seinem „Berliner Programm“ *An Romanautoren und ihre Kritiker* (1913) verdeutlicht Döblin die Stellung des Künstlers in Bezug auf sein Werk wie folgt: „Die Hegemonie des Autors ist zu brechen; nicht weit genug kann der Fanatismus der Selbstverleugnung getrieben werden. Oder der Fanatismus der Entäußerung: ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts“³⁸⁷. Dieser als „Depersonation“³⁸⁸ bezeichnete Rückzug des Autors ermögliche den „Tatsachen“, von Objekten zu „redenden“ Subjekten des Kunstwerks zu werden, die ohne die interpretierende Vermittlung des Schriftstellers den Leser direkt ansprechen können. Döblin erfindet den Neologismus „Tatsachenphantasie“³⁸⁹, um die Fähigkeit realer oder realistischer Tatsachen zu beschreiben, an sich und unmittelbar als Stoff literarischer Darstellung zu dienen. Der Schriftsteller ist im Rahmen dieser Ästhetik weder ein Deuter der Realität, noch ein Zauberer, der das Publikum beeindrucken muss; sein Status ist demjenigen des Wissenschaftlers³⁹⁰ näher, der sich hinter den angeführten Fakten zurückziehen, und dem Leser allein die kritische Beurteilung der Realität überlassen soll:

„[...] der Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität. Der Leser in voller Unabhängigkeit, einem gestalteten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt; er mag urteilen, nicht der Autor. Die Fassade des Romans kann nicht anders sein als aus Stein oder Stahl, elektrisch blitzend oder finster; sie schweigt“³⁹¹.

Der „steinerner Stil“³⁹², für den Döblin plädiert, ist die sachliche und nüchterne Schreibweise des Berichts³⁹³, die auf keine, durch die Interpretation des Autors filtrierte, Darstellung der Wirklichkeit abzielt sondern auf die genaue und unpersönliche Wiedergabe von Fakten. Der

385 AL, S. 165.

386 AL, S. 167.

387 *An Romanautoren und ihre Kritiker*, AL, S.18.

388 AL, S. 18.

389 AL, S.19.

390 *Der historische Roman und wir*, AL, S. 177.

391 *An Romanautoren und ihre Kritiker*, AL, S. 17.

392 AL, S. 18.

393 Vgl. z. B *Der Bau des epischen Werks*, AL, S. 104.

Autor-Wissenschaftler, der diesen Stil anstrebt, soll die „psychologische Manier“³⁹⁴, die die meisten Schriftsteller verwenden, durch das Analysemodell der Psychiatrie ersetzen:

„Psychologie ist ein dilettantisches Vermuten, scholastisches Gerede, spintisierender Bombast, verfehlte, verheuchelte Lyrik. [...] Viele als ‚fein‘ geschriebene Romane [...] bestehen fast nur aus Analyse von Gedankengängen der Akteure [...]. Solche Gedankengänge gibt es vielleicht, aber nicht so isoliert; sie besagen an sich nichts, sie sind nicht darstellbar [...]. Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt; sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe, Bewegungen, – mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das ‚Warum‘ und ‚Wie‘“.³⁹⁵

Das Erkennen des Berichts als stilistisches Muster, nach dem sich der Autor des epischen Romans richten soll, veranlasst die Diskussion über den Inhalt des epischen Romans. Durch den Bericht werden nämlich tatsächlich passierte, nachweisbare Fakten wiedergegeben; der Roman sei hingegen das Bereich der künstlerischen Erfindung und der Phantasie: Würde sich der Autor auf die bloße Beschreibung von Daten beschränken, so wäre seine Rolle nicht von derjenigen des Journalisten zu unterscheiden; vertiefte er sich hingegen gänzlich in das Reich der Phantasie, dann würde er sein Ziel, die Tatsachen ihrer Natur gemäß darzustellen, verfehlen. Die Lösung dieses Konflikts sei laut Döblin in der Epik zu finden: Die Autoren der großen epischen Werke der Vergangenheit hätten sich nämlich nicht dafür eingesetzt, die Realität von der Phantasie zu trennen, sondern eher dafür, das Exemplarische an der Welt und an dem menschlichen Leben darzulegen. Die Lehre der alten Epiker zum Vorbild nehmend, soll der Autor des epischen Romans unter die Oberfläche der Realität dringen und deren existenziellen Kern zur Entfaltung bringen. In *Der Bau des epischen Werks* (1928) beschreibt Döblin das Ziel des epischen Dichters wie folgt: „Es sind da starke Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins, die herausgearbeitet werden, es sind Elementarhandlungen des Menschen, die in dieser Sphäre erscheinen und die, weil sie tausendfach zerlegt wirklich sind, auch so berichtet werden können“³⁹⁶. Im Unterschied zur „Romanschriftstellerei“, die „eine solid bürgerliche nützliche gewerbliche Beschäftigung ist“, bei der der Schreiber das unmittelbar Anschauliche an der Realität „imitiert“, müsse „[d]er wirklich Produktive [...] zwei Schritte tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine

394 *An Romanautoren und ihre Kritiker*, AL, S. 16.

395 AL, S. 16.

396 *Der Bau des epischen Werks*, AL, S. 106.

spezifische Arbeit“³⁹⁷. Aus dieser Perspektive sind Phantasie und Realität nicht auseinanderzuhalten, denn die erstere ist der gründlichen Untersuchung der letzteren zu Diensten.

Der historische Roman verdient eine spezifische Analyse, denn in jener Gattung ist die historische Realität – man könnte sagen, die „oberflächlichen“ Ereignisse – zentral und scheint dem Autor wenig kreativen Spielraum zu lassen. Mittels seiner kritischen Überlegungen zum Kausalitätsprinzip als Ordnungsprinzip der künstlerischen Darstellung fügt sich Döblin in die zeitgenössische Diskussion zum Historismus ein. Das wird besonders in der Schrift *Der historische Roman und wir* (1936) ersichtlich, da Döblin in jenem Text über die Sachlichkeit der Geschichtsschreibung und, daran anschließend, über die Aufgabe des historischen (epischen) Romans reflektiert. An jener Stelle wird die Chronik als die einzige „ehrliche“ Gattung dargestellt, durch die historische Begebenheiten parteilos überliefert werden können, denn „[m]it Geschichte will man etwas“³⁹⁸. Das Hauptproblem des historischen (epischen) Romans sei nämlich, dass jede Darstellung der Geschichte durch die subjektive Betrachtungsweise des Autors vermittelt wird und demzufolge ein subjektives Urteil über die dargestellten Ereignisse miteinbeziehe: „Die Historiker verfügen in der Regel über die gleichen Quellen, aber sie schöpfen sie verschieden aus. Das Überlieferte hat Lücken, sie füllen sie aus, verschieden. Eine Darstellung ohne Urteil ist nicht möglich, schon bei der Anordnung des Stoffs spielt das Urteil mit“³⁹⁹. Das Problem des Urteils betrifft selbstverständlich nicht nur den Historiker, sondern auch den Romanautor, der sein Material beim Schreiben notwendigerweise auswählen und ordnen muss. Im Vergleich zum Historiker, der sich anmaßt, objektiv und „wissenschaftlich“ zu handeln, ist sich der Romanautor seiner Absicht bei der Darstellung der Geschichte zwar bewusst⁴⁰⁰, dies erklärt laut Döblin jedoch nicht, was für eine Rolle die „echte Geschichte“ im historischen Roman spielen soll⁴⁰¹. Döblin

397 AL, S. 107.

398 *Der historische Roman und wir*, AL, S. 173 (Hervorhebung des Autors).

399 AL, S. 172. Döblin hatte sich in seiner Dissertation mit dem Wernicke-Korsakoff-Syndrom befasst und dabei die von den Patienten entwickelten Reaktionen auf die Erinnerungslücken protokolliert, die ein Kennzeichen jener neurologischen Krankheit sind. Besondere Aufmerksamkeit hatte Döblin der Rolle der Phantasie geschenkt, die die Patienten verwendeten, um diese Lücken zu füllen (vgl. W. F. Schoeller, *Döblin. Eine Biographie*, Carl Hanser Verlag, München 2011, S. 75-6). Es ist interessant zu bemerken, dass Döblin sowohl in seiner Dissertation als auch in der Schrift *Der historische Roman und wir* den subjektiven, schöpferischen Beitrag als Strategie für das Überwinden der biographischen, bzw. historischen Unkenntnis identifiziert.

400 „[...] der Künstler arbeitet entschlossen und bewusst, springt mit seinem kleinen Material wie ein Herr und Meister um, der Historiker wühlt im Material, durchsucht es, er ist gehandikapt und hat ein schlechtes Gewissen“ (*Der historische Roman und wir*, AL, S. 173).

401 AL, S. 174.

gelangt zum Fazit, dass „Echtheit“ nicht nur Genauigkeit in der Wiedergabe historischer Daten bedeutet:

„[...] nach Wegfall der Berichtfunktion [ist] dem einfachen Roman eine *neue eigene Funktion berichtender Art* zugefallen [...]: Spezialberichterstattung aus der persönlichen und gesellschaftlichen Realität. *Von hier wächst allgemein dem Roman ein ganz charakteristischer Echtheitscharakter zu.* [...] Es steht [...] so, daß nicht nur wichtig sind und eine Niederschrift verdienen die groben, in die Augen fallenden eigentlich historischen Tatsachen, die Spitzengeschichte, wenn ich so sagen kann, sondern auch die Tiefengeschichte, die der Einzelpersonen und gesellschaftlichen Zustände, die sie umgeben. *Im Sinne einer solchen Tiefengeschichte ist jeder einfache, gute Roman ein historischer Roman [...]*“.⁴⁰²

Die „Tiefengeschichte“, von der Döblin schreibt, ist das Zusammenspiel gesellschaftlicher, ökonomischer, physischer und psychischer Elementarkräfte, die nicht nur das menschliche Leben und dessen Verhältnis zur Umwelt, sondern laut des Autors die Weltgeschichte überhaupt regeln. Wenn man die Subjekte von Döblins Werken berücksichtigt, erkennt man, dass die Wirkung dieser Kräfte und ihre gegenseitige Beeinflussung der tatsächliche Ausgangspunkt der „philosophisch“-wissenschaftlichen Untersuchung sowie der künstlerischen Ausarbeitung sind. Der Kurzroman *Der schwarze Vorhang* (1903) und die Erzählung *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (1924) stellen anhand zweier Mordfälle psychopathologische Vorgänge dar; im Roman *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918) wird das Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Technik sowie Industrialisierung thematisiert, das in *Berlin Alexanderplatz* (1928) zum Existenzkampf des Menschen in der Großstadt wird; in *Wallenstein* (1920) und in der Tetralogie *November 1918* (1943) ist die Geschichte das zentrale Thema, während in *Berge, Meere und Giganten* (1924) die Natur zum Hauptakteur wird. Um nur einige Beispiele zu nennen. Der Wunsch, die verborgenen Mechanismen hinter den geschichtlichen und gesellschaftlichen Phänomenen zu erforschen, ist auch bei Brecht vorhanden, und es ist kein Zufall, dass sich dieser Wunsch im Werk der zwei Autoren mittels vergleichbarer literarischer Äußerungen gestaltet: Die epische Form erlaubt es Brecht und Döblin, das Dargestellte als Fokus des literarischen Werks und als einziges Kriterium für dessen Entwicklung wiederherzustellen; der Autor ist weder zum Gesetz der Befriedigung des Publikums noch zur konsequenten, „teleologischen“ Entwicklung seines Stoffs verpflichtet; der Leser bzw. Zuschauer wird zum aktiven Rezipienten, der dazu aufgefordert wird, am Prozess der Weltinterpretation teilzunehmen. Ein weiterer Berührungspunkt zwischen Brechts Stücken und Döblins Romanen ist der „untragische Held“.

402 AL, S. 175-6 (Hervorhebungen des Autors).

Wie es bei Brecht der Fall war, repräsentiert Döblin – je nach dem spezifischen Zusammenhang des jeweiligen Romans – die Entfremdung des Menschen in der modernen Welt. Das ist besonders in *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* sowie in *Berlin Alexanderplatz* ersichtlich, in denen der erfolglose Vorstoß der Protagonisten gegen die über sie hinausgehende Dimensionen der Industriegesellschaft bzw. der Großstadt dargestellt wird. Während sich Brechts Analyse an die Bereiche der gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Phänomene hält, weitet sich Döblins Untersuchung hingegen auf die Sphären der Natur und der Geschichte aus, die wie metaphysische Größen ergründet werden: Hier geht das wissenschaftliche Augenmerk, das zuvor auf die Immanenz der weltlichen Phänomene gerichtet war, in die Transzendenz über. Wie bei der nachfolgenden Analyse der Werke gezeigt werden soll, mündet dieser Übergang in eine mystische Natur- und Geschichtsauffassung.

5.2 Döblins Auseinandersetzung mit dem Barock

5.2.1 Döblins Quellen: einige Beobachtungen

Die Frage nach Döblins Textquellen erweist sich aus verschiedenen Gründen als problematisch. Die erste – und vielleicht größte – Schwierigkeit, der man begegnet, ist, dass der Umgang des Autors mit seinen Quellen ein besonderer war: Döblin war ein außerordentlicher und omnivorer Leser; bei der Vorbereitung seiner Werke griff er auf die verschiedensten (oft auch trivialsten) Quellen zurück, die später sehr persönlich interpretiert und rekombiniert wurden. Bis auf besondere Fälle, in denen ein Quellentext fast wörtlich ins Werk übernommen wird⁴⁰³ und daher deutlich erkennbar ist, oder aber in anderen Schriften erwähnt wird⁴⁰⁴, ist es unmöglich genau festzustellen, was Döblin gelesen und rezipiert hat. Zum zweiten enthält Döblins Nachlassbibliothek im Deutschen Literaturarchiv in Marbach nur einen kleinen Teil der Bücher, die der Autor besaß, denn der Großteil des Bibliotheksbestands ist nach Döblins Exil in Amerika verloren gegangen. Die einzigen frühneuzeitlichen Werke,

403 Der auf Kaiser Ferdinand bezogene Satz in *Wallenstein* „Bald im [sic] Luft, bald im Keller, nie auf Erden“ stammt zum Beispiel aus einem Brief des Hofkriegsrats Questenberg an Wallenstein. E. Kobel vermutet daher, dass Döblin Hans von Zwiedineck-Südenhorsts Buch *Hans-Ulrich Fürst von Eggenberg* (1880) gelesen hat, in dem Auszüge von Briefen Questenbergs enthalten sind (E. Kobel, „bald im luft, bald im keller, nie auf der erden“. Kaiser Ferdinand der Andere in Döblins *Wallenstein*“, in: „Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts“, 2001, S. 237-62, hier S. 244).

404 Das ist zum Beispiel bei Wilhelm Hausensteins *Vom Geist des Barock*, das später berücksichtigt werden soll, der Fall.

die sich unter den aufbewahrten Texten befinden, sind zwei Shakespeare-Ausgaben⁴⁰⁵, zwei Ausgaben von Rabelais' *Gargantua und Pantagruel*⁴⁰⁶ sowie eine zweibändige Ausgabe von Cervantes *Don Quijote*.

Anderes gilt für die historiographischen Quellen, die besonders interessant für die Analyse der Entstehung des *Wallensteins* sind: Der Roman wurde zum größten Teil während des Ersten Weltkriegs verfasst, als Döblin als Militärarzt an der französischen Grenze diente und dort die bibliographische Forschung zur Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs durchführte. Aus einigen Briefen Döblins erfährt man, dass solche Recherche in der Kriegszeit und weit weg von Berlin, wo er über viel Material hätte verfügen können, besonders kompliziert war⁴⁰⁷. Unter den Dokumenten in Döblins Nachlass im Literaturarchiv in Marbach befinden sich einige Leihscheine der Universitätsbibliotheken zu Straßburg und Heidelberg sowie der Staatsbibliothek in München, die Döblin entweder besuchte oder von denen er sich Bücher zukommen ließ. Bei weitem nicht alle Lektüren Döblins an der Front sind nachweisbar; die existierende Belege vermitteln dennoch einen Einblick in Döblins Forschungen und deren Ergebnisse: Auf seine Anfrage betreffend Bücher über München unter Maximilian I. wurde Döblin von der Münchner Staatsbibliothek auf *Hainhofers Reisen nach Eichstädt, München und Regensburg* (1613), eine *Topographia Bavariae* vom Jahr 1644, Sigmund Riezlers *Geschichte Baierns* (1903) sowie auf Franz von Rebers *Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler* (1892) – die auch in Straßburg zugänglich sein sollten – hingewiesen; in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, die Döblin während eines Kuraufenthalts intensiv besuchen konnte, konsultierte er Walter Goetz' Buch zur Politik Maximilians von Bayern; in der Universitätsbibliothek zu Straßburg entlieh er unter anderem Otto Stobbes *Die Juden in Deutschland während des Mittelalters* (1866), einige Bücher zur Geschichte von Wien sowie

405 Es handelt sich um die Auflage vom Jahr 1906 der Schlegel-Tieck-Übersetzung und um die Neuauflage vom Jahr 1921 mit der Übersetzung von Friedrich Gundolf. Außerdem ist in der Bibliothek ein später veröffentlichter Einzelband von Shakespeares *Hamlet* vom Jahr 1947 vorhanden.

406 Eine der Ausgaben (die im Jahr 1911 veröffentlicht wurde) hat Döblin vermutlich an der Front gefunden oder erhalten. Sie enthält nämlich eine auf „Weihnachten 1916“ datierte Widmung an einen gewissen Walter Bernthsen, die lautet: „Mit dem Wunsch auch in den Schrecken des Krieges die Sonne des Lebens, den Humor, nicht zu verlieren“.

407 In einem Brief an Albert Ehrenstein vom 9. Oktober 1916 schreibt Döblin: „[...] wie schwer hier arbeiten ist, können Sie sich nicht denken. [...] ich komme nicht zu meinem Material; Bibliothek ist Straßburg, kaum was vorhanden dort, und überhaupt: so alle Wochen sich ein paar armselige Bücher schicken lassen, und ich brauche ganze Bibliotheken, muß *da* nachsehen, *da* nachsehen! Na, ich habe in den letzten zwei Monaten kaum soviel gesammelt wie in Berlin in 2 Wochen. Mein Thema, ein deutsches politisches, steht mir klar vor Augen und differenziert sich; wäre es Frieden und ich in Berlin, schriebe ich in 1 Monat los!“ (AD Briefe, S. 91-2. Hervorhebungen des Autors). Am 16. November desselben Jahres schreibt er an Herwarth Walden: „Ich bin unverändert mit Studien und Vorarbeiten zu einer neuen Sache beschäftigt, ärgere mich unendlich über die enormen Schwierigkeiten, Bücher etc. zu bekommen; alle Informationen fehlen, sehr langsam komme ich von der Stelle“ (AD Briefe, S. 93).

Beda Dudiks *Wallenstein von seiner Enthebung bis zur abermaligen Übernahme des Armee-Oberkommandos* (1858)⁴⁰⁸.

Über die historiographischen Quellen hinaus sind einige Lektüren Döblins zu erwähnen, die dabei behilflich sein können, den Autor in das Panorama der literarischen Barockrezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einzuordnen. Das erste Werk, das an dieser Stelle einige Aufmerksamkeit verdient, wurde weder im 17. noch im 20. Jahrhundert geschrieben, aber es hat den Wallenstein-Mythos⁴⁰⁹ weit mehr als alle frühneuzeitlichen (und auch späteren) Quellen bis ins 20. Jahrhundert lebendig gehalten und daher die Charakterisierung dieser historischen Figur in der späteren Literatur und Fachliteratur geprägt⁴¹⁰: gemeint ist Schillers *Wallenstein*-Trilogie. Es ist ein Glücksfall, dass Döblins Schiller-Ausgabe noch in seiner Privatbibliothek aufbewahrt wird, denn dank dem enthaltenen Exemplar des Dramas erfährt man Näheres über Döblins eigene Bearbeitung des Wallenstein-Stoffs. Indem sich Döblin dafür entschied, einen *Wallenstein*-Roman zu schreiben, musste er sich unvermeidlich mit Schillers Werk auseinandersetzen; wie bei der später folgenden Analyse von Döblins *Wallenstein* gezeigt wird, tragen die zahlreichen markierten Passagen und die – leider schwer lesbare – Randbemerkungen vor allem in der Kopie von *Wallensteins Lager* dazu bei, die Art und Weise dieser Auseinandersetzung zu beleuchten⁴¹¹.

Neben Schillers *Wallenstein* sind Friedrich Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) und Wilhelm Hausensteins *Vom Geist des Barock* (1920) zu erwähnen, die eine führende Rolle im Rahmen der Barock-Mode im 20. Jahrhundert spielten⁴¹². In Döblins Nachlassbibliothek befindet sich eine Kopie der ersten Auflage von Gundolfs Buch, die zahlreiche, teilweise ausradierte An- und Unterstreichungen in allen Kapiteln sowie einige Randbemerkungen aufweist. Da die zweite Auflage des Werks bereits im Jahr 1914 abgedruckt wurde, ist es wahrscheinlich, dass Döblin Gundolfs Buch unmittelbar nach seiner Veröffentlichung las, und auf jeden Fall in den Jahren unmittelbar vor der Entstehung des

408 J. Meyer und Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.), *Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Katalog Nr. 30, Marbach a. N. 1998 [1978], S. 150-3.

409 Zum Wallenstein-Mythos vgl. G. Mortimer, „Die Suche nach Wallenstein – Mensch oder Mythos?“, in: B. Emich, D. Niefanger, D. Sauerer und G. Seiderer (Hrsg.), *Wallenstein. Mensch – Mythos – Memoria*, Duncker & Humblot, Berlin 2018, S. 11-28.

410 Vgl. S. Davies, *The Wallenstein Figure in German Literature and Historiography 1790-1920*, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, London 2009, S. 10.

411 Vgl. dazu S. Davies, „Writing History: Why *Ferdinand der Andere* Is Called *Wallenstein*“, in: *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, edited by S. Davies and E. Schonfield, de Gruyter, Berlin-New York 2009, S. 121-43. Im letzten Teil des Essays analysiert Davies Döblins Randnotizen in dessen Schillerexemplar.

412 Beide Texte zählen auch zu den Quellen von Benjamins Trauerspielbuch.

*Wallenstein*⁴¹³. Die in *Shakespeare und der deutsche Geist* dargebotene kritische Darstellung der deutschen Barockliteratur knüpft an die Analyse der historischen, politischen und religiösen Umstände an, die laut Gundolf die Entwicklung der deutschen Kultur im 17. Jahrhundert wesentlich (und negativ) geprägt hätten. Die von Döblin in Gundolfs Buch markierten Textstellen sind zu viele, um hier wiedergegeben und kommentiert zu werden, abgesehen davon, dass nicht alle für die Ziele dieser Dissertation relevant wären. Es werden deshalb nur ein paar Beispiele angeführt. Im Buch ist beispielsweise eine Bemerkung zu den deutschen Fürsten unterstrichen, nach der diese in keinem „anderen als zufälligen Verhältnis“ zu ihrem Volk gestanden und ausschließlich ihre „individuelle Person, Willkür oder Schwäche“ ausgedrückt hätten⁴¹⁴. In einer weiteren markierten Passage kommentiert Gundolf die Sprache der deutschen barocken Dichter wie folgt: „Als Handwerkmittel, als Wörterarsenal, als Rhetorik hat die Sprache in dieser Zeit durch Schmeidigung und Assoziationsfähigkeit ebensoviel gewonnen als sie an Frische, Mark, Unschuld und Fülle eingebüßt hat“⁴¹⁵. Wie später gezeigt werden soll, sind die Charakterisierung der Fürsten und die Arbeit an der Sprache zentrale Aspekte von Döblins *Wallenstein*. Das Volk und der Hof werden als zwei voneinander unabhängige Sphären dargestellt: Die Mächtigen sind von den eigenen politischen und finanziellen Interessen völlig in Anspruch genommen, und in den wenigen Fällen, in denen sie mit Leuten aus dem Volk in direkten Kontakt kommen, reagieren sie tief erschüttert⁴¹⁶; was die Sprache des *Wallensteins* betrifft, verwendet Döblin Wortanhäufungen, ausgesuchte Termini und komplexe Satzkonstruktionen, die den „barocken Geschmack“ nachbilden. Im Exemplar von *Shakespeare und der deutsche Geist* in Döblins Nachlassbibliothek sind aber auch Passagen markiert, die mit literaturästhetischen Überlegungen Döblins zu tun haben dürften. Das ist zum Beispiel bei einer Textstelle, in der Gundolf das Verhältnis von „Naturalismus“ und Phantasie bei Gottfried August Bürger behandelt, der Fall: Dabei zeigt Gundolf, dass die beiden Komponenten der realitätsgetreuen Darstellung und der souveränen Phantasie des Dichters in Bürgers Werken problemlos koexistieren; wie bereits angedeutet wurde, war dieser Aspekt auch für Döblin zentral⁴¹⁷.

413 Die meisten Markierungen wurden mit einem Bleistift, einige jedoch mit einem blauen Stift vorgenommen; es ist daher möglich, dass Döblin das Buch mehr als einmal gelesen hat.

414 F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Georg Bondi Verlag, Berlin 1911, S. 7.

415 Ebd., S. 64.

416 Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der der Kaiser eine Gruppe von zerlumpten Bürgermeistern aus zerstörten niedersächsischen Ländern widerwillig zur Audienz zulässt, aber ihren Anblick nicht ertragen kann. Von dieser Szene wird später bei der Analyse vom *Wallenstein* noch die Rede sein.

417 Die Passage lautet: „Er ist nicht Naturalist um jeden Preis, sondern nur um des Volkstümlichen willen, und nicht Freiheitsmann um jeden Preis [...]. Darum hat er auch nicht, wie der konsequente Naturalismus, das Phantastische, oder, wie der konsequente Titanismus, das Vernunft- und Gesetzmässige abgedankt, sondern der Phantasie ihren ganzen Bereich gelassen, soweit sie dem Volke gemäss und zugänglich war“ (ebd., S.

Anders ist es im Fall von Hausensteins Abhandlung *Vom Geist des Barock*, denn davon ist kein Exemplar in Döblins Besitz überliefert – wenn er eines überhaupt besaß. Dass Döbblin Hausensteins Buch gelesen hat, ist der Schrift *Male, Mühle, Male* zu entnehmen, die im selben Jahr der Veröffentlichung von *Vom Geist des Barock*, und zwar 1920, verfasst wurde. Gegen Ende der Schrift sind dem Buch wenige, begeisterte Zeilen gewidmet⁴¹⁸, in denen Döbblin vor allem Hausensteins scharfsinnige Analyse der zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen⁴¹⁹ preist: Es soll nicht verwundern – so Döbblin –, dass der Autor im Barock eine Analysefolie für die Moderne gefunden habe, denn „nicht so fern steht das Exzessive, der Drang zum Superlativ, die Lust am Chaos und seine Bezwingung“⁴²⁰. Im Jahr 1920 veröffentlichte Döbblin auch seinen Roman *Wallenstein*. Die zitierte Bemerkung beweist, dass Döbblin „das Exzessive“, „de[n] Drang zum Superlativ“ sowie „die Lust am Chaos und seine Bezwingung“, die im Roman durch diskursive und bildliche Kunstgriffe dargestellt werden, als dem Barock und seiner Zeit gemeinsame Merkmale erkannte. In Hausensteins Buch muss Döbblin eine Hervorhebung derselben Aspekte gefunden haben, die er während seines Studiums der Geschichte und der Kultur des 17. Jahrhunderts als epochenbestimmend erfasst und denen er im *Wallenstein*-Roman künstlerischen Ausdruck verliehen hatte. Folgende Passage aus dem zweiten Kapitel von *Vom Geist des Barock* ist auch in Hinsicht auf Döblins Auffassung des Barock sowie auf dessen Poetik vielsagend:

“Der naturalistische Nerv des Barock liegt zutage. Aber das Organische des Barock ist nicht leibeigen an das Naturalistische gebunden. Die Merkwürdigkeit dieses Stils liegt eben darin: daß die Natur ihm nicht nur ihre Erscheinung, sondern zugleich die reine und betonte Gewalt des Organischen ausliefert, das in ihr ist und emanzipierend das Runde, Unendliche, Elastische ihres Ablaufs bestimmt. Diese Schulter ist wohl eine Schulter, aber nicht allein das Abbild ihrer plastischen oder farbigen Erscheinung, sondern zugleich der Ausbund aller ihrer natürlichen Möglichkeiten. Wiederum: nicht daß ein Prinzip abgezogen und in abstrakter Formel dargestellt würde. Das Barock ist dieser Grundsätzlichkeit des Expressionismus entgegengesetzt. Schulter, Hals: in der barocken Formel sind sie nicht etwa ausgelöste Tendenzen. O nein: sie bleiben mit dem Fleisch unmittelbaren Daseins umkleidet und behalten die unverdünnte Tatsächlichkeit des Physiologischen. Immer wird Natur gezeigt. Scheint sie im barocken Stil als Superlativ des Organischen, so ist sie darum [...] nicht weniger Natur. Im Gegenteil. Die Spirale des Barock macht offenbar, daß der organische Schwung die klassische Bedeutung der Natur sei”⁴²¹.

273).

418 „Herzlich die Auseinandersetzung Hausensteins mit dem Neuen. Sein Buch ‚Vom Geist des Barock‘ im Verlag Piper eine leidenschaftlich eingehende Herauspräparierung des Gewebes dieser Epoche, ein brillantes Opus, ein Wurf“ (*Male, Mühle, Male*, KS I, S. 282).

419 Als Kunsthistoriker analysiert Hausenstein den Barock in erster Linie von dem Standpunkt der bildenden Kunst aus.

420 *Male, Mühle, Male*, KS I, S. 282

421 W. Hausenstein, *Vom Geist des Barock*, Reinhard Piper Verlag, München 1924 [1920], S. 12-3.

Die „organische“ Beschaffenheit der Naturwesen, welche laut Hausenstein in den Werken des Barock unmittelbar zum Ausdruck kommt, ist auch ein zentraler Aspekt der Döblin'schen poetischen Suche: Der Dichter soll nicht einfach die Oberfläche der Realität abbilden, oder aus dieser ein Prinzip gewinnen, das rein theoretisch, von seiner eigenen Körperlichkeit losgelöst behandelt werden kann; er soll sich hingegen in die Wirklichkeit vertiefen und deren elementare Mechanismen *durch* die Darstellung ihrer Stofflichkeit zur Entfaltung bringen. Diese Spannung zwischen einem transzendenten Prinzip und der weltlichen „Kreatürlichkeit“, die den barocken Geist kennzeichnet, wird in Döblins *Wallenstein* durch die Darstellung der Mächtigen und deren Schwächen verdeutlicht.

5.2.2 Das Bild der Frühen Neuzeit in Döblins theoretischen Schriften

Döblin beschäftigte sich seit 1916 intensiv mit der Geschichte der Frühen Neuzeit, als er anfangs, an seinem neuen literarischen Projekt – dem *Wallenstein* – zu arbeiten. Die Daten und die Überlegungen zur Epoche des Dreißigjährigen Kriegs (und zum Krieg selbst), die Döblin in jener Zeit sammelte, wurden nicht ausschließlich zum Stoff literarischer Verarbeitung, sondern boten dem Autor auch Denkanstöße, die er in einigen theoretischen Schriften weiterentwickelte. Ein Beispiel für dieses andersartige (nicht rein künstlerische) Interesse ist die Schrift *Der Dreißigjährige Krieg* (1919), in der Döblin sowohl historische Daten – wie etwa politische Abkommen und die Ausbreitung der Seuchen – als auch persönliche Bemerkungen zu politischen, religiösen und militärischen Manövern in Form eines Essays ausarbeitete⁴²². Das enge Verhältnis dieser Schrift zu *Wallenstein* wird nicht nur durch das gemeinsame Thema des Dreißigjährigen Kriegs bestätigt, sondern auch durch die Entstehungszeit der beiden: Der Essay wurde nämlich 1919 verfasst, und zwar in demselben Jahr, in dem der Roman vollendet wurde. Die zeitliche Übereinstimmung erlaubt es, über das Verhältnis zwischen den theoretischen Schriften und dem literarischen Werk Döblins zu reflektieren: Erstens kann der Autor im Essay zum behandelten Thema Stellung nehmen, während er beim Romanschreiben – den Grundsätzen des epischen Werks gemäß – hinter den dargestellten Fakten verschwinden soll; zweitens beweist der Essay zum Dreißigjährigen Krieg, dass die theoretische Behandlung eines Gegenstands ihrer künstlerischen Adaption nicht

⁴²² *Der Dreißigjährige Krieg*, SPG, S. 45-59.

notwendigerweise vorausgeht⁴²³. Die partielle Diskrepanz von Döblins Aussagen in der Essayistik und im Werk hat die Forschung seit langer Zeit beschäftigt⁴²⁴, und man ist zum Schluss gekommen, dass Döblin weit mehr als andere Autoren die literarischen Gattungen des Essays und des Romans als zwei unterschiedliche betrachtete, die durch eigene Gesetze geregelt werden und eigene Zwecke verfolgen⁴²⁵. Die behandelten Themen mögen zwar dieselben sein – wie es beim *Wallenstein* und beim Essay zum Dreißigjährigen Krieg der Fall ist – aber eine theoretische Schrift muss nicht unbedingt als Vorstufe eines Werks aufgefasst werden. Oft scheint es sich vielmehr umgekehrt zu verhalten: Der künstlerische Impuls wird in einem Roman oder in einer Erzählung entwickelt, und erst später systematisch analysiert; diese Systematisierung kann ihrerseits das Kunstschaffen nähren. Döblin hält sich an diese Auffassung der Literatur besonders konsequent: Der schöpferische Instinkt gewinnt immer die Oberhand über die Theoretisierung und das literarische Werk wird oft zum Objekt einer nachfolgenden poetologischen Analyse, bei der über Aspekte wie die Entstehung eines Kunstwerks, die Charakterisierung der Figuren und die Entwicklung der Darstellung nachgedacht wird. Es ist interessant zu bemerken, dass die Essays, in denen Döblin auf seine Romane Bezug nimmt, diesen auch erst nach Jahrzehnten folgen können, wie es zum Beispiel im Fall von *Entstehung und Sinn meines Buches „Wallenstein“* (1930) und *Epilog* (1948) ist. In dieser Hinsicht sollen Döblins Essays nicht als theoretischer Rahmen betrachtet werden, innerhalb dessen sich die Literatur entwickelt, sondern vielmehr als Kommentare des Werks oder aber als Anlässe, um neue Ideen zu entwickeln⁴²⁶.

In der Schrift *Blick auf die heutige deutsche Literatur* vom Jahr 1933 greift Döblin auf den Dreißigjährigen Krieg zurück und beschreibt ihn als eine epochale Zäsur in der deutschen Kulturgeschichte⁴²⁷, in deren Folge sich die Gesellschaft grundsätzlich in drei Gruppen ausdifferenziert habe: Die der Beamten, die „gehorch[en] und befehlen“, die der Wissenschaftler und der Industriellen, die produzieren, und letztlich die der „Gedankenmenschen“, die anfangs „abstrakt über die Welt schweb[ten]“, sich aber allmählich

423 J. Quack betont Döblins radikale politische Stellungnahme im Essay und vermutet, dass „der Roman die Politisierung des Autors begünstigt und vorbereitet“ habe (J. Quack, *Geschichtsroman und Geschichtskritik. Zu Alfred Döblins Wallenstein*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014, S. 254-5).

424 Vgl. A. Wichert, *Alfred Döblins historisches Denken. Zur Poetik des modernen Geschichtsromans*, J. B. Metzler, Stuttgart 1978, S. 8.

425 Vgl. G. Sander, „Döblin als Essayist“, in: S. Becker (Hrsg.), *Döblin-Handbuch*, a.a.O., S. 255-64, hier S. 261.

426 Die Idee, dass sich ein Kunstwerk unabhängig vom Willen des Autors entwickelt, wird von Döblin in mehreren Schriften geäußert (vgl. z. B. *Bemerkungen zu „Berge, Meere und Giganten“*, AL, S. 345-55).

427 „Der Dreißigjährige Krieg im 17. Jahrhundert stellt einen Einschnitt in der deutschen Entwicklung dar“ (*Blick auf die heutige deutsche Literatur*, SAPL, S. 281).

des „zerrissenen Daseins“ ihrer Kultur bewusst wurden und mit ihren Mitteln – der Philosophie und der Literatur – gegen diese Zerrissenheit Widerstand leisteten⁴²⁸. Der von den Gedankenmenschen eingeschlagene Weg zur „gesellschaftlichen Heilung des Gesellschaftsübels und auch des Einzelübels“ – das als Spalt zwischen Materie und Geist bezeichnet werden kann – sei in Deutschland wegen dieser besonderen kulturellen Entwicklung länger und schwerer als in anderen Ländern⁴²⁹; von diesen Überlegungen ausgehend behauptet Döblin, dass die Wirkung des Dreißigjährigen Kriegs „ungeheuer tiefer als die des Weltkrieges“ gewesen sei⁴³⁰.

Die Auffassung des 17. Jahrhunderts als entscheidender Epochenwende wird auch im Essay *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* vom Jahr 1924 entwickelt. Dort analysiert Döblin den zeitgenössischen „naturalistischen Geist“, der sich aus den naturwissenschaftlichen Entdeckungen sowie aus den Erneuerungen der Technik gespeist und zu zwei Hauptergebnissen geführt habe: Zum einen habe sich ein „Kollektivwesen Mensch“ gebildet, das von dem technischen Impuls bewegt wird und „in vieler Hinsicht wie ein mächtiger Einzelmensch [reagiert und produziert]“⁴³¹; zum anderen seien die „erkennende Naturwissenschaft“ und „das Mystische“, das sich dem „Scheinmaterialismus der technischen Epoche“ entgegensetzt, endgültig auseinandergegangen⁴³². Diese spezifische Entwicklung der europäischen Kultur sei auf das historische Moment zurückzuführen, in dem der Mensch anfang, die Welt mit einem neuen, „wissenschaftlichen“ Interesse zu betrachten, d. h. nicht mehr als ein belangloses Akzidens, hinter dem sich das ewige Reich im Jenseits abzeichnete, sondern als eine an und für sich erforschungswürdige Dimension. Döblin bietet bei seiner Periodisierung weder eine Epochenbezeichnung noch eine genaue zeitliche Einordnung an, aber aus dem Text geht offensichtlich hervor, dass er sich auf die wissenschaftliche Revolution in der Frühen Neuzeit bezieht, die einen philosophischen (nicht nur wissenschaftlichen) Paradigmenwechsel von einer religiösen, dogmatischen zu einer säkularisierten, kritischen

428 SAPL, S. 282-3.

429 SAPL, S. 283. Die ganze Passage lautet: „Die Literatur, Drama, Lyrik, Epik, Essayistik ist da in Deutschland aus begreiflichen Gründen viel langsamer, ihre Freiheit und auch ihr Wille zur Befriedigung und zur Teilnahme an der gesellschaftlichen Heilung des Gesellschaftsübels und auch des Einzelübels ist geringer, denn sie sind zu stark mit dem Leben der bestehenden bürgerlichen Gesellschaft wirtschaftlich durch Geburt verknüpft, sie können nicht anders und müssen Lieferanten sein und statt aufzudecken auf ihre Weise, Gesellschaftskritik und individuelle Kritik zu geben, idealisieren sie, verklären sie und lenken ab. Sie verschleiern und verkleben den inneren Bruch“ (SAPL, S. 283-4).

430 SAPL, S. 282.

431 *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*, AL, S. 73. Dieser Impuls sei auch für die Industrialisierung – als Impuls zur „Anhäufung des Kapitals“ – sowie für die Urbanisation – als „Ausdehnungstrieb“ verantwortlich (AL, S. 74).

432 AL, S. 81

Weltauffassung dargestellt hat. Die Epoche vor dieser Wende wird im Essay wie folgt beschrieben:

„Lange Zeit wurden die Menschen und das Leben in Europa bestimmt durch die Vorstellung eines realen, höchst wirksamen Jenseits. [...] Es bestand kein Glauben im heutigen Sinne an dieses Jenseits, sondern konkretes Wissen. Die Wissenschaft dieser Zeit war Wissenschaft vom Jenseits, Theologie. Das auf andere Weise bekannte Diesseits konnte vom Wissenschaftler und auch vom Praktiker vernachlässigt werden. Auch das Leben war nur ein Leben für das Jenseits. [...] Daß der Schwerpunkt der gesamten weltlichen Existenz im Jenseits lag, war ein Gedanke von tiefer Demut. Und das produktive Elementargefühl dieser metaphysischen Periode konnte nur ein Minderwertigkeitsgefühl, ein Gefühl vom eigenen Nichts sein. Anders gesehen aber war es eine naiv hochmütige, höchstmütige Epoche. Denn ihr Jenseits und ihr Gott war ein Gott für diese Menschen. [...] Gleichzeitig Demut und Hochmut. Aber der metaphysische Stolz überwog. Die Epoche war übrigens vollkommen praktisch. Die Wissenschaft vom Jenseits, die Theologie, war nur da, um das Praktische zu fundieren und sicher zu stellen“.⁴³³

Gegen die metaphysische Suche, die diese Epoche kennzeichnete, setzte sich dann ein neues Interesse an der wissenschaftlichen Erforschung des Diesseits durch⁴³⁴, das sich zu jenem „naturalistischen Geist“ entwickelte, der in der Gegenwart noch herrsche. Dieser Geist treibe die Menschen der Neuzeit zu anderen, eher „materiellen“ Problemen, sodass die alten philosophischen, religiösen und ästhetischen Fragen unbeantwortet geblieben seien⁴³⁵.

Die Gegenüberstellung von Demut und Hochmut, die die vorhergehende Epoche wesentlich bestimmt habe, habe sich nicht aufgelöst, sondern sei zu einer neuen Gegenüberstellung geworden, nämlich die von dem „Kleinheitsgefühl, stammend aus der Einsicht von der verlorenen zentralen Stellung in der Welt“ und dem

„Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, stammend aus der Gewissheit, nicht für ein Jenseits zu leben. Mit dem Freiheitsgefühl verbindet sich und aus ihm wächst sofort der Antrieb zu kräftigster Aktivität. Es kommt ganz und gar nicht zur Verzweiflung nach dem Schwinden der Jenseitsgläubigkeit. Es wird so: der bestirnte Himmel über mir und die Eisenbahnschienen unter mir“.⁴³⁶

433 AL, S. 63.

434 „Aus dem Winkel des Beobachters kam die Wendung. Beobachter waren die Männer, die sich vom Handeln abgezogen und so, uninteressiert an ihrem eigenen Geschick, ihr Augenmerk richteten auf die mißachtete, bloß schlecht und recht geschaffene Aschenbrödelwelt“ (AL, S. 63-4).

435 „Ein Mensch von früher wird etwa die Frage stellen: was tun die von heute oder haben sie getan mit den Dingen, die die Humanisten getrieben haben, was ist aus den Fragen und Problemen philosophischer, religiöser, ästhetischer Art geworden, die sie aufgeworfen haben? Die Antwort: die von heute haben alle Probleme gelöst, auf die einfachste Weise: sie haben sie liegen gelassen [sic]. Es sind neue Probleme gekommen. Man hat die Größe und Wichtigkeit der alten Probleme respektvoll anerkannt und sich dann mit der Herstellung von Zahnpasta beschäftigt“ (AL, S. 68).

436 AL, S. 66.

Döblin macht aber darauf aufmerksam, dass auch „Eisenbahnen, Dynamos, diese, wie es scheint, bloß äußerlichen Dinge, [...] enorme geistige Konsequenzen [haben]“⁴³⁷, die nicht rational oder wissenschaftlich erkundet werden können:

„Die seelischen Konsequenzen des Kopernikus sind noch nicht gezogen. Die Natur ist im ersten Abschnitt dieser Periode nur unbekannt und wird leidenschaftlich erforscht; später wird sie Geheimnis. Dies Geheimnis zu fühlen und auf ihre Weise auszusprechen ist die große geistige Aufgabe dieser Periode.“⁴³⁸

Wenn man an die von Döblin erkannte Aufgabe des Romanautors zurückdenkt – er soll mit der Genauigkeit und der Objektivität eines Wissenschaftlers handeln, der unter der Oberfläche der Realität das Wesentliche findet, und erlauben, dass sich dieses Wesentliche seiner Natur gemäß entfalte –, so gewinnt auch diese letzte Forderung Döblins ihren konkreten Sinn. Die Frühe Neuzeit wird in diesem Essay sowie in der Schrift *Blick auf die heutige deutsche Literatur* als jene historische und kulturelle Zäsur dargestellt, nach der sich die Einstellung des Menschen zur Welt radikal geändert habe⁴³⁹: Der Autor soll die Untersuchung der Realität von dort wieder aufnehmen, wo sie die Aufklärung, die wissenschaftliche Revolution und die neue Gesellschaftsordnung nach dem Dreißigjährigen Krieg unterbrochen hatten, jedoch mit neuen Instrumenten und neuem Wissen. Wie Döblin diese Aufgabe ausgeführt hat, wird im folgenden durch die Analyse seines „barocksten“ Romans, *Wallenstein*, gezeigt werden.

5.2.3 *Wallenstein*

Wie bereits angedeutet, wurde *Wallenstein* zum größten Teil während des Ersten Weltkriegs verfasst. Döblin hatte sich zu Kriegsanfang freiwillig für den Einsatz an der französischen und belgischen Front gemeldet, vermutlich, um eine mögliche Einberufung an die Ostfront zu vermeiden⁴⁴⁰, und wurde zunächst einem Militärlazarett in Saargemünd, dann 1917 einem Seuchenlazarett in Hagenau zugewiesen. Anders als die meisten seiner Kollegen wurde er wegen seiner chronischen Magenbeschwerden nie zu Feldlazaretten direkt an die Kampflinie beordert. Sein Kontakt mit dem Schlachtfeld war daher nur ein vermittelter: Er konnte „das

437 AL, S. 70.

438 AL, S. 83.

439 Auch Gundolf betrachtete die deutsche Frühe Neuzeit als eine historische Zäsur, die jedoch eine positive Wirkung auf die spätere kulturelle Entwicklung gehabt habe, denn sie habe eine Epoche der Dekadenz abgeschlossen (vgl. F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, a.a.O., S. 59-60).

440 Vgl. W. Schoeller, *Döblin*, a.a.O., S. 147.

Rollen und Dröhnen der Kanonen“⁴⁴¹ deutlich hören und die kranken Soldaten erzählten ihm von der Situation an der Front; Kriegsverletzungen muss er nur selten direkt behandelt haben, denn er hatte vorwiegend mit Infektionskrankheiten (wie der Spanischen Grippe) zu tun, psychische Verletzungen und Kriegstraumata waren hingegen an der Tagesordnung. Die tiefe und nachhaltige Wirkung des Kriegs auf die menschliche Psyche erweckte Döblins ärztliches Interesse und schlug sich in seinem Werk nieder⁴⁴². Die Aufmerksamkeit für die intrapsychischen Vorgänge zeigt sich in *Wallenstein* bei der Charakterisierung des Titelhelden, des Kaisers und anderer einflussreicher Figuren am Hof, deren Persönlichkeit und deren Reaktionen klinisch genau dargestellt werden; Schlachtszenen werden nur selten geschildert und spielen im Allgemeinen eine nebensächliche Rolle⁴⁴³.

Dass die Kriegserfahrung die Entstehung des *Wallenstein* maßgeblich beeinflusst, gesteht Döblin selbst in seiner ein Jahrzehnt später verfassten Schrift *Entstehung und Sinn meines Buches „Wallenstein“* (1930). Hier erklärt der Autor, wie ihn das noch unvollendete Manuskript im Bombenkrieg und bei seiner Wiederkehr nach Berlin in der Zeit der Novemberrevolution begleitet habe, und vermutet: „Vielleicht ist etwas von der furchtbaren Luft, in der das Buch entstand, Krieg, Revolution, Krankheit und Tod in ihm“⁴⁴⁴. Der Krieg habe nicht nur den Charakter des Romans geprägt, er habe die Anregung zum Schreiben überhaupt gegeben: Döblin wollte nämlich „den ‚Krieg‘, wenn auch nicht diesen Krieg [...] im empirischen Ablauf“ hinstellen, „sichtbar und fühlbar, erlebbar werden [...] lassen“⁴⁴⁵. Nicht der von ihm erlebte Krieg war also das Objekt von Döblins Nachforschung, sondern der Krieg als „absolute“ menschliche Erfahrung, die einer anderen Ordnung der literarischen Reflexion gehört als die Darstellung eines Kriegs, die aus einer traditionellen historiographischen Rekonstruktion hervorgehen würde:

„Krieg ist sehr, sehr vieles in einem; vor allem grenzenlose Dämonie und Entfesselung, Chaos; die Welt, bevor das Gotteswort hineinfiel; daneben ist Krieg Widerstreben gegen den gräßlichen Dämon, Behauptung der menschlichen Überlegenheit [...], – daneben ein tollgewordener Wirtschaftsprozess, – daneben politisches Hetzen und Intrigenspiel. Ein

441 Brief an Herwarth Walden vom 16. November 1916, AD Briefe, S. 93. Vgl. auch *Epilog* (1949): „Wochenlang Kanonendonner von Verdun herüber“ (AL, S. 387).

442 In *Berlin Alexanderplatz* weist Franz Biberkopf zum Beispiel die Symptome einer Kriegsneurose auf. Vgl. W. Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, Wilhelm Fink Verlag, München 1995, S. 380-1.

443 In der Regel wird eine Schlacht nur dann dargestellt, wenn sie für die Hauptakteure des Dreißigjährigen Kriegs (wie den General Tilly, den Kaiser Gustav Adolf und Wallenstein) biographisch bedeutungsvoll ist.

444 *Entstehung und Sinn meines Buches „Wallenstein“*, SLW, S. 185.

445 SLW, S. 185.

furchtbares Ding, der Krieg; niemand soll ihn herbeiwünschen; es ist die Probe, die Versuchung, die der Mensch, diese unsichere Tiergattung, nicht besteht“.⁴⁴⁶

Diese Worte veranschaulichen, wie sich Döblins Vorstellung des Kriegs nach seinem Dienst als Militärarzt in Lothringen und Elsass veränderte: Es genügt, die idealisierende und begeisterte Schilderung des Kriegs als Kulturkampf in den Schriften um 1914⁴⁴⁷ mit dem eben angeführten Zitat zu vergleichen, um den Unterschied von Döblins Einstellung vor und nach seiner aktiven Teilnahme an dem Konflikt festzustellen. Die entschlossene Verurteilung des Kriegs, die diesen Zeilen zu entnehmen ist, wandelt sich – im literarischen Werk – jedoch in keinen naiven Pazifismus oder vagen Antimilitarismus: Die verschiedenen, teilweise widerspruchsvollen Aspekte eines Konflikts sowie die pragmatischen Interessen, die ins Spiel kommen, werden sachlich und kritisch analysiert, ohne dabei auf die Darstellung des Chaos zu verzichten, hinter dem sich die untersuchten Beweggründe verbergen. Der Dreißigjährige Krieg erscheint als geeignetes Sujet für eine eingehende Analyse des Phänomens des Kriegs: Seine außerordentliche Dauer und die zahlreichen Akteure, die darin eine Rolle spielten, lassen sich durch die epische Form umfassend darstellen; die Konstellation Kaiser – Fürsten – Berater – Kriegsherren eignet sich für eine Untersuchung der Machtverhältnisse, die die historischen und gesellschaftlichen Ereignisse regeln; die führende Rolle der Religion auf dem politischen Schauplatz wirft Fragen zum Konflikt zwischen spiritueller und materieller Macht auf. Alle diese Mechanismen, die die Maschinerie des Kriegs in Gang halten, werden im *Wallenstein* gemeinsam mit den inneren Mechanismen, die die Menschen bewegen, ergründet.

Auch die Barockrezeption in der Zeit um den Ersten Weltkrieg muss Döblins literarisches Projekt beeinflusst haben: Wie bereits gezeigt wurde, war der Dreißigjährige Krieg zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Literatur und Historiographie sehr präsent: Es genügt, an die Neuausgaben von Grimmelshausens Werken auf der einen Seite, auf der anderen Seite an Werke wie Ricarda Huchs umfangreiches *Der große Krieg in Deutschland* (zwischen 1912 und 1914 in drei Bänden veröffentlicht) zu denken, um gewahr zu werden, dass der Dreißigjährige Krieg ein historisches Deutungsmuster für den Ersten Weltkrieg darstellte. Döblin, der auch

446 *Entstehung und Sinn meines Buches „Wallenstein“*, SLW, S. 185. In der Schrift *Gespräche über Gespräche. Döblin am Alexanderplatz* (1933) bestätigt Döblin, dass die Kriegserfahrung seine Untersuchung des Kriegs als elementaren menschlichen Erlebnisses beeinflusst habe: „Mein ‚Wallenstein‘ entstammt ganz und gar der Realität. Ich habe den üblen Krieg mitgemacht. Ich habe das elementarste und älteste Schicksal in modernster Form verarbeitet“ (SLW, S. 203). Zur Parallelisierung von Dreißigjährigem Krieg und Erstem Weltkrieg im *Wallenstein* vgl. S. Stockhorst, „Warum das aber spiegeln und die Erinnerung daran heraufbeschwören, während der Donner von Verdun herüberschlug?“ Zur ästhetischen Konstruktion historischer Parallelen in Alfred Döblins Roman *Wallenstein* (1920)“, in: *Der zweite Dreißigjährige Krieg*, a.a.O., S. 129-48.

447 Vgl. die Schrift *Reims*, SPG, S. 17-25.

eine „sehr naheliegende Ähnlichkeit zwischen 1914/1918 und damals“⁴⁴⁸ wahrnahm, gliedert sich mit seinem *Wallenstein* in dieses Rezeptionspanorama ein.

5.2.3.1 Der Stil des *Wallenstein* und die zeitgenössische Rezeption des Werks

Der erste Aspekt, der dem Leser des *Wallenstein* auffällt, ist ein stilistischer: Die besondere Wortwahl, die komplexen Satzkonstruktionen, mit langen Attributsätzen, und die Wortakkumulation unterscheiden diesen Roman von den anderen Werken Döblins, ja sie bilden sogar einen scharfen Gegensatz zum nüchternen und trockenen Stil, zur „Knappheit“ und zur „Sparsamkeit der Worte“⁴⁴⁹, für die der Autor in seinen theoretischen Schriften plädiert. Als Beispiel sei ein Zitat aus der Anfangsszene des Buchs angeführt, in der der Kaiser an einem Bankett teilnimmt:

„Wäre es möglich gewesen neben dem schweren kopfhängerischen Büffel zu seiner [des Kaisers] Linken, dem grauen Fürsten von Carafa, Hieronymus, und dem stolz schluckenden und gurgelnden Botschafter Seiner Heiligkeit im heißen Rom – rot schimmernd die seidene knopfgeschlossene Soutane, purpurn unter dem Tisch die Beine mit Strümpfen und Schuhen, bei den schneeweißen zappelnden der deutschen Majestät –, so hätte Ferdinand jeden den Vorhang durchlaufenden Kammerknaben, jeden Aufträger Vorschneider, erhaben mit schwarzem Stab anschreitenden Oberstkämmerer mit üppigem „Halloh“ empfangen [...]“⁴⁵⁰

In einer Szene aus dem fünften Buch beschreibt Döblin hingegen ein Hoffest anlässlich der Rückkehr des Kaisers in Wien:

„Die weitröckigen seidenbeschuhten Damen, Kornähren in Haar der blonden lachenden Gestalten. Stolze nackenbiegende Köpfe, zähneentblößend, Hälse von Ketten umspielt, gedeckt die Schultern von Hermelin, die fleischstrotzenden Arme nackt, offen im breiten Ausschnitt die geschwellten Brüste wiegend. [...] Auf dem Postament der starken Schenkel trugen sie biegsam mit der Posaunenmusik die feinhäutigen gepflegten duftgebäderten Leiber, in denen sich bewegten wie in einem Zauberkessel das verwöhnte begierige Herz, die tiefatmenden Lungen, der weinsüchtige Magen, der lange weiße Darm, gesättigt und gestopft mit Pasteten, Pfirsichen, gebratenen Krammetsvögeln, die heißen kostbaren Verstecke und Wege der Zeugung. Die Augen, die offen sind für prunkende Bilder Maskeraden Schlittenfahrten, pürschende Hunde, Tänze in gedrängten Sälen, die Münder, die befehlen beten küssen, Lieder singen, Ohren, die offen sind für glückliche Worte“⁴⁵¹.

448 Diese Ähnlichkeit beruhe darauf, dass die beiden „europäisch[e] Kriege“ seien (*Entstehung und Sinn meines Buches „Wallenstein“*, SLW, S. 186).

449 *An Romanautoren und ihre Kritiker*, AL, S. 17.

450 W, S. 9.

451 W, S. 515-6.

Die Sprache und die Darstellungsweise des *Wallenstein* haben dazu geführt, dass dieses „Kolossalgemälde für Kurzsichtige“ – wie Moritz Goldstein Döblins allumfassende und zugleich extrem detaillierte Schilderung des Dreißigjährigen Kriegs bezeichnete⁴⁵² – von den Rezensenten seiner Zeit, die sicherlich ihrerseits vom zeitgenössischen Barockdiskurs beeinflusst waren, umgehend als „barock“ aufgefasst wurde: In einer 1921 in der „Frankfurter Zeitung“ veröffentlichten Rezension beschreibt Kasimir Edschmid Döblins Schreibweise als „sehr barock“ und das gesamte Werk als „hypertrophisch“⁴⁵³; Lion Feuchtwanger und Hans Friedberger betonen in demselben Jahr die „barocke Häufung“, bzw. die „scheinbare Willkür der Worthäufung und Satztrennung“, die das Werk kennzeichnen würden⁴⁵⁴; Willy Cohn kritisiert in der „Königsberger Hartungscher Zeitung“ die bisweilen unerträgliche „Manieriertheit der Sprache“⁴⁵⁵; sowohl Friedrich Burschell in „Der neue Merkur“ als auch der bereits erwähnte Moritz Goldstein ziehen eine Parallele zwischen Döblins Roman und Grimmelshausen⁴⁵⁶. Bertolt Brecht selbst, der ein Bewunderer des Autors des *Wallenstein* war, warnt in seinem Tagebuch am 15. September 1920 vor dem „Barock Döblins“⁴⁵⁷, und schreibt bezüglich des *Wallenstein* am 5. März 1921:

„Schade, daß soviel Hysterie und Kraftmalerei drin steckt und hier soviel Äußerlichkeiten in kolossalischem Stil aufgemacht sind! Dieser Barock! Dieses (parteilose) Panorama! Welch eine gefährliche (ideologische) Sache: diese scheinbare Demokratie der Darstellung! Und alles so dick, Farbenwürste, und alles so überbetont, feuilletonistisch herausgeputzt und von außen gesehen!“⁴⁵⁸

Wenn man Döblins Beschreibung des „steinernen Stils“ im Essay *An Romanautoren und ihre Kritiker* bedenkt („Die Wortkunst muß sich negativ zeigen, in dem was sie vermeidet: ein fehlender Schmuck, im Fehlen der Absicht, im Fehlen des bloß sprachlich schönen oder schwunghaften, im Fernhalten der Manieriertheit“⁴⁵⁹), stellt sich unmittelbar die Frage danach, wie der Stil des *Wallenstein* mit dem ästhetischem Programm des Autors in Einklang zu

452 I. Schuster und I. Bode (Hrsg.), *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Francke Verlag, Bern-München 1973, S. 100.

453 Ebd., S. 92.

454 Ebd., S. 95 und S. 97.

455 Ebd., S. 91 (Hervorhebung des Autors).

456 Ebd., S. 85 und S. 99. Einige weitere Beispiele der Rezeption von Döblins *Wallenstein* als „barockem“ Roman befinden sich in: T. Kasten, *Historismuskritik versus Heilsgeschichte. Die Wallenstein-Romane von Alfred Döblin und Jaroslav Durych*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 2016, S. 333-5. Kasten interpretiert die von ihm erwähnten Rezensionen als einen Beweis dafür, „dass Döblins Roman im Kontext der zeitgenössischen Barock-, ‚Mode‘ wahrgenommen wurde, obwohl Döblin selbst den Roman nie entsprechend einordnete“ (ebd., S. 335).

457 BB 26, S. 167.

458 BB 26, S. 181.

459 *An Romanautoren und ihre Kritiker*, AL, S. 17-8.

bringen sei. Der bis an die Grenzen des Sprachexperimentalismus getriebene „Manierismus“ dieses Romans ist sicherlich kein poetologisches Kennzeichen Döblins schlechthin; er gehorcht vielmehr einer spezifischen diegetischen Logik und hat mit dem Projekt der Barockrezeption des Autors zu tun. In der Schrift *Gespräche über Gespräche. Döblin am Alexanderplatz* (1931) analysiert Döblin, auf Werke wie *Berlin Alexanderplatz* und *Wallenstein* zurückblickend, seine Schreibweise und erkennt: „[j]eder Stoff erfordert seinen Stil [...], jedes Thema kann nur in einem einzigen Stil bearbeitet werden“⁴⁶⁰. Diese Äußerung suggeriert, dass der Stil von Döblins Romanen in einem exklusiven, mimetischen Verhältnis zum jeweiligen dargestellten Objekt steht – das ist auch in *Berlin Alexanderplatz* ersichtlich, in dem die Montagetechnik verwendet wird, um die Polyphonie der Großstadt hören zu lassen. Diese Erklärung setzt sich zum Beispiel derjenigen Otto Ernst Hessens entgegen, der Döblin in seiner Rezension des *Wallenstein* im Jahr 1921 als einen „Barockkünstler“ bezeichnet, der für seinen Roman jene Epoche gewählt habe, die seiner Veranlagung am besten entspreche⁴⁶¹. Wenn der Romanautor – Döblins ästhetischer Auffassung gemäß – verstummen muss, damit sich die Realität unmittelbar und nach ihrem inneren Gesetz ausdrücken kann, so entspricht der spezifische Stil des *Wallenstein*-Romans dem, was Döblin unter der „Realität des Barock“ verstand. Döblins Schreibweise im *Wallenstein* ist kein leerer, gekünstelter „Manierismus“. Die Worthäufungen, der ausgewählte Wortschatz und die zusammengesetzten Adjektive sind keine Ausdrücke einer rein stilistischen Übung: Sie weisen zwar auf die typisch „barocke“ Schreibweise hin, vermitteln aber gleichzeitig eine möglichst genaue und minutiöse Beschreibung der Wirklichkeit, die es zu „durchdringen“ gilt. „Barocker“ Stil und sachlich-wissenschaftliche Genauigkeit schließen sich im *Wallenstein* nicht gegenseitig aus: Die Darstellungsweise, die aus ihrer Kombination hervorgeht, kann vielmehr als Berührungspunkt von Barockrezeption und avantgardistischem Experimentalismus betrachtet werden.

Eine weitere strukturelle Besonderheit, mit der der Leser von Döblins *Wallenstein* konfrontiert wird, ist die scheinbare Divergenz zwischen Werkinhalt und Titel. Die Forschungsliteratur zum Roman ist sich darüber einig, dass Kaiser Ferdinand II. (im Buch immer „Ferdinand der

460 *Gespräche über Gespräche. Döblin am Alexanderplatz*, SAPL, S. 202. Der Autor bemerkt daraufhin, dass es auch umgekehrt sein kann, denn der Stil kann seinerseits den Stoff beeinflussen: „Manchmal ist es umgekehrt. Ich habe einen stilistischen Einfall. Der Einfall durchdringt mich, hält mich fest, ich höre Sätze und Worte, die ganze Konstruktion der Erzählung. Auch die Form bringt den Inhalt hervor. Sie entwickelt ihn genauso, wie sich der Inhalt einen Stil und eine Form erzwingt“ (SAPL, S. 202).

461 I. Schuster und I. Bode (Hrsg.), *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 102.

Andere“ genannt), nicht Albrecht von Wallenstein, der wahre Protagonist des Werks ist⁴⁶²: Der Kaiser ist die dominierende Figur im Roman und spielt auch von der narratologischen Perspektive aus betrachtet eine zentrale Rolle: Er regelt durch seine politischen Entscheidungen sowie durch seine „menschlichen“ Reaktionen den ganzen Geschichtsverlauf, und ist vom Anfang bis zum Ende des Werks gegenwärtig (er ist die erste Figur, die am Romananfang dargestellt wird, und die Beschreibung seines Todes schließt das ganze Epos), während Wallenstein erst im zweiten Buch auftritt. Diese Diskrepanz zwischen Titel und Inhalt betrifft nicht nur das Werk im Allgemeinen, sondern auch die sechs Bücher, in die der Roman gegliedert ist, und deren Überschriften. Diese garantieren nämlich nicht, dass der entsprechende Abschnitt ausschließlich oder hauptsächlich von der im Titel benannten Person, der benannten Begebenheit oder dem benannten Ort handelt: Im ersten Buch, das nach Maximilian von Bayern benannt ist, tritt dieser nur in den letzten Unterkapiteln persönlich auf; im letzten Buch, „Ferdinand“, das unter anderem von der Ermordung Wallensteins und dem Selbstmord der Kaiserin handelt, ist der Kaiser nicht die dominante Figur. Diese logische Abweichung – der die ersten Rezensenten des *Wallenstein* besonders kritisch begegneten⁴⁶³ – führt Axel Hecker zu dem Schluss, dass der Roman auf einer Reihe von „falsche[n] Schließungen“ aufbaue, und zwar auf Hinweisen des Autors, die den Leser zu falschen Annahmen führen würden⁴⁶⁴. Diese Vorgehensweise verursache einen Kurzschluss zwischen der hinweisenden Funktion des Titels im Normalfall und der – scheinbaren – Selbstbezogenheit dieser spezifischen Titel:

„Wallenstein ist ein ‚faux titre‘, der die Struktur der Referenz zugleich induziert und unterbricht. Es ist diese Unterbrechung der Referenz, die als das ‚Thema‘ des vorliegenden Romans bezeichnet werden könnte. [...] Der Titel kündigt nicht an, sondern setzt sich apodiktisch gleich mit seinem ‚Gegenstand‘, läßt keine Lücke zwischen ihm und sich. Dieser Titel nennt nicht, sondern *ist*; *Wallenstein* ist nicht der Name eines Gegenstandes, von dem gehandelt wird, er ist der Text, ohne Außerhalb. Der Absolutismus dieser Inanspruchnahme bringt die Ankündigungsfunktion des Titels zum Verschwinden“.⁴⁶⁵

462 Vgl. zum Beispiel M. Goldsteins Rezension in der „Vossischen Zeitung“ vom Jahr 1921 (ebd., S. 99), oder S. Davies Essay „Writing History: Why *Ferdinand der Andere* Is Called *Wallenstein*“ (a.a.O.).

463 Vgl. z. B. I. Schuster und I. Bode (Hrsg.), *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, a.a.O., S. 95.

464 A. Hecker, *Geschichte als Fiktion. Alfred Döblins ‚Wallenstein‘ – eine exemplarische Kritik des Realismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1986, S. 182.

465 Ebd., S. 183-4 (Hervorhebungen des Autors). Weiter bemerkt Hecker: „Es gibt gewisse Anspielungen auf Historisches, aber nicht mehr; das Inhaltsverzeichnis liest sich nicht wie eine Übersicht, wie eine Einladung des Fachmanns zu historiographischen Wiedererkennungserlebnissen, sondern eher wie ein historisches *Kryptogramm*“ (ebd., S. 186. Hervorhebung des Autors).

Die von den Titeln verursachten „Unterbrechung der Referenz“ stellt die traditionelle Vorstellung der Geschichte als lineare und konsequente Narration infrage und kann als eine Form des textuellen Widerstands dem Leser gegenüber betrachtet werden, da die Erwartungen des letzteren durch die jeweiligen Romanteile systematisch enttäuscht werden.

Im *Epilog*, den Döblin 1948 verfasste, um sein Werk im Nachhinein zu kommentieren, scheint der Autor auf die Einwände der zeitgenössischen Kritiker zu antworten, indem er einräumt: „Das Buch müßte eigentlich heißen ‚Ferdinand der Andere‘. Ich wußte es. Aber ‚Wallenstein‘ bezeichnet die Zeit und die Umstände“⁴⁶⁶. Diese Erklärung bestätigt auf der einen Seite die prominente Rolle des Kaisers im Roman, erklärt auf der anderen Seite die Funktion des Titels (und der verschiedenen Buchtitel): Der Titel antizipiert nicht den Hauptgegenstand des Werks, sondern veranschaulicht beinahe „allegorisch“ die historischen Begebenheiten, die behandelt werden sollen. Josef Quack bemerkt diesbezüglich, dass „Wallenstein“ als Titel des Werks

„metonymisch für die Zeitphase des Dreißigjährigen Kriegs [steht], deren erste Hälfte im wesentlichen durch sein politisches und militärisches Wirken geprägt ist. Vom Romantext aus betrachtet, kann man deshalb nicht der Meinung Döblins zustimmen, der Roman wäre besser nach Ferdinand dem Anderen benannt. Gewiß erhält dieser Kaiser eine dominierende Bedeutung für das Romangeschehen, die am Ende mit dem Leben und der Stellung des realgeschichtlichen Kaisers nichts mehr zu tun hat. Doch bezeichnet der Name Wallensteins [...] ungleich treffender die Eigenart des Romans als Epochenschilderung und Zeitgemälde, das nicht von einer Figur allein oder einem Figurenpaar, sondern von einer Vielzahl von Personen bevölkert ist“.⁴⁶⁷

5.2.3.2 Die Figur des Souveräns

In *Entstehung und Sinn meines Buches ‚Wallenstein‘* bezeichnet Döblin den „Generalissimus“ als „ein[en] moderne[n] Industriekapitän, ein[en] wüste[n] Inflationsgewinnler, ein Wirtschafts- und, toller Weise auch, ein strategisches Genie, eine Figur, die nur die Parallele Napoleons I. zuläßt“, im Vergleich zu dem der Habsburger Kaiser nur „ein furchtsamer

466 *Epilog*, AL, S. 387.

467 J. Quack, *Geschichtsroman und Geschichtskritik*, a.a.O., S. 16. Im *Epilog* beschreibt Döblin selbst Wallenstein wie eine Allegorie des Dreißigjährigen Kriegs: „[...] als Anführer und Kommandeur der Fakten, als ihr Motor, stand der Tatsachenmensch, der Kulissenschreiber der Historie: Wallenstein, Holz aus ihrem Holz, Eisen von ihrem Eisen, Granit von ihrem Granit, bestimmt nicht Fleisch von ihrem Fleisch, denn da gab es kein Fleisch. Und wenn ich diesen Mann sich selbst überlassen hätte, so wäre es [sic] eben dreißigjähriger Krieg geworden“ (AL, S. 387-8).

Trottel“ gewesen sei⁴⁶⁸. Doch letztere – vom historischen Gesichtspunkt aus – kleinliche Figur, deren Bezeichnung als „der Andere“ ihre subalterne Stellung gegenüber dem Namensgeber des Romans veranschaulicht, entwickelt sich zur eigentlichen Hauptperson des Werks⁴⁶⁹.

Wie im Benjamin-Kapitel dieser Dissertation erörtert wurde, veranlasst die Schilderung des Souveräns unweigerlich eine Überlegung zur Macht, bzw. zur Gewalt: So war es bei Benjamin und bei Schmitt, die durch die Analyse der Figur des Souveräns die Beschaffenheit und die Grenzen des Ausnahmezustands erkundeten; so war es auch bei den barocken Trauerspielen, welche sich – mehr oder weniger explizit – in die frühneuzeitliche Souveränitätsdebatte einfügten. Döblin bildet in diesem Sinne keine Ausnahme. Ferdinand der Andere wird zu einer fiktionalen Figur und der Autor geht mit dessen realer Biographie teilweise frei um – der Tod des Kaisers am Romanende ist ein klarer Beweis dafür –, seine politische Rolle bleibt jedoch im Mittelpunkt von Döblins Interesse. Wie Benjamin, und *vor* Benjamin, betrachtet Döblin den Souverän als die tragische (oder tragikomische) Verkörperung jener „allzumenschlichen“ „Kreatürlichkeit“, die mit der Notwendigkeit einer historischen Entscheidung unversöhnlich ist: Die Melancholie, die Unschlüssigkeit, die Leidenschaftsstürme, die aus allen barocken Trauerspielen hervorgehen und Benjamin im Trauerspielbuch deutlich macht, werden durch Döblins Ferdinand II. sowie durch andere Mächtige unmittelbar veranschaulicht. Der Vergleich mit Benjamins Darstellung des barocken Souveräns ist in diesem Sinne besonders fruchtbar: Döblins Kunstproduktion und Benjamins philosophische Untersuchung laufen offensichtlich auf Parallelbahnen, dennoch nehmen beide Autoren im barocken Souverän dieselben Aspekte als wesentlich wahr, stellen sie je nach dem gattungsspezifischen Zusammenhang ihres Werks dar und interpretieren sie nach ihrer spezifischen Denkungsart.

In den Wirren des Dreißigjährigen Kriegs erscheint die souveräne Macht in Döblins Roman als ein leeres Scheinbild. Wie bereits angedeutet, wird das nicht nur an der Figur des Römischen Kaisers ersichtlich, sondern auch an zahlreichen anderen Staatsoberhäuptern (Kurfürsten, Grafen, Königen), die in jener Zeit mit gravierenden politischen und militärischen Entscheidungen sowie mit einem äußerst prekären diplomatischen Gleichgewicht konfrontiert wurden: In solchen Momenten prallen Führungsrolle und menschliche Schwäche aufeinander. Die geplante Begegnung des Pfalzgrafen Philipp Ludwig von Pfalz-Neuburg mit Maximilian

468 *Entstehung und Sinn meines Buches ‚Wallenstein‘*, SLW, S. 186.

469 „Und wer ist dann Ferdinand II. geworden? Die andere Figur neben Wallenstein, nein, die eigentliche menschliche Leitfigur des Werks!“ (*Entstehung und Sinn meines Buches ‚Wallenstein‘*, SLW, S. 186.

von Bayern nach der Verbannung des „Winterkönigs“ Friedrich V.⁴⁷⁰ ist im Roman ein emblematisches Beispiel für diesen Konflikt. Der alte Pfalzgraf fühlt sich nicht imstande, dem Herzog von Bayern die Stirn zu bieten⁴⁷¹, daher ernennt er den pfälzischen Kanzler als seinen Stellvertreter und übergibt ihm die uneingeschränkte Verantwortung der Verhandlungen mit Maximilian („Ich werde euch Vollmacht erteilen“⁴⁷²). Auf die Einwände des Kanzlers, der dies als eine Respektlosigkeit dem Haus Pfalz-Neuburg sowie dem bayrischen Hof gegenüber betrachtet, antwortet der Pfalzgraf wie folgt: „Freilich, es ist peinlich, bitter peinlich. Es ist ein Unrecht gegen das Haus. Aber es muß sein. Wir verantworten es. Wir befehlen Euch, Uns während Unsrer Schwäche nach Vermögen zu vertreten“⁴⁷³. Unter dem Vorwand einer Notlage verhängt der Pfalzgraf völlig willkürlich einen Ausnahmezustand, bei dem er dem Kanzler seine Macht überträgt: Dieser soll nämlich nicht einfach Entschlüsse oder Anträge des Grafen ausführen, sondern vor allem nach dem eigenen Urteilsvermögen handeln.

Mit der einzigen Ausnahme der Kriegsherren wissen die Mächtigen in Döblins Roman meist nicht, wie sie ihre Macht verwalten sollen und spüren die eigene Unzulänglichkeit bei der Durchführung ihres Amtes deutlich. Der Kaiser ist aufgrund seiner leitenden politischen Stellung sowie der religiösen Bedeutung seiner Rolle die Figur, an der diese Spannung besonders augenfällig ist. Die Notwendigkeit, sowohl das eigene Reich – unter Berücksichtigung der Anforderungen der verschiedenen Kurfürsten – als auch den Katholizismus in seinem Land zu verteidigen, und gleichzeitig die eigenen Interessen als Kaiser und als Mensch zu wahren, zwingt ihn ständig dazu, schicksalsträchtige Entscheidungen zu treffen, die ihm keine Ruhe lassen. Eine Szene aus dem zweiten Buch ist in diesem Sinne vielsagend. Es handelt sich um die Beschreibung einer quälenden Nacht, in der ein Kammerdiener den Kaiser im Schlaf laut lachen und dann rufen hört. Der Kaiser erscheint sehr verwirrt: Er will erst seine Berater, dann die Kaiserin kommen lassen; als sie ankommt, wacht er erschrocken auf (er schlief noch, als er mit seinem Kammerdiener sprach) und fängt an, zunächst über scheinbar sinn- und belanglose Sachen zu sprechen (er will wissen, wie viele

470 Diese Begegnung hat sich historisch nie ereignet, denn Philipp Ludwig von Pfalz-Neuburg starb 1614, also sechs Jahre vor der Schlacht am Weißen Berg, nach der Friedrich V. von der Pfalz verbannt wurde. Der Pfalzgraf scheint die eigene unzeitgemäße Anwesenheit vor dem Leser insofern zu rechtfertigen, da er den Krieg für die Veränderung der Lebensgesetze verantwortlich macht: „Der Krieg ist ein Totengräber [...], er sargt Leutchen ein, die eben noch mit graden Beinen tanzten, und uns alte Tröpfe holt er aus dem Kasten, lüftet uns; werden uns die Menschen, das Volk und die Stände, anstarren, daß wir noch leben“ (W, S. 44).

471 „Er fühlte sich, noch nicht eingetreten in die Stadttore, überwunden von Widerwillen, einem Durcheinander peinlicher Bilder; sah sich schon auf einem Sessel in der feierlichen bayrischen Residenz, schwerhörig wie er war, unfähig den Spitzen und Feinheiten von Maximilians Worten zu begegnen; ein ängstigendes Schauspiel“ (W, S. 48).

472 W, S. 48.

473 W, S. 49.

Enden der bei der letzten Jagd erschossene Hirsch hatte), dann über die politischen Fragen, die ihn offensichtlich quälen⁴⁷⁴. Döblin scheint hier auf das alte Motiv der schlaflosen oder mit Alpträumen bevölkerten Nächte der Fürsten zurückzugreifen, das auch in den barocken Trauerspielen besonders fruchtbar war⁴⁷⁵: In dem Moment des Schlafs, als der Mensch verwundbarer ist, suchen Kummer und Selbstzweifel, die am Tag gemeistert werden konnten, den Kaiser heim, und legen dessen Unsicherheit bloß. Die Last der Verantwortung und das intime Wissen des Kaisers um die eigene Unzulänglichkeit seiner Aufgabe gegenüber kommen im Roman immer wieder zum Vorschein und wandeln sich bisweilen in einen häufig vorkommenden Fluchtinstinkt. Dieser zeigt sich am Ende des Buchs, als Ferdinand die unwiderstehliche – und letztendlich todbringende – Anziehungskraft der Natur verspürt, die ihm eine Rettungsmöglichkeit aus der Welt verspricht. Ein weiteres Beispiel bildet die „Narrenszenen“ im ersten Buch, als sich der Kaiser – besorgt um den sich steigenden Einfluss Maximilians von Bayern nach dessen siegreichem Feldzug in Böhmen, und wütend auf seine Berater, die ihn seiner Meinung nach verraten würden⁴⁷⁶ – mit dem zufällig angetroffenen Hofnarren Jonas in den Weinkeller begibt, abseits von den Personen am Hof. Dort betrinken sich die beiden und der Narr zieht den Kaiser in ein entsetzliches, perverses Spiel hinein: Der Kaiser schneidet einer Katze den Hals durch und zieht ihr die Haut ab, um ihr blutiges Fell als Mantel anzuziehen; dann gibt er dem Narren seinen Ring, und als der Narr ihn nicht zurückgeben will und Ferdinand dazu beschimpft, erniedrigt sich der betrunkene Kaiser vor dem Narren: Er jammert, kriecht auf allen vieren, wirft sich zu Boden und beschmiert sich das Gesicht mit Schmutz⁴⁷⁷. Klaus Scherpe macht auf die Umkehrung der Symbolik (z. B. blutiges Katzenfell statt kaiserlichen Mantel, Verlust des Rings und Beschmutzung) aufmerksam, die der Erniedrigung Ferdinands und dessen Rolle als Kaiser zugrunde liegt, und interpretiert den Narren als die Allegorie der „sich verzehrende[n] kaiserliche[n] Souveränität“⁴⁷⁸. Diese Episode – so Scherpe – markiere die Entfernung des Kaisers von der historischen Welt und seinen Rückzug in eine zeitlose Dimension: „Der Abstieg Ferdinands ist deutlich angelegt als Regression, als Absinken ins Unbewusste. Der Narr als Verführer befreit den Kaiser von der

474 W, S. 216-9.

475 Man denke beispielsweise an die schlaflose Nacht Leo Armenius' in Gryphius' gleichnamigem Stück, als der Kaiser über das Leben oder den Tod seines ehemaligen Beraters und Verschwörers Michael Balbus' entscheiden soll (A. Gryphius, *Dramen*, a.a.O., S. 62). Auch Jean Bodin verwendet in *Les six livres de la République* das Motiv des Schlafs, um den gerechten Souverän von dem Tyrannen zu unterscheiden: „[...] l'un jouit d'un repos assuré et tranquillité haute, l'autre languit en perpetuelle crainte“ (J. Bodin, *Les six livres de la République*, Paris 1583, S. 214).

476 W, S. 74.

477 W, S. 83-4.

478 K. Scherpe, *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Francke Verlag, Tübingen-Basel 2002, S. 92.

Überlast der historischen Verantwortung, gibt ihm andere Namen und Titel und erniedrigt ihn, indem er sich am Ende mit ihm gemein macht“⁴⁷⁹.

Der von Benjamin am Beispiel des barocken Souveräns beschriebene Spalt zwischen der ihm zugeschriebenen Entscheidungsgewalt und deren tatsächlicher Ausübung, wird von Döblins Ferdinand dem Anderen vorbildlich veranschaulicht: Seine Gemütsschwankungen, die sich abwechselnden Gefühle der Minderwertigkeit und der Überlegenheit sowie der ständig wiederkehrende Verfolgungswahn bezeugen die innere Zerrissenheit eines Souveräns, der sich buchstäblich als „Alleinherrscher“ wahrnimmt, denn er fühlt sich nicht nur von seinen Beratern, sondern auch von Gott verlassen. Die göttliche Legitimation des Souveräns, die dafür bürgen soll, dass dieser nach den Grundsätzen einer höheren Gerechtigkeit handelt und entscheidet, wird in manchen Fällen als Entschuldigung oder als vorübergehende Ermunterung für sein Verhalten angeführt⁴⁸⁰. Als Ferdinand zum Beispiel seinem Beichtvater Lamormain sagt, dass er „gedrängt [wird], abzudanken“⁴⁸¹, beruft sich dieser auf die Sakralität seiner Berufung, um ihm davon abzuraten: „Majestät führen eine Regierung, die Gott und die Heiligen sichtbar segnen. Bis in die letzten Tage hinein. Wir müssen gehorsam gegen Gott sein; er hat seinen Willen ausgesprochen, es darf nicht beim Dank verbleiben. Sein Segen bindet“⁴⁸². Diese und ähnliche theokratische Begründungen erscheinen jedoch nur als funktional und sind von ihrer ursprünglichen Bedeutung entleert: Das politische Schauspiel der Zeit ist von persönlichen und staatlichen – auf jeden Fall „weltlichen“ – Interessen beherrscht, und der Kaiser erscheint nur als das Simulakrum des zerbrochenen Einklangs von Gotteswillen und Weltordnung. Die Entscheidungsgewalt des Souveräns erscheint „delokalisiert“, da sie tatsächlich von den Beratern, den Kurfürsten und den Kriegsherren ausgeübt wird, die den Kaiser in Schach halten⁴⁸³. Die Religion spielt in diesem Szenario eine entscheidende Rolle: Der Beichtvater ist der erste Berater des Kaisers und der Papst überwacht durch die Kardinäle und die Jesuiten sowohl die Höfe der katholischen Fürsten als auch die katholischen Länder. In diesem Sinne betont Döblin – im Unterschied zu Brecht – den konfessionellen Charakter des

479 Ebd.

480 Vgl. „[...] der Kaiser hatte auf einmal den Eindruck absoluten Entschlusses und der Macht, jeden Entschluß durchzuführen“ (W, S. 223); „[...] plötzlich sah Ferdinand, daß die Entscheidung ganz bei ihm lag [...]. Es stand in seiner Gewalt, zu wählen, es konnte auf keine Weise fehlgehen“ (W, S. 438).

481 W, S. 98.

482 W, S. 98-9.

483 Am Romananfang ist der Kaiser zum Beispiel mit den Ansprüchen Maximilians von Bayern (der die Aufstände in Böhmen niedergeschlagen hat) auf das Kurfürstentum konfrontiert, das ihm einen noch größeren Einfluss auf die Politik des Kaiserreichs garantieren würde. Wallenstein, der von dem Kaiser einberufen wird, um die militärische Abhängigkeit der Katholischen Liga von Maximilian I. zu brechen, wird allmählich immer einflussreicher und muss am Ende beseitigt werden (vgl. die Verschwörung gegen Wallenstein und dessen Ermordung, W, S. 719-20).

Dreißigjährigen Kriegs: Dieser wird wie ein echter Religionskrieg repräsentiert, in dem die Katholiken mit den Lutheranern um die Territorialherrschaft kämpfen, wie die Vertreibungen der Lutheraner aus den katholischen Ländern (und umgekehrt) beweisen. Die Entscheidungsgewalt des Kaisers ist daher unter direkter Kontrolle der Römischen Kirche: Man kann behaupten, dass die transzendente Legitimationsquelle (d. h. Gott), die für die Entscheidungsfähigkeit des Kaisers bürgen sollte, von einer religiösen Instanz ersetzt wird, die die eigene geistliche Berufung versäumt und zur Verkörperung einer durchaus irdischen Macht wird⁴⁸⁴.

Die Höfe, wo diplomatische Beziehungen gepflegt und strategische Manöver ausgedacht werden, und die Dörfer, wo sich diese Maßnahmen in Form von Vertreibungen, Plünderungen, Hinrichtungen und Hungersnot auswirken, werden in Döblins *Wallenstein* als zwei Parallelwelten dargestellt. Im Fokus des Romans stehen die Hegemonialansprüche, die politischen Verhandlungen und die Bewahrung der diplomatischen (sowie auch der psychologischen) Balance, die sich in den Palästen abspielen und sich mit prachtvollen Feiern und rasanten Hirschjagden abwechseln. Die konkreten Folgen des Kriegs für die Bevölkerung sowie für die Wirtschaft werden dem Leser mittels langen Digressionen dargestellt, in denen Döblins meisterhafte Darstellungskunst kraftvoll zum Ausdruck kommt: In Passagen wie jener der Vertreibung der Lutheraner aus Böhmen oder jener der Raubzüge der Söldner in den Dörfern werden dem Leser durch einen schmucklosen Stil unmittelbar und erbarmungslos die Schrecken des Kriegs vor Augen geführt.

Gegen Ende des dritten Romanbuchs wird die Begegnung der zwei ansonsten getrennten Welten des Hofes und der Elenden inszeniert. Während der Kaiser die Siege Wallensteins bei Dessau und Tillys bei Lutter feiert, machen sich einige Bürgermeister aus zerstörten niedersächsischen Dörfern auf den Weg nach Prag mit der Absicht, den Kaiser um eine Audienz zu bitten, um etwas über das Schicksal ihrer Länder zu erfahren. Als Zeugenschaft ihrer Verzweiflung und ihrer Suche nach Gerechtigkeit schleppen sie die Leichen der getöteten Stadtbeamten – zu denen die Leichen ihrer auf der Reise verstorbenen Gefährten hinzukommen – auf sargähnlich gebundenen Brettern, auf die Schutzbriefe und Privilegien versprechende kaiserliche Verordnungen genagelt worden sind. Der makabre, unerbittliche

484 Das wird in einem Gespräch Lamormains mit dem Theologen Lessius klar, als dieser Ferdinands Beichtvater über das Verhältnis zwischen den päpstlichen und den fürstlichen Interessen belehrt: „Sie kamen auf das Thema: wie weit muß der Papst im Besitz weltlicher Macht sein, und hat er sich an anderer weltlicher Macht zu messen. Die Antwort lautete: der Papst ist von Haus aus Führer der Menschheit, daher höchster Erdenkönig, der Städte und Staaten zerstören kann. Die Schwertgewalt hat sich ihm zu unterwerfen oder zu dienen“ (W, S. 448).

Aufmarsch dieser zerlumpten Elenden wird wie ein Gespensteraufzug beschrieben, der in der Prager Bevölkerung Abscheu erweckt:

„In Prag hatten unter den Feiern andere Boten vergeblich Zutritt zu den krönungstrunkenen Majestäten gesucht, stille, sehr wenig eilige Männer, Greise, bettlerhaft gekleidete Menschen in großer Zahl, müde und verloren herumwandernd, sich umblickend. Sie drängten traurig zum Römischen Kaiser, Bürgermeister des niedersächsischen Kreises, Ausschüsse von Stadt- und Dorfgemeinden, die nicht wußten, ob ihre Heimat noch aus mehr bestand als Schutthaufen, leeren Häusern und Ställen; ihre friedliche Menschenherde zerstäubt, Kinder Bauern, Frauen, Tiere. [...] Etwa sechs dieser Leute starben zwischen ihrer Heimat und Prag, mißhandelt wie sie waren, auf die beschwerliche Fahrt mitgeschleppt, um ihre Wunden, Brüche, Geschwüre, Hinfälligkeiten sprechen zu lassen; sie vermehrten die Zahl der Särge. Man wich der stinkenden Gesellschaft aus, Torwächter Stadtgarden ließen sie unbehelligt, weil sie Beerdigungen annahmen; sie mußten, wochenlang hingehalten, mit Bettlerei sich durchschlagen, hingen zäh und still an der Burg des deutschen Kaisers“.⁴⁸⁵

Diese Szene markiert den Abstand zwischen der Hofwelt und der Welt der direkten Opfer der politischen Manöver der Mächtigen auch stilistisch: Der „barocke“ Stil wird zu einer nüchternen, trockenen Schreibweise, und die Worthäufungen werden mit einzelnen, sorgfältig ausgewählten Wörtern ersetzt, die ein präzises und unbarmherziges Bild der beschriebenen Lage vermitteln. Die Ankunft der Bürgermeister unterbricht die Siegesfeier am Hof und konfrontiert den Kaiser, der sich inmitten einer prachtvollen „Krönungsmaskerade“⁴⁸⁶ befindet, mit einer anderen Realität: der materiellen Not und des Todes. Die Gegenüberstellung von Lebensfülle und Vergänglichkeit, Pracht und Elend, die die frühneuzeitliche Weltanschauung und Kunst kennzeichnet, wird in dieser Szene meisterhaft dargestellt und im Roman in all jenen Momenten wieder evoziert, in denen die Aufmerksamkeit des Lesers auf die zerstörten Dörfer, die Vertriebenen und die Verfolgten gelenkt wird. In diesen Digressionen – man denke beispielsweise an die grausame Folterung eines Judenpaars⁴⁸⁷ – weiß Döblin eindrucksvolle lyrische Höhepunkte zu erreichen und mittels eines unbarmherzigen Realismus den Leser zu erschüttern.

Die Bürgermeister, die wahrhaftig wie zeitlose Allegorien dargestellt werden, wirken in der beschriebenen Szene wie eine unheilvolle Mahnung, ein plötzliches *memento mori*, das dem Kaiser die *vanitas* des Lebens vor Augen führt. Für diese Interpretation spricht die heftige Reaktion Ferdinands II., der von der Audienz mit der Delegation tief betroffen ist: Sein labiles seelisches Gleichgewicht gerät ins Wanken und seine innere Zerrissenheit steigert sich zum Paroxysmus:

485 W, S. 300-1.

486 W, S. 297.

487 W, S. 439-43.

„Der Kaiser, ohne sich ihnen zu nähern, Schweißperlen auf der Stirn, schrie sie wild an [...]. Maßlosigkeit, Gedankenlosigkeit warf er ihnen vor. Glaubten sie, er wüßte nicht? Was heiße das, Leichen mit sich herumschleppen? [...] Vergessen der Untertanenpflicht sei es, Rebellion, malefizischer Aufruhr. Dazu Beleidigung, ja vornehmlich dies, Beleidigung seiner Person und Stellung. [...] Wie ein eingesperrtes, grenzenlos gereiztes Tier klammerte sich der fette kleine Herr unter dem weißen Federhut an den Schranken an, rüttelte sie, brüllend, prustend, speiend, blauroten Gesichts; er brauchte sie nicht, Anmaßung, Anmaßung, er wisse, was seine Pflicht sei, er brauche keine Belehrung“.⁴⁸⁸

Der Kaiser überzeugt sich davon, dass die Bürgermeister bestochen und von seinen Feinden gehetzt worden sind, und lässt sie festnehmen und peitschen. In der darauffolgenden Szene begibt er sich jedoch untertänig, verwirrt und verängstigt zu seinem Beichtvater.

Die plötzlichen Gemütsschwankungen, die Döblins Ferdinand den Anderen kennzeichnen, werden auch in Benjamins Trauerspielbuch am Beispiel des frühneuzeitlichen Souveräns thematisiert. Dort wird nämlich der charakteristische „Affektsturm“, in den der Fürst ständig involviert ist, als ein wesentliches Merkmal der barocken Souveräne dargestellt. Dieser Affektsturm bestimme ihre „Entschlußunfähigkeit“ in politischen Fragen und lasse sie wie „zerrißne, flatternde Fahnen“ erscheinen⁴⁸⁹. Als Grund für diese Instabilität, die von der milden Untertänigkeit zum heftigen Zornausbruch (und zum darauffolgenden Machtmissbrauch) wechselt, identifiziert Benjamin die Melancholie: Der frühneuzeitliche Fürst wird als „das Paradigma des Melancholischen“ interpretiert, und für eine Darstellung der Melancholieeffekte auf den Souverän, bzw. den Tyrannen zitiert er Aegidius Albertinus:

„Also vergehen ihm bei lebendigem Leibe die Sinnen, denn er sieht und höret nicht mehr die Welt, so um ihn her lebet und webet, sondern allein die Lügen, so der Teufel ihm ins Gehirn malet und in die Ohren bläst, bis er am letzten Ende anhebt zu rasen und in Verzweiflung vergeht“.⁴⁹⁰

Die Melancholie erscheint auch in Döblins *Wallenstein* als ein Wesensmerkmal der Fürsten: Die Darstellung des Kaisers entspricht genau Albertinus' Beschreibung des von der Melancholie geplagten Souveräns, und Maximilian von Bayern wird explizit als Melancholiker bezeichnet⁴⁹¹.

488 W, S. 301.

489 *UdT*, WB I.1, S. 251.

490 WB I.1, S. 323.

491 Vgl. z. B. W, S. 39, 143, 226.

5.2.3.3 Menschliche Kreatürlichkeit und tierische Natur

In Benjamins Trauerspielbuch werden die Melancholie und die Untertänigkeit des Fürsten den eigenen Leidenschaften gegenüber als ein deutlicher Beweis für die Menschlichkeit des Souveräns dargestellt: Das barocke Staatsoberhaupt sei zwar der Vertreter der politisch-sakralen Institution des Reichs, er sei aber zugleich eine Kreatur, die den menschlichen Zustand seiner Untertanen teile⁴⁹². Auch Döblin scheint dieses wesentliche Merkmal der Figur des Souveräns sowie aller einflussreichen Personen am Hof hervorheben zu wollen, indem er auf klinisch genaue Beschreibungen ihrer körperlichen Schwächen eingeht. Diese werden dann wie epische Epitheta verwendet, um die Figuren erkennbar zu machen, wenn sie der Erzähler nicht beim Namen nennt. Unter Döblins ernüchtertem Blick scheint von den „zwei Körpern des Königs“ nur einer, der sterbliche, zurückzubleiben, und dieser wird mit wissenschaftlicher Genauigkeit und spöttischem Scharfsinn seziert. In dieser Hinsicht ist die Kränklichkeit des Kaisers, die in mehreren Passagen betont wird, erwähnenswert. In jenen Episoden stellen die somatischen Äußerungen der Krankheiten seine innere Schwäche bloß und seine Züge werden zum Memento der Vergänglichkeit des Menschen, wie die folgenden Passagen deutlich zeigen: „Er war nach dem monatelang an ihm wütend Wechselfieber zum Skelett abgemagert, auf Jagden stürzte er oft ohnmächtig vom Pferde, nach kleinen Ritten hing er schweißgebadet im Sattel [...]“⁴⁹³. Und weiter:

„Ferdinands Gesicht hatte sich von der Krankheit noch nicht hergestellt; einen fast kahlen kleinen Schädel, von faltiger Haut überzogen, bewegte er auf einem schlottrigen Hals, sein frierer eingefallener Leib verkroch sich, eingeschnurrt wie ein Igel, in die braunen und gesprenkelten Pelzmassen, Hände und Füße tremolierten viel. [...] Er flüsterte demütig: ‚Wir sind ein Werkzeug des Allmächtigen [...]‘“⁴⁹⁴.

Nicht nur die Beschreibung des kranken Körpers signalisiert in *Wallenstein* die Kreatürlichkeit der Mächtigen, sondern auch – und noch extremer – die Beschreibung der Leiche. Die Szene der Totenfeier des schwedischen Königs Gustav Adolf nach dessen Tod in der Schlacht bei Lützen ist in diesem Sinne beispielhaft. Der Autor verweilt an dieser Stelle bei Gustav Adolfs verwesendem Leichnam. Dieser wird wie eine unbestimmte „verhüllte tiefende Zentnermasse

492 *UdT*, WB I.1, S. 264.

493 *W*, S. 325.

494 *W*, S. 353-4.

von Fleisch und Knochen⁴⁹⁵ beschrieben, die nur an den Ausrüstungsgegenständen als Gustav Adolfs vormals „fühlende[r] Leib“ zu erkennen sei:

„In einem Zypressensarg vorn unter einer schwarzen Samtdecke, an der Offiziere zerrten, lag eine gedunsene dicke Masse, zerfließend, die ein blauschwarzes Gesicht hatte, an der Arme und Beine hingen, etwas, das an Fleisch erinnerte und das Gustav Adolf, der starke singende jähzornige Mann [...] sein sollte“.⁴⁹⁶

Der leblose Körper bildet keine organische Einheit, sondern wird wie eine Anzahl unabhängiger, fast mechanisch zusammengefügter Elemente dargestellt, die nach dem Tod keine Funktion und keinen Sinn mehr besitzen. Die isolierte Beschreibung einzelner Körperteile ist in zahlreichen anderen Passagen zu finden, die nicht unbedingt mit dem Tod verbunden sind. Josef Quack zieht mit dem Beispiel der Darstellung des in diesem Kapitel der Dissertation bereits zitierten Hofballs⁴⁹⁷ – in dem Augen, Schenkel, Magen und Darm wie selbstständige Lebewesen dargestellt werden – eine Parallele zwischen Döblins Tendenz, einzelne Körperteile des Menschen ausführlich zu beschreiben und der „traditionelle[n] Übung der frommen Meditation über den Kreuzestod“⁴⁹⁸. Gemeint ist der in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur verbreitete Topos der *meditatio vulnerum Christi*, der den Leser durch die Kontemplation der Wunden Christi dem Geheimnis der Passion annähern soll. Die realistische, manchmal gar medizinisch genaue Darstellung vom toten Körper Christi vermittelt eine Glaubenswahrheit und geht folglich in den Bereich der Mystik über⁴⁹⁹. Der Topos der Wundmalbetrachtung erscheint für die Interpretation von Döblins Darstellung der Leiche Gustav Adolfs besonders interessant: Der Kontrast zwischen „fröhliche[r] Erdenherrlichkeit“⁵⁰⁰ und Trauer – den Quack in der Ball-Szene als eine „glänzende Evokation des frühbarocken Lebensgefühls“ erkennt⁵⁰¹ – wird bei der Beerdigung Gustav Adolfs durch die Gegenüberstellung des reichgeschmückten Trauerzugs und des verwesenden menschlichen Körpers wiedergegeben, und am Ende des Abschnitts verweilt der Blick des Erzählers auf der Abbildung des gekreuzigten Heilands, der den Sarg begleitet:

495 W, S. 592.

496 W, S. 529.

497 Vgl. das zweite Zitat des Abschnitts „5.2.3.1. Der Stil des *Wallenstein* und die zeitgenössische Rezeption des Werks“.

498 J. Quack, *Geschichtsroman und Geschichtskritik*, a.a.O., S. 63.

499 Vgl. R. Mayer-Kalkus, *Wollust und Grausamkeit*, a.a.O., S. 203 ff.

500 J. Quack, *Geschichtsroman und Geschichtskritik*, a.a.O., S. 64.

501 Ebd.

„Hinter dem kostbaren Trauergerüst riesengroß in sich bäumender Bewegung ein metallener Schmerzensmann am Kreuz; angenagelte Hände und Füße, Stöhnen aus dem offenen Mund, Blutrinnale vor den Ohren, keuchend zusammengepreßte Rippen, muldenhaft eingezogener Leib“.⁵⁰²

Diese Repräsentation ruft auf der einen Seite das Motiv der Wundmalbetrachtung explizit in Erinnerung; auf der anderen Seite bildet sie einen scharfen Gegensatz zur unmittelbar vorhergehenden Beschreibung der Leiche: Während die Kontemplation der Wunden Christi auf das Mysterium des Todes und der Auferstehung hinweist, hebt Gustav Adolfs sich zersetzender Körper das menschliche Schicksal in seiner immanenten, materiellen Beschaffenheit auf.

Die Kreatürlichkeit des Menschen erscheint in *Wallenstein* auch mit dessen Tiernatur innig verbunden. Die Hauptfiguren werden wie Tiere (oft wie Wildtiere) beschrieben und dementsprechend benannt: Wallenstein wird als „Tier“⁵⁰³, „Hund“⁵⁰⁴, „Bestie“⁵⁰⁵, „Drache“⁵⁰⁶, „Roß“⁵⁰⁷, und „Stier“⁵⁰⁸ bezeichnet, Maximilian von Bayern als „Stier“⁵⁰⁹, Jagdhund⁵¹⁰ und wildes Tier⁵¹¹, der Kaiser als „eingesperrtes [...] Tier“⁵¹² und „blinde[r] Hund“⁵¹³, der General Mansfeld als „Bestie“⁵¹⁴, der General Tilly als „Dogge“⁵¹⁵, der böhmische Graf Michna als „blinder Eber“⁵¹⁶, der spanische Versandte Oñate als „Tiger“⁵¹⁷, usw. Durch die Tiermetaphorik wird die menschliche Unbeholfenheit den Instinkten gegenüber verdeutlicht. Außerdem wird dabei gezeigt, dass der Mensch keine absolute Handlungsfreiheit hat und den Verlauf der Geschichte nicht unter rationaler Kontrolle halten kann: Die Habgier, der Machthunger, die Suche nach sinnlichem Genuss und das sadistische Gefallen an der Unterdrückung der Anderen treiben die Menschen an und führen im Krieg zu extremen Gewaltausbrüchen. Zu diesen gehören zum Beispiel die „Wollust der Grausamkeit“ der Söldner, die die Leute in den

502 W, S. 592.

503 W, S. 194, 536.

504 W, S. 194.

505 W, S. 230.

506 W, S. 243.

507 W, S. 247.

508 W, S. 252.

509 W, S. 124.

510 W, S. 185.

511 W, S. 143.

512 W, S. 301.

513 W, S. 494.

514 W, S. 255.

515 W, S. 244.

516 W, S. 176.

517 W, S. 215.

Dörfern foltern, ermorden und durch allerhand schreckliche Erfindungen erniedrigen⁵¹⁸, sowie die Religionsverfolgungen, wie diejenige in Böhmen: Bei dieser werden hungrige Hunde auf die Lutheraner gehetzt; diese müssen erschrocken und schwer verletzt Zuflucht in den Kirchen suchen, wo sie von katholischen Priestern empfangen werden, während die Reste ihrer zerfleischten Glaubensgenossen in die Äcker eingebettet werden⁵¹⁹. Sowohl die beschriebenen Folterstrategien als auch die sachliche, unbarmherzige und tabulose – in manchen Fällen „grobianische“ – Schreibweise in diesen Szenen ähneln Grimmelshausens entsprechenden Beschreibungen im simplicianischen Zyklus. Döblin – und auch Grimmelshausen vor ihm – führt durch diese Episoden nicht nur die Verrohung der Menschheit im Krieg auf, sondern vielmehr die Abgründe der Grausamkeit, die der Mensch als Tier erreichen *kann*. Die Mordlust, die Erniedrigung der eigenen Gegner und der Machtmissbrauch werden nicht wie eine historische Kontingenz dargestellt: Sie gehören nicht dem Dreißigjährigen Krieg an, sie sind hingegen dem Menschen angeboren und werden in Extremsituationen entfesselt. Das Chaos des Kriegs ist mit dem Rückschritt des Menschen, der sich seinen atavistischen Trieben ergibt, eng verbunden und Döblin erspart dem Leser in dieser Hinsicht keineswegs. Eine Szene aus dem fünften Buch, die nicht direkt mit dem Krieg zu tun hat, ist in diesem Sinne emblematisch. Es handelt sich um einen abscheulichen Kampf, den Maximilians Hofnarr mit einem Storch ausfechten muss, um seinen Herrn zu amüsieren. Um zu überleben, muss der Narr den Storch töten, aber ohne Waffen: Maximilian befiehlt ihm, das Tier zu *fressen*. Der Narr reagiert zunächst entsetzt, dann wird aber sein Jagdinstinkt geweckt und wandelt sich in barbarische Zoophagie: „er fing an seine Kiefer zu bewegen und erst mit Widerwillen, dann mit wilder Besessenheit zu fressen, zu vernichten, das zuckende schreiende Tier zu vernichten“⁵²⁰. Dieselbe wilde Gier, in gemäßigter Form, findet sich in den zahlreichen Szenen, in denen Döblin die Hauptfiguren beim Schmausen beschreibt, wieder. Beim Essen wird der Mensch zum Raubtier, das seine Beute schnappt und zerfleischt:

„Er [Maximilian] ging den Speisen wie ein Kämpfer entgegen. Mit seiner Beute hockte er sich beiseite hin, hielt sie wie einen noch nicht bezwungenen Widersacher unter sich. [...] Lang ließ er die dicke wulstige Zunge über die Zähne hängen, die Hände hoben die Speise, der Mund

518 „In die Kirchen stiegen sie [die Söldner] ein, vor den aufgesprengten Portalen machten sie die Pulverprobe, übten Anfänglinge im Treffen auf Heiligenbilder, die stillhielten, und schreiende Kinder. Priester samt Gemeinde schossen sie ab von den Fenstersimsen; nachher gingen sie in die Ecken, hoben den Rest auf Piken [...]. Da wollten sich einige üben im Menschenfleischessen, mußten es aber zum Gelächter der anderen aufgeben, meinten, katholisches Fleisch schmecke sauer. Wollte ein Bauer frei sein, mußte er den Kot eines anderen fressen [...]“ (W, S. 95).

519 W, S. 152-4.

520 W, S. 525-6.

schnappte ihr entgegen. Wenn die Vertilgung der Speisen vor sich ging, die Soßen wie Blut aus den Mundwinkeln rannen, fing das Schnalzen Schmatzen Knacken Knuspern Reißen Schlürfen Knirschen an. Hier wurde nicht gefressen und geschlungen, sondern völlig vernichtet und restlos einverleibt. Und dies war der Vorgang, der ihn berauschte“.⁵²¹

Die Charakterisierung der Hauptfiguren im Roman als Instinktmenschen und die Betonung der tierischen Impulse in Form von Essgier und Grausamkeit kann besser verstanden werden, wenn man Döblins Exemplar von Schillers *Wallenstein*-Trilogie berücksichtigt. Wie bereits erwähnt, ist Döblins nunmehr verwischte Handschrift nur schwer lesbar und nicht einfach zu entziffern⁵²²; die angestrichenen Passagen erweisen sich als aufschlussreich. Besonders im ersten Teil der Trilogie, *Wallensteins Lager*, sind zahlreiche Passagen markiert, in denen Wallensteins Persönlichkeit profiliert wird, vor allem Textstellen, in denen Leidenschaften wie Zorn, Grimm und Begierde erwähnt werden, sowie andere, in denen Handlung und Denken gegenübergestellt werden. Außerdem sind Passagen angestrichen, in denen Wallenstein nicht wie ein Söldner beschrieben wird, sondern fast wie ein Nationalheld, der die Treue als die höchste Tugend erkennt, den Frieden anstrebt und seinem Land dienen will. Schillers Wallenstein-Bild ist deutlich komplexer als das – vorwiegend negative – des vorhergehenden Jahrhunderts⁵²³ und weist Züge des tragischen Helden, der am Ende geopfert wird, auf. Döblin nimmt einige dieser Aspekte in seinem Wallenstein wieder auf: Er relativiert zum Beispiel die frühneuzeitliche traditionelle Vorstellung des Generalissimus als Verräter und bringt dessen Streben nach Frieden klar zum Ausdruck⁵²⁴, er behauptet jedoch, aus Wallenstein „kein[en] Schillersche[n] ‚Held‘“⁵²⁵ machen zu wollen. Döblin beabsichtigt nicht, eine historische Figur zu rehabilitieren oder sie zu pädagogischen Zwecken zu idealisieren, sondern die Akteure der Geschichte als Muster zu verwenden, durch die er die menschliche Natur ergründen kann. Döblins Wallenstein ist, ebenso wie Schillers Wallenstein, eine vielseitige Figur; bei Döblin wird aber die Impulsivität betont und als der tierische Instinkt dargestellt, der ein Wesensmerkmal aller Romanfiguren ist.

Döblins Interesse an der Kreatürlichkeit des Menschen hat aber auch mit einer umfangreicheren geschichtlichen Untersuchung zu tun. Während der historischen Katastrophe

521 W, S. 523.

522 Ein Interpretationsversuch wurde von S. Davies unternommen, der im Essay „Writing History: Why *Ferdinand der Andere* Is Called *Wallenstein*“ einige Wörter und Satzteile von Döblins Randbemerkungen in dessen Schiller-Exemplar wiedergibt (vgl. S. Davies, „Writing History: Why *Ferdinand der Andere* Is Called *Wallenstein*“, a.a.O., S. 141-3).

523 Vgl. z. B. T. Kasten, *Historismuskritik versus Heilsgeschichte*, a.a.O., S. 185 ff.

524 Vgl. W, S. 610. Weitere gemeinsame Aspekte von Schillers und Döblins Wallenstein-Darstellungen werden von S. Davies analysiert (S. Davies, „Writing History: Why *Ferdinand der Andere* Is Called *Wallenstein*“, a.a.O., S. 140).

525 *Entstehung und Sinn meines Buches ‚Wallenstein‘*, SLW, S. 186.

des Ersten Weltkriegs, unter dem „Kanonen Donner von Verdun“, gilt es zu verstehen, wie der Mensch politische Entscheidungen trifft und den Geschichtsverlauf beeinflusst. Die dargestellten Affekte dienen keiner parodistischen Darstellung der Mächtigen; sie werden hingegen als die wahren Beweggründe des politischen und historischen Handelns betrachtet.

5.2.3.4 Natur und Geschichte

Döblins Suche nach den Ursachen der historischen Ereignisse beschränkt sich nicht auf die menschliche Natur. Die Geschichts-, Natur- und Gesellschaftsphänomene werden im *Wallenstein*-Roman mit demselben medizinischen Blick und mittels desselben sachlich-distanzierten Stils untersucht. Das ist zum Beispiel bei der Verbreitung der Pest der Fall. Diese wird in ihren chemisch-biologischen Details analysiert: von der Verbreitung der Seuche durch die Mücken und die Stechfliege, die ihr Gift Tieren und Menschen durch einen Biss injizieren, über die Ansteckung von Seiten der Söldner und der Wildtiere, die das Fieber von Dorf zu Dorf verbreiten, bis zur Entwicklung der Symptome der Beulenpest⁵²⁶. Beschreibungen wie diese, die die Chronik unterbrechen, markieren den Abstand der Döblins'schen Geschichtsauffassung von der historistischen noch deutlicher: Es wird nicht im Nachhinein nach Erläuterungen oder Kommentaren der historischen Ereigniskette und deren Sinn gesucht; es werden vielmehr die materiellen, physischen Ursachen der Ereignisse beschrieben. Josef Quack bemerkt richtigerweise

„daß Döblin mit eigenen detailgenauen Ereignisbeschreibungen seiner Erklärungen gerade nichts anders tut, als die Ursachen, d.h. die Randbedingungen der zu erklärenden Veränderungen explizit zu machen. Wenn der Erzähler die biologischen Vorgänge der Seuchenausbreitung, die für die Kriege der Zeit so verhängnisvoll waren, beschreibt [...], rekurriert er ausdrücklich auf die physischen Ursachen, die in gewöhnlichen Geschichtsdarstellungen und den sonstigen historischen Romanen ausgeblendet oder als selbstverständlich vorausgesetzt werden“.⁵²⁷

In dieser Perspektive verflechten sich Natur und Geschichte in ein komplexes Gewebe, die eigene Identität jedoch bewahrend. Das Verhältnis von Natur und Geschichte bei Döblin kann nicht gemäß der – ebenfalls komplexen – Benjamin'schen Reflexion zum Thema erläutert werden, die zum Schluss einer Verschränkung von Natur- und Geschichtswelt führt: Die Natur,

526 W, S. 92-4.

527 J. Quack, *Geschichtsroman und Geschichtskritik*, a.a.O., S. 71.

in der Elementarkräfte nach eigenen Gesetzen wirken, scheint bei Döblin vielmehr die Grundlage für die Entwicklung eines historischen Prozesses zu bilden; diesem bleibt sie dennoch ein fremdes Reich. Der letzte Teil des Romans bietet einige hilfreiche Hinweise, um dieses Verhältnis besser zu verstehen.

Die Forschung ist sich darüber einig, dass das Romanende, insbesondere der fiktionale Tod des Kaisers⁵²⁸, einen Bruch mit den vorhergehenden Kapiteln markiert. Die in den ersten fünf Büchern beschriebene Welt des *Wallenstein*-Romans ist nämlich eine völlig immanente Welt, die nur den menschlichen Verhandlungen Raum lässt und jeden Nexus mit anderen, die Menschenwelt regelnden Dimensionen verweigert. Wie Klaus Müller-Salget in seiner stets bedeutenden Monographie schreibt:

„Es ist eine ganz diesseitige, noch enger: eine ganz auf die menschliche Sphäre eingegrenzte Welt, die uns hier vorgeführt wird. Der selbstverständliche Ton, in dem von Teufelerscheinungen berichtet wird oder auch von der Legende um Hoheneich, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß all das eng auf das Verständnis der damaligen Zeit bezogen bleibt, die derartiges zu erleben glaubte bzw. christlichen Legenden zugänglich war. Die Naturwelt [...] dämmert nur hier und da als ungreifbares Gegenüber auf, so in Wallensteins Widerwillen gegen das Meer oder in der Lethargie des Heeres, das in den ungarischen Sümpfen verkommt; teilnahmslos sehen ‚sanfte Wälder (...) träumende Wiesen zwitschernde Gärten‘ die Zerschmetterung des badischen Heeres. Der Einklang zwischen natürlichem und menschlichem Geschehen, den wir im ‚Wang-lun‘ beobachten konnten, fehlt“.⁵²⁹

Die Darstellung vom Tod Ferdinands II. weicht von der historischen Genauigkeit, die das ganze übrige Werk kennzeichnet, ab und unterbricht die realitätsnahe Schilderung der Menschenwelt mit einem Sprung in das Reich der Natur. Der Grund dieser Inkongruenz wird von Döblin in der Schrift *Bemerkungen zu „Berge Meere und Giganten“* (1924) erläutert:

„Wie ich zu Kriegsende aus Elsaß-Lothringen den ‚Wallenstein‘ ohne Schlusskapitel nach Hause brachte, fühlte, suchte ich in mir herum, wie ich ihn enden sollte. Am besten, dachte ich manchmal, gar nicht. Dann wurde ich damals, Anfang 1919 in Berlin, von dem Anblick einiger schwarzer Baumstämme auf der Straße tief betroffen. Er muß dahin, dachte ich, der Kaiser Ferdinand. [...] Ich fühlte, das ist ein Bruch. Das ist schon nicht mehr der ‚Wallenstein‘,

528 Neben dem Tod des Kaisers sind am Ende des *Wallenstein* auch andere erfundene Ereignisse zu erwähnen: Die Kaiserin, Eleonora Gonzaga, verliert im Roman nach der Entführung des Kaisers den Verstand und begeht Selbstmord (W, S. 723); Slawata, Wallensteins Vetter, wird von den Mördern seines Cousins erdolcht, indem er diesen zu retten versucht (W, S. 719-20).

529 K. Müller-Salget, *Alfred Döblin: Werk und Entwicklung*, Bouvier, Bonn 1972, S. 167-8. Vgl. auch D. Midgley: „In the case of *Wallenstein*, the focus is on an unflinching depiction of ruthless human behaviour and – leaving aside the moment of the fantastic which brings the melancholic Emperor Ferdinand face to face with a demonic representative of the natural order in the final chapter – any sense of a transcendental perspective on the natural world is absent [...]“ (D. Midgley, „Metaphysical Speculation and the Fascination of the Real: On the Connections between Döblin’s Philosophical Writing and his Fiction before *Berlin Alexanderplatz*“, in: *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, a.a.O., S. 7-27, hier S. 24-5).

sondern etwas neues. [...] Ich freue mich noch heute darüber, daß ich mich um keinen Widerspruch, Regel, Konsequenz kümmerte, sondern hinsetzte, was ich mochte, was ich liebte über mich hinaus“.⁵³⁰

Dieses Geständnis beweist nicht nur, dass das Romanende mit einem zeitlichen Abstand verfasst wurde, sondern auch, dass das letzte Buch des *Wallenstein* zu einem neuen literarischen Projekt gehört, das die Natur als unumstrittene Protagonistin hat, nämlich *Berge, Meere und Giganten* (1924). Obwohl die Darstellung von Ferdinands Tod einer neuen auktorialen Logik gehorcht, und daher der Schilderung der Figur des Kaisers und der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs in den vorhergehenden Kapiteln nicht entspricht, erscheint jene Szene für das Verständnis des Geschichte-Natur-Verhältnisses bei Döblin bedeutsam.

Die ersten Zeichen der inneren Verwandlung des Kaisers können bereits am Ende des fünften Buchs wahrgenommen werden, als die anziehende Kraft der Natur die Züge eines riesigen, schwarzen Teufels annimmt, der Ferdinand in seinem Jagdhaus besucht und in Versuchung führt⁵³¹. In jenem Moment möchte Ferdinand rebellieren, die kaiserliche Macht abgeben und „nur tiefer in den Wald gehen“⁵³². Einige Zeit später fühlt er einen geheimen und unbestimmten Impuls, der wie das immer beharrlicher werdendes Zappeln eines Tausendfüßlers beschrieben wird⁵³³. Am Ende des Romans, nachdem der Kaiser von einer Räuberbande entführt und in den Wald gebracht wird, wird seine Liebe zur Natur immer mächtiger und wandelt sich in eine Art Fieber, das ihn heimsucht und tiefer in den Wald treibt⁵³⁴. Die Anziehungskraft der Natur kondensiert sich an dieser Stelle in der menschlichen Gestalt eines „sonderbare[n] Wesen[s]“⁵³⁵ – das auch als „Kobold“⁵³⁶, „Waldmensch“⁵³⁷ und „Waldtier“⁵³⁸ bezeichnet wird –, das Ferdinand zunächst skeptisch, dann neugierig betrachtet. Die beiden verbindet ein sonderbares Verhältnis: Das Waldgeschöpf kommt Ferdinand jeden Tag etwas näher, stiehlt ihm zunächst sein Brot, berührt ihn dann und trägt ihn schließlich

530 *Bemerkungen zu „Berge Meere und Giganten“*, AL, S. 345-6.

531 W, S. 587.

532 W, S. 588.

533 W, S. 632-3.

534 „Ferdinand überwand das Fieber. Sehnsüchtig [...] kroch er zur Tür hinaus auf allen vieren in den grünen Wald. [...] Er suchte sich zu heilen. Der Wald, der Grund eines weiten Meers, Tag und Nacht durchwogt und aufgewühlt. Die jungen und alten Bäume hielten sich mit Wurzeln an der Erde fest; Geäst und Blattwerk, hungrig hochgeworfen, wurden am Schopf gefaßt, nach unten gebogen, seitlich geschnellt, im Kreis geführt. [...] Ferdinand zog sich an dünnen Stämmen hoch, fühlte seine Knie; die Luft blies in seinen geöffneten Mund, der Atem ging leise aus seiner matten Brust; er rutschte wie ein weicher Wurm ab auf das Moos“ (W, S. 734).

535 W, S. 735.

536 W, S. 735.

537 W, S. 736.

538 W, S. 736.

einmal auf dem Rücken; Ferdinand kann die Zeichen sowie das Krächzen und Schnarren des wilden Wesens instinktiv interpretieren und entwickelt eine unwiderstehliche Liebe zu ihm, die eine sichtbar positive Wirkung auf seinen kranken Körper hat: „Ferdinand liebte das wilde Geschöpf außerordentlich. [...] Überaus stark griff ihn die Neigung, dieses sonderbare Verlangen zu dem Tierwesen. Er war in vieler schmerzhafter Spannung, gesundete mehr; sein Gesicht und Hände häuteten in der Sommerluft“⁵³⁹. Der Kaiser kann der erotischen Kraft, die diese Kreatur ausströmt, nicht widerstehen, und am Ende erliegt er ihr: Nach einigen Tagen wird er nämlich plötzlich und unerklärlicherweise von dem Waldmenschenerdolcht.

Die Naturgewalt, die der Waldmensch verkörpert, wird wie eine wilde, rohe Macht dargestellt, die nichts von kulturellen Konventionen, ethischen Grundsätzen oder rationellem Kalkül weiß, sondern aus purem Instinkt handelt. In der Analyse des Romans wurde gezeigt, dass Döblin den tierischen Instinkt als einen Beweggrund des menschlichen Handelns hervorhebt, jedoch wird dieses gleichzeitig von einer Gesamtheit anderer Faktoren – darunter wirtschaftliche, politisch-hegemoniale und religiöse Interessen – beeinflusst, die über die progressive Entfernung des Menschen von dem Naturzustand entscheiden. Ferdinands Lebenskurve in *Wallenstein* verdeutlicht die Sehnsucht des Menschen nach der Symbiose mit der Natur, die einen Ausweg aus dem erdrückenden Machtspiel darstellt, in das er verwickelt ist. Diese *unio mystica* wird als das „natürlichste“ Schicksal des Menschen dargestellt – die Genesung und das Aufblühen des kränklichen Kaisers in Kontakt mit dem Waldmenschener ist ein klares Beispiel dafür –, gleichzeitig bedeutet dieses Schicksal aber auch dessen Untergang als Individuum: Wie Klaus Müller-Salget bemerkt, ist „[d]em Einzelnen zwar [...] der Sprung in die Naturwelt möglich, aber nur unter weitgehendem Verzicht auf spezifisch Menschliches“⁵⁴⁰.

Wenn man an Döblins wissenschaftlich-medizinischen Bezug zur Geschichte und zur menschlichen Natur zurückdenkt, erscheint diese Mystik der Natur zumindest überraschend: Die „Immanenz“ der geschichtlichen Chronik der ersten Romankapitel wird zwar bei der Schilderung des Waldgeschöpfes beibehalten, denn dieses wird zur Allegorie, die die Naturgewalt in eine konkrete, fassbare und handelnde Gestalt verwandelt. Jener Immanenz setzt sich jedoch die Transzendenz der grundsätzlichen Döblin’schen Naturauffassung

539 W, S. 736.

540 K. Müller-Salget, *Alfred Döblin: Werk und Entwicklung*, a.a.O., S. 168. Diese Interpretation gilt auch für die Szene in *Berlin Alexanderplatz*, in der Franz Biberkopf nach Miezes Ermordung in extremer Niedergeschlagenheit in der Irrenanstalt liegt. Während sein träger Körper auf einem Bett liegt, fliegen Teilchen seiner Seele aus der Anstalt in die freie Natur: Sie besuchen kleine Waldtiere, die Franz zum Bleiben anlocken, und befruchten wie Pflanzenkeime den Boden (BA, S. 460-1).

entgegen, die nichts „Wissenschaftliches“ aufweist. Dieser Widerspruch gehört zu Döblins Vorgehensweise: Wer sich mit seinen Schriften auseinandersetzt, wird unweigerlich mit – manchmal radikalen – Meinungs- und Perspektivenwechseln sowie poetologischen Inkongruenzen konfrontiert, die meist unerklärt bleiben. Als partielle Antwort auf die Frage danach, wie diese Gegensätze zu rechtfertigen seien, kann man behaupten, dass Döblins Schreiben immer ein Experimentieren ist, das nur selten – oder vielleicht nie – zu einem endgültigen Ergebnis gelangen kann. Es ist kein Ziel dieser Dissertation, das Thema von Döblins Naturverständnis und dessen Verhältnis zur Geschichtsauffassung des Autors erschöpfend zu behandeln. Im Rückblick auf die durchgeführte Analyse kann allerdings festgestellt werden, dass Geschichte und Natur in *Wallenstein* als zwei sich berührende und doch unabhängige Reiche erscheinen, die in unterschiedlichen Weisen untersucht und dargestellt werden⁵⁴¹. Ferdinand der Andere, der diese Reiche am Ende des Romans wie eine Brücke in Kontakt bringt, wird zum Emblem des hoffnungslosen Versuchs, die eigene *natürliche* Erfüllung *als* Mensch *in* der Geschichte zu finden⁵⁴².

5.2.4 Berlin Alexanderplatz

In der Zeit des Ersten Weltkriegs befasste sich Döblin mit der Geschichte und der Kultur des Barock besonders intensiv. Aus dieser Auseinandersetzung gewann er sowohl stilistische als auch thematische Denkanstöße – wie etwa die allegorische Darstellung, die Überlegungen zur Souveränität und zur Kreatürlichkeit, die Spannung zwischen Todesgedanken und

541 U. Dronske interpretiert zum Beispiel das Verhältnis von Natur und Geschichte im Roman von einer anderen Perspektive aus: Die Metapher aus der Naturwelt, die verwendet werden, um die menschlichen Aktionen im Krieg zu beschreiben, sowie die tierische Konnotation der Hauptfiguren würden beweisen, wie „sich die kriegerischen Abläufe in Naturphänomene“ verwandeln würden (U. Dronske, „Geschichte als Naturzustand: zu Döblins Roman *Wallenstein*“, in: „Zagreber germanistische Beiträge“, 8, 2004, S. 145-55, hier S. 146). Von dem Gesichtspunkt des Natur-Werdens der Geschichte aus betrachtet, integriert sich das Romanende in den Prozess der „tödliche[n] Angleichung an die Natur“ vollkommen: Der Kaiser (der die Geschichte verkörpert) zeige durch seinen Tod, dass es dem Menschen unmöglich sei, der „überzeitliche[n] und vom menschlichen Handeln abgelöste[n] Naturkatastrophe namens Krieg [...], so sehr er sich auch müht, [zu] enttrinnen“ (ebd., S. 155).

542 In einem neulich erschienenen Essay analysiert K. Scherpe den Schluss einiger Romane Döblins in Hinblick auf die vom Autor theoretisierte Unbegrenztheit der epischen Form. Zum Ende des *Wallensteins* schreibt er: „Im Sinne der von Döblin behaupteten Regenerierung des Epischen im ‚Produktionsprozeß der Sprache‘ ist dieses endlose Ende durchaus konsequent. Die im Netzwerk der vielfachen Erzählansätze erzeugte Textur der Zusammenhänge, Übergänge und Verwandlungen ist ‚dynamisch‘ auch in dem Sinne, dass sie immer wieder abgeleitet in die irregulären, nicht ‚regierbaren‘ Dimensionen des Unheimlichen und Gespenstischen: Chimären des Wissens, die, so ist Döblins ‚Daseins‘-Forschung in ihrer Konsequenz zu begreifen, von der Fülle des Heranstudierten im Text selber erzeugt werden“ (K. Scherpe, „Woran soll ein Autor, ein epischer, merken, wann er aufzuhören hat?“ Alfred Döblins endloses Erzählen“, in: „Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften“, 4, 2017, S. 523-39, hier S. 529).

Lebensgenuss – die sich nicht nur für den *Wallenstein*-Roman als fruchtbar erwiesen: Das, was er von seinem Studium des Barock mitnehmen konnte, wurde zum festen Bestandteil seines Reflexionsschatzes und tritt daher in seinem späteren Werk auf⁵⁴³. Im letzten Teil dieses Döblin-Kapitels sollen einige dieser Wiederaufnahmen am Beispiel eines Romans analysiert werden, welcher sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch vom *Wallenstein* grundsätzlich unterscheidet: *Berlin Alexanderplatz* (1929). In diesem Werk ist weder von epochalen historischen Ereignissen noch von berühmten Persönlichkeiten die Rede, sondern von der modernen Welt der Großstadt und dem „normalen“ Menschen, der mit den neuen Herausforderungen jener Welt zu kämpfen hat. Die Forschung hat sich mit diesem Werk, dem berühmtesten Döblins, seit dessen Veröffentlichung durchgehend befasst und hat zentrale Themenkomplexe wie etwa den Kampf des Menschen mit der Großstadt, das Opfermotiv sowie Anspielungen auf klassische Mythen herausgearbeitet, und stilistische und gattungsspezifische Aspekte wie die Montagetechnik, den Kinostil und die Angehörigkeit des Werks zum Großstadt- oder zum Bildungsroman debattiert. Im Folgenden wird keine ausführliche Erörterung aller dieser Aspekte angestrebt; Ziel der vorliegenden Analyse ist vielmehr, die „barocken Elemente“ in *Berlin Alexanderplatz* zu untersuchen.

5.2.4.1 Der epische Roman und der Schelmenroman

Im dritten Kapitel dieser Dissertation wurde über Sinnimmanenz und Unabhängigkeit der einzelnen Textbestandteile als Hauptmerkmale des epischen Werks reflektiert. Durch die Montage werden die Textteile aneinandergereiht, ohne dass sie dabei in ihrer Gesamtheit eine konsequent und logisch aufgebaute Sinntotalität bilden. Im Panorama der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts ist *Berlin Alexanderplatz* eines der repräsentativsten und gewagtesten Beispiele für die Anwendung der Montagetechnik im epischen Roman. Die Montage wirkt hier nicht nur strukturbestimmend, sondern wird auch zum narrativen Mittel, das es erlaubt, eine Vielfalt von Quellen und Blickwinkeln zu vereinen: Die Souveränität der einzelnen Erzählstimme wird gebrochen und durch einen polyphonen und polyperspektivischen Gesang ersetzt, der die Stadt dreidimensional darstellt⁵⁴⁴. Berlin stellt

543 Vgl. z. B. die Analyse von Souveränität und Macht, die B. Bell in seiner Dissertation *Souveränität und Erfahrung – Abgrund und Schwelle des Menschlichen. Alfred Döblins Werke* Berge, Meere und Giganten und Amazonas, Berlin 2012, durchführt.

544 Vgl. auch H. Jähner, *Erzähler, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin*, Peter Lang, Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Nancy 1984, S. 34.

sich dem Leser durch Werbeslogans, Straßengespräche, Piktogramme, Verkehrslärm und Songs vor, die unbearbeitet wiedergegeben werden und sich mit Bibelziten, Anspielungen auf klassische Mythen, Zeitungsartikeln, Erzählungen und Beschreibungen abwechseln. Der Alltag der Großstadt gestaltet sich mittels einer Fülle von Zeugnissen, die Döblin aus verschiedenen Quellen gesammelt und durch die Technik der Collage zusammengefügt hat, wie das Originalmanuskript des Werks bezeugt: Dort sind zum Beispiel Zeitungsausschnitte, ein Teil einer Speisekarte, der Brief einer Patientin und eine Einladungskarte eingeklebt oder mit Klammern befestigt und teilweise handschriftlich markiert oder durchgestrichen⁵⁴⁵. Dieser Heterogenität der textuellen Bauelemente entspricht auf der stilistischen Ebene eine Vielfalt von Sprachniveaus und Soziolekten: Sie reichen von dem Berliner Jargon zur lyrischen Sprache, über die Amts- und Zeitungssprache⁵⁴⁶. Der Stil von *Berlin Alexanderplatz* setzt sich demjenigen des *Wallenstein* diametral entgegen, gehorcht allerdings demselben Darstellungsprinzip des mimetischen Verhältnisses von dargestelltem Objekt und Ausdruck: Die Montage erlaubt es dem Autor, die Geschwindigkeit, die Simultanität und die Heterogenität des Urbanisierungsprozesses der modernen Großstadt adäquat zu reproduzieren⁵⁴⁷.

Wie der Titel des Romans suggeriert, ist die Stadt die regelrechte Protagonistin des Werks, die Franz Biberkopfs Lebensverlauf bestimmt und den Rhythmus des Erzählflusses regelt. Zwar wird die „Geschichte vom Franz Biberkopf“ chronologisch berichtet, aber ebenso „fragmentiert“, aus verschiedenen Perspektiven (z. B. durch den inneren Monolog, die Beschreibung, Gespräche anderer Figuren), und immer wieder von der Polyphonie der Großstadt unterbrochen. Die Spannung zwischen der Zentripetalkraft des Einzelnen, der seine Individualität wiederaufzubauen versucht, und der Zentrifugalkraft der modernen Stadt, die alles zersetzt und auseinander treibt, gipfelt im Roman in Biberkopfs Kapitulation vor dem Tod, der ihn in der Irrenanstalt besucht und ihn dazu auffordert, auf die eigenen (eigentlich trotzig und naiven) Ansprüche zu verzichten und sich gegen die Widrigkeiten des Lebens nicht zu wehren, sondern alles „herankommen [zu] lassen“⁵⁴⁸.

545 Zwei Bilder vom Originalmanuskript befinden sich in der 30. Nummer des Marbacher Katalogs, *Alfred Döblin 1878-1978*, a.a.O., S. 242-3. Vgl. auch J. Stenzel, „Mit Kleister und Schere. Zur Handschrift von ‚Berlin Alexanderplatz‘“, in: „Text + Kritik“, 13, 14, 1972, S. 41-4.

546 Vgl. S. Becker, „Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929)“, in: ders. (Hrsg.), *Döblin-Handbuch*, a.a.O., S. 102-23, hier S. 111.

547 Zur Montage und Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* vgl. S. Becker, „Sprachpolyphonie in der städtischen Moderne. Alfred Döblins ‚modernes Epos‘ *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf“, in: W. Willms und E. Zemanek (Hrsg.), „Komparatistik Online. Komparatistische Online-Zeitschrift“, Band: *Polyglotte Texte*, 2, 2014, S. 152-61.

548 BA, S. 468.

Der thematisierte Konflikt zwischen dem menschlichen Bedürfnis nach Selbstbestimmung und der Gleichgültigkeit der modernen Welt dem Individuum gegenüber wirkt sich auf die literarische Form aus: Das Großstadtepos schließt jede Art der teleologischen Entwicklung aus und setzt sich, mit dem ihm zugrundeliegenden Aufbauprinzip der Montage, der traditionellen Gattung der Ich-Konstruktion, nämlich dem Bildungsroman, entgegen⁵⁴⁹. Die Frage nach der literarischen Gattungszugehörigkeit von *Berlin Alexanderplatz* wurde in der Forschung viel debattiert. In seiner besonders positiven Rezension vom Jahr 1930, *Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“*, beschreibt Walter Benjamin das Werk als „die äußerste, schwindelnde, letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans“⁵⁵⁰ und bezieht sich dabei auf den Prozess der Dekonstruktion des Protagonisten, dessen „Hunger nach Schicksal“⁵⁵¹ (er verlangte „vom Leben mehr [...] als das Butterbrot“⁵⁵²) ungestillt bleiben müsse: Am Ende des Romans habe sich Franz (nun Franz Karl) mit einem ordinären Leben zufrieden zu geben und auf seine Bestrebungen zu verzichten⁵⁵³. Auch Susanne Lednaff interpretiert *Berlin Alexanderplatz* – mit Rücksicht auf die in *Das Ich über der Natur* (1927) sowie in anderen philosophischen Schriften skizzierte Naturmystik Döblins – als einen modernen Bildungsroman, in dem das zu erreichende Ziel die „mystische Symbiose von ‚Korallenstock‘ Stadt und Einzelzelle Mensch“ sei⁵⁵⁴. Walter Jens erkennt das Werk als „Entwicklungsroman im klassischen Sinne“⁵⁵⁵; Marcel Reich-Ranicki lehnt hingegen die Bezeichnungen des Entwicklungs- und des Erziehungsromans entscheidend ab, denn „hier entwickelt sich nichts, und Biberkopf läßt sich nicht erziehen“⁵⁵⁶.

549 Zur Gegenüberstellung von Bildungsroman und Großstadtroman vgl. S. Lednaff, „Bildungsroman versus Großstadtroman. Thesen zum Konflikt zweier Romanstrukturen, dargestellt am Beispiel von Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Musils *Mann ohne Eigenschaften*“, in: „Sprache im technischen Zeitalter“, 78, 1981, S. 85-114, hier S. 88.

550 WB III, S. 236.

551 WB III, S. 236.

552 BA, S. 5.

553 BA, S. 480 ff.

554 S. Lednaff, „Bildungsroman versus Großstadtroman“, a.a.O., S. 97-8.

555 W. Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, Neske, Tübingen 1957, S. 57.

556 M. Reich-Ranicki, „Unser Biberkopf und seine Mieke“, in: ders., *Romane von Gestern heute gelesen, 1918-1923*, Fischer, Frankfurt a. M. 1989, Bd. 2, S. 168-78, hier S. 169. E. Kobel vertritt die gleiche Meinung: „Der Weg, den Biberkopf von seiner Entlassung aus dem Tegeler Gefängnis bis zu seiner Einlieferung in die Irrenanstalt Buch geht, braucht nicht nachgezeichnet zu werden, denn dieser Weg bedeutet keine Entwicklung und Entfaltung, keinen Reifeprozess, auch keinen Fortschritt. Der Roman zeigt nicht, wie ein Mensch herangebildet wird und sich heranbildet, wie sich seine Anlagen ausformen, wie sein Wesen auf mancherlei Wegen und Umwegen zu seiner Gestalt anlangt, auch nicht, wie ein Mensch durch Erfahrung reicher und vielleicht sogar weiser wird. [...] Die Biberkopf-Geschichte ist keine Variante des großen alten Erziehungs- und Entwicklungsromans, sondern die Geschichte dessen, der sich gerade nicht erziehen läßt, der sein Ziel nicht auf dem Weg organischer Entfaltung erreicht, wohl aber im Zusammenbruch“ (E. Kobel, *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch*, de Gruyter, Berlin-New York 1985, S. 269-70).

In Hinblick auf das Ziel dieser Dissertation ist die strukturelle und teilweise inhaltliche Affinität von Döblins Roman mit dem barocken Schelmenroman, die einige Literaturwissenschaftler hervorgehoben haben, bedeutsam⁵⁵⁷. In der Literatur des 17. Jahrhunderts ist der Schelmenroman jene Gattung, in der die Verselbstständigung einzelner Erzählsegmente am eindeutigsten ist und das Diskussionsthema der Realitätsdarstellung am explizitesten problematisiert wird. Die Narration des Schelmenromans ist so strukturiert, dass sie aus einer Summe einzelner, aneinandergereihter Episoden besteht: Somit gelangt das Werk zu keiner zusammengehörigen Totalität, die die Realität monoperspektivisch repräsentiert, sondern es bleibt eine offene Form. Friedrich Gaede schreibt diesbezüglich, dass die Autoren der verkehrten Welt – der typischen Weltdarstellung des Schelmenromans – „nicht eine Welt autonom sinngebender Teile [zeigen], sondern eine Welt, deren Einheit zerbrochen ist, sie zeigen die Mängel übergreifender Ganzheit“⁵⁵⁸. Anders als bei dem Bildungsroman, in dem die persönliche Entwicklung des Protagonisten (mag das der Hauptfigur auch unbewusst sein) stufenweise, nach den Etappen eines zielorientierten Lebenswegs verläuft, beschreibt der frühneuzeitliche Schelmenroman keinen teleologischen Werdegang, sondern ein ungeordnetes Nebeneinander von Geschehnissen, ein kreatürliches Chaos, das keinen Fortschritt zulässt. Das unsystematische Umherirren des Schelms verstärkt die – zutiefst barocke – Idee einer perspektivlosen Welt, in der jede menschliche Bemühung um eine materielle oder moralische Verbesserung vergeblich ist.

Nach der Vorherrschaft des Bildungsromans im 18. und 19. Jahrhundert kehren einige typische Merkmale des Schelmenromans in Werken des 20. Jahrhunderts wieder: Die episodische Struktur, die von der Satire vermittelte Gesellschaftskritik, die Einfalt der Protagonisten und deren Abwendung von der Politik sowie die Darstellung der Vielfältigkeit der Welt – die stilistisch von dem Prinzip der Aufzählung vermittelt wird – werden von Wilfried van der Will als einige der Gemeinsamkeiten zwischen dem barocken Schelmenroman, bzw. dem barocken Schelm und dessen modernen Neuinterpretationen beschrieben⁵⁵⁹.

557 Vgl. z. B. W. van der Will, *Pikaro heute: Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1967; H. S. Schoonover, *The Humorous and Grotesque Elements in Döblin's Berlin Alexanderplatz*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1977; U. R. Mahlendorf, „Schelm und Verbrecher: Döblins *Berlin Alexanderplatz*“, in: *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*, hrsg. von G. Hoffmeister, „Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik“, 20, Rodopi, Amsterdam 1986, S. 77-108.

558 F. Gaede, *Humanismus – Barock – Aufklärung*, a.a.O., S. 80-1.

559 Als Beispiele für deutsche Autoren, die den Schelmenroman, bzw. die Figur des Pikaro im 20. Jahrhundert neu interpretieren, nennt van der Will unter anderen Thomas Mann (mit *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*), Bertolt Brecht (mit den Figuren von Baal im gleichnamigen Stück, Azdak im *Kaukasischen Kreidekreis* sowie Matti Altonen in *Puntila und sein Knecht Matti*), Döblin (mit *Berlin Alexanderplatz*) und

Man kann behaupten, dass Döblins *Berlin Alexanderplatz* zu diesen Neuinterpretationen gehört. Die „Geschichte vom Franz Biberkopf“ verläuft eben episodisch: die Arbeit als Zeitungsverkäufer; der Verrat an ihm von Seiten seines vermeintlichen Freundes Lüders; der gescheiterte Raubzug, an dem Biberkopf naiverweise teilnimmt; der von seinem Mittäter Reinhold verursachte Unfall, nach dem Franz' Arm amputiert werden muss; Miezes Ermordung. Das sind keine Etappen eines graduellen, konsequenten Entwicklungsprozesses, sondern aneinandergereihte Niederlagen, aus denen der Protagonist nichts lernt. Biberkopfs Lebensbahn schließt jeden stufenweisen Bildungsprozess aus: Nur die direkte Auseinandersetzung mit dem Tod in der Irrenanstalt zieht ihn zur Rechenschaft, als er mit seinen Vergehen und seinen verpassten Gelegenheiten konfrontiert wird. Auf eine Benjamin'sche Kategorie zurückgreifend, könnte man behaupten, dass der Tod jene plötzliche und erbarmungslose Zäsur ist, die Franz' Dasein zum Stillstand bringt und die Möglichkeit einer radikalen Wende eröffnet: Erst dann – so Benjamin über Franz Biberkopf – kann er „lebendig in den Himmel der Romanfiguren entrückt“ werden⁵⁶⁰.

In Biberkopfs Geschichte verweben sich Bruchstücke anderer Lebensläufe: der des Juden, der Franz am Romananfang in seine Wohnung aufnimmt und ihm die Geschichte vom Stefan Zannowich erzählt; der von Passanten auf den Berliner Straßen; der vom Paar, das in Biberkopfs Wohnhaus den Diebstahl organisiert. Diese Episoden, die unabhängig vom Handlungsablauf entwickelt werden und in sich abgeschlossen sind, weisen eine Ähnlichkeit mit den narrativen Verzweigungen der barocken Romane auf. Frédéric Teinturier schreibt diesbezüglich: „[...] comme dans le roman baroque, dont le picaresque est une forme, le roman de Döblin ouvre des *tiroirs*, des pistes possibles qu'il referme ensuite, mais sans avoir raconté dans leur intégralité ces histoires secondaires et potentiellement édifiantes ou symboliques“⁵⁶¹.

Döblins Roman unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von dem Schelmenroman: Der Ich-Erzähler wird zum Beispiel durch die Polyphonie der Großstadt oder – im Fall der Geschichte des Protagonisten – durch eine externe Erzählstimme ersetzt; das von der

Grass (mit der *Blechtrommel*). Van der Will schreibt explizit von einer Wiederentdeckung des Schelmenromans im 20. Jahrhundert im deutschen Raum, die nur dann möglich gewesen sei, als das Bürgertum eine bestimmte und solide Position nach dem Aufbau einer Nationalgesellschaft erhalten habe: Nur nach dem Erreichen einer politisch-gesellschaftlichen Stabilität könne die bürgerliche Gesellschaft nämlich wieder zum Objekt der Satire werden (W. van der Will, *Pikaro heute*, a.a.O., S. 18).

560 WB III, S. 236. Dieses „Entrücken“ Biberkopfs „in den Himmel der Romanfiguren“ bedeutet, dass er zwar überlebt, gleichzeitig aber das Exemplarische an seinem Dasein einbüßt. Deswegen komme laut Benjamin der Roman hier zum Schluss.

561 F. Teinturier, „Le plaisir du texte dans *Berlin Alexanderplatz*: Jeu avec le lecteur, jeu avec le genre, jeu avec le récit“, in: *Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin. Un roman dans une oeuvre, une oeuvre dans son temps*, sous la direction de F. Teinturier, L'Harmattan, Paris 2012, S. 169-88, hier S. 187 (Hervorhebung des Autors).

frühneuzeitlichen satirischen Erzählung verfolgten Ziel der Unterweisung des Lesers scheint hier zu fehlen. Die Figur von Franz Biberkopf trägt jedoch charakteristische Züge des barocken Schelms: Sein hartnäckiges Streben nach einer moralischen und sozialen Rehabilitation und die Naivität, die ihn zum Opfer der List und des Eigennutzes seiner Mitmenschen macht, sind ebenso bestimmende Merkmale des frühneuzeitlichen Pikaro.

5.2.4.2 Tod und Schicksal im Großstadtepos

In der von Döblin dargestellten modernen Welt, die von unzähligen Anregungen, technischen Neuigkeiten und einer entscheidenden Beschleunigung des Lebensrhythmus gekennzeichnet ist, wird der Gedanke an den Tod aus dem Alltagsleben gelöscht: Der Großstadtmensch, für den Franz Biberkopf ein exemplarisches Beispiel ist, reagiert auf die Orientierungslosigkeit und auf das Entfremdungsgefühl, die ihm die Modernität suggeriert, indem er sich von der eigenen Unbesiegbarkeit überzeugt.

Der Tod wirkt im Roman als Gegenpol zum Allmachtsgefühl des modernen Menschen. Das Thema des Todes ist in *Berlin Alexanderplatz* omnipräsent und drängt sich mehrmals im Laufe des Romans unter verschiedenen Erscheinungsformen in den Vordergrund: Man denke an den Tod von Biberkopfs Frauen, Ida und Mieze, an die wiederkehrende Schilderung der Schlachtung von Tieren und an die allegorische Darstellung des Todes. Dieser tritt als menschliche Figur am Ende des Romans auf, zeichnet sich aber schon früher als eine Off-Stimme ab, die den Anfang eines alten Volkslieds wiederholt: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod...“. Marcel Reich-Ranicki interpretiert das Lied des Todes und die Szenen im Schlachthof als Mahnungen, die den ganzen Roman wie ein Leitmotiv durchlaufen: „Sie sollen den Leser daran erinnern, daß im Mittelpunkt dieses Romans das Thema steht, mit dem sich alle großen Romane der Weltliteratur beschäftigen: die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens“⁵⁶². Dieses Leitmotiv wirkt in der Tat wie ein *memento mori*, das den Handlungsverlauf unterbricht und gegen Ende des Romans immer häufiger auftritt. Es ist kein Zufall, dass Döblin ein barockes Volkslied gewählt hat, um den Tod im Roman anzukündigen. In einem Aufsatz zu diesem Lied, das 1637 um Regensburg verfasst wurde, und seiner Rezeption in der deutschen Literatur vergleicht Berndt Tilp dessen Todesdarstellung mit derjenigen vom *Ackermann aus Böhmen*, einem mittelalterlichen Lied, das 1401 von Johannes von Tepl komponiert wurde.

562 M. Reich-Ranicki, „Unser Biberkopf und seine Mieze“, a.a.O., S. 175-6.

Tilp macht darauf aufmerksam, dass der Tod im Mittelalter als eine Gegebenheit dargestellt wurde, die nicht kommentiert zu werden brauchte. Während der Gegenreformation wurde die Schilderung des Todes hingegen zum Belehrungs- und Bekehrungsmittel: Die Hauptforderung der gegenreformatorischen Kunst war es, „eine organische und affektive Empfindung der Betrachter zu erregen, um auf diesem Weg die Rückkehr zum rechten Glauben leichter zu erreichen“⁵⁶³. In anderen Worten appellierte die frühneuzeitliche Darstellung des Todes, im Unterschied zur mittelalterlichen, an die Empfindsamkeit des Menschen, um eine Glaubenslehre zu vermitteln. Was bei Döblins Anspielung auf das Lied vom Schnitter-Tod auffällt, ist, dass das zitierte Lied, das in den Zusammenhang der Geschichte Franz Biberkopfs und der modernen Großstadt Berlins einmontiert ist, im Leser kein besonderes Gefühl hervorzurufen beabsichtigt, sondern eher „entfremdend“ wirkt. Die Mahnung des Todes an den Protagonisten (und an den Leser) im Roman lautet, dass der Mensch nicht der Schmied seines eigenen Schicksals ist und das eigene Leben nicht bestimmen kann. Der Kampf des Protagonisten, der sich in der modernen Großstadt durchsetzen will, wird von Anfang an wie ein Kampf „mit etwas“ beschrieben, „das von außen kommt, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht“⁵⁶⁴. Franz Biberkopf ist den „Schlägen“⁵⁶⁵ dieser übergeordneten Macht hilflos ausgeliefert und aktualisiert somit das alte Motiv des „Menschen als Spielball des Schicksals“, das in der Barockliteratur besonders fruchtbar war⁵⁶⁶.

5.2.4.3 Das Ende des untragischen Helden

Als Franz in der Irrenanstalt vom Tod besucht wird, beginnt der Prozess seiner Selbst-Dekonstruktion. Das Selbstwertgefühl, das er nach seiner Freilassung aus dem Gefängnis mühevoll errungen hatte, erweist sich als eine Selbsttäuschung, die auf unstabilen

563 B. Tilp, „Schnitter Tod. Das Regensburger Volkslied *Es ist ein Schnitter, der heißt Tod* und seine Rezeption bei Clemens Brentano, Georg Büchner, Joseph von Eichendorff und Alfred Döblin“, in: „Literatur in Bayern“, 49, 1997, S. 12-29, hier S. 15. Der überlieferte Text des Lieds wurde in Luzern gedruckt, wo es ein berühmtes Jesuitenkolleg gab, und befindet sich im Manuskript zwischen zwei Texten, die zweifelsohne von Jesuiten verfasst wurden. Deswegen vermutet Tilp, dass das Lied zu jener religiösen Tradition gehörte und einen pädagogischen Zweck verfolgte (ebd., S. 14).

564 AB, S. 5.

565 AB, S. 105.

566 Als Beispiel für die Anwendung dieses Motivs in der Barockdichtung kann Hoffmannswaldaus Gedicht „Klagelied über das unbeständige Glück“ zitiert werden: „Worzu hat mich der Himmel doch erkoren? // Bin ich der Sterne Gauckelspiel? [...] // Ich bin ein Ball/ den das Verhängnis schläget; // Des Zufalls Spiel; ein Schertz der Zeit“ (C. H. von Hoffmannswaldau, *Gesammelte Werke*, hrsg. von F. Heiduck, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1984, Bd. I.2, S. 810).

Fundamenten aufbaut. Seine Überheblichkeit und sein Machismo – der sich in Gewaltakten gegen Frauen sowie in der Prahlerei Männern gegenüber ausdrückt – sind Mittel der Identitätsbildung und der Abwehr gegen die Schicksalsschläge. Der Tod zwingt ihn zu einer schmerzhaften Lebensbewältigung, die bildlich als das Zerhacken seines Körpers dargestellt wird:

„Schwing hoch, fall nieder, hack ein, schwing hoch, schlag nieder, hack ein, schwing, fall, hack, schwing fall hack, schwing hack, schwing hack. Und im Blitzen des Lichts und während es schwingt und blitzt und hackt, kriecht Franz und tastet die Leiter, schreit, schreit, schreit Franz. [...] Sein Körper schiebt sich weiter vor. Es werden auf dem Block geschlagen von seinem Körper Stück um Stück. Sein Körper schiebt automatisch vor, muß sich vorschieben, er kann nicht anders. Das Beil wirbelt in der Luft. Es blitzt und fällt. Es wird Zentimeter um Zentimeter zerhackt. Und jenseits, jenseits der Zentimeter, da ist der Körper nicht tot, da schiebt er sich vor, langsam weiter vor, es fällt nichts runter, lebt alles weiter“.⁵⁶⁷

Der Roman erreicht in dieser Szene seinen tragischen Höhepunkt. Das Werk endet jedoch nicht hier. Erstaunlicherweise, und wider den Prinzipien der tragischen Poetik, überlebt Biberkopf diese Erfahrung und der Leser findet ihn, mit einem neuen Namen und tief verändert, als Hilfsporier in einer Berliner Fabrik wieder. Diese Schlusszene erscheint im Hinblick auf den Rest des Romans als inkonsequent und wirft eine Reihe von unbeantworteten Interpretationsfragen auf, die sich in einer zusammenfassen lassen: Was bedeutet diese Wiedergeburt? Um diese Frage zu beantworten bezieht sich Marcel Reich-Ranicki auf Döblins Inkohärenz : „Nicht der Held des Romans hat sich im Schlußkapitel geändert, sondern dessen Autor. Dieser hatte aber keine Kraft oder keine Lust mehr, die heilsgeschichtliche Wende darzustellen: Er begnügte sich mit einer flüchtigen Mitteilung“⁵⁶⁸. Diese Erklärung klingt nicht zuletzt deswegen plausibel, weil die unerwarteten Wenden in Döblins Schaffen nichts Neues sind – das letzte Kapitel des *Wallenstein* ist ein Beweis dafür. Denkt man an Benjamins Beschreibung von Brechts untragischem Helden, so erkennt man, dass sich Döblins „Held“ in diese Tradition vollkommen integriert. Franz Biberkopf, der in extremis Rechenschaft über sein Leben ablegt, aber doch nicht stirbt, teilt als literarische Figur das Schicksal Galy Gays, der den eigenen Tod durch eine Ohnmacht „aufhebt“, und das der barocken Märtyrer, deren vergebliches Opfer wie die Parodie einer tragischen Opferung aussieht: Der untragische Held verfehlt unweigerlich seinen Daseinszweck. Sein *Ende* ist keine *Vollendung*, denn es führt das Leben zu keiner Sinnerfüllung; sie ist vielmehr eine „Lebenspause“.

567 AB, S. 464.

568 M. Reich-Ranicki, „Unser Biberkopf und seine Mieke“, a.a.O., S. 170.

6. Schlussbemerkungen

In der vorliegenden Arbeit wurde ein besonderer Aspekt der Barockrezeption in der Zwischenkriegszeit untersucht, und zwar das Überleben von Elementen der frühneuzeitlichen Literatur und des frühneuzeitlichen Denkens in philosophischen und literarischen Werken, die sich als Alternativen zur „konservativen“ Tradition entwickelten. Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Alfred Döblin wurden als herausragende Repräsentanten dieses Phänomens erkannt: Die Analyse ihrer Texte hat die Wechselwirkung zwischen der Barock-Wiederentdeckung und der Literatur- sowie der Gesellschaftskritik im 20. Jahrhundert gezeigt, und gleichzeitig die zentrale Rolle des Barock-Diskurses in der Ausgestaltung der avantgardistischen Ästhetik veranschaulicht. Die deutsche Barockliteratur bot in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein alternatives und noch nicht ausgelotetes Kunst- und Denkmuster, das sich von der literarischen Tradition der zwei vorhergehenden Jahrhunderte entfernte und den Weg zu einer neuen Kunst- und Geschichtsauffassung eröffnete. Im Repertoire der Barockliteratur fanden nicht-konservative Autoren wie Benjamin, Brecht und Döblin Strukturelemente, Motive und Denkbilder, die die Moderne ansprachen; die drei Autoren nutzten diese Komponenten, um ihre Poetik zu entwickeln und interpretierten sie in ihrem Werk neu.

In *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* erkennt Benjamin die barocke Allegorie als jenes „störende“ Element, das die täuschende Harmonie der künstlerisch geschaffenen Totalität aufhebt und die Diskrepanz zwischen Wahrheit und Schein bloßstellt. Die allegorische Darstellungsweise, die laut Benjamin aus dem, für die lutheranische barocke Kunst typischen, Gefühl der Melancholie hervorgehe, betone zudem den Spalt zwischen der Ewigkeit des Jenseits und der Vergänglichkeit der Kreaturenwelt. Dieser Spalt findet sich in Benjamins messianischem Denken als jener unüberbrückbare Abstand zwischen dem göttlichen Reich und der erlösungsbedürftigen Menschenwelt wieder, der jede Idee des Fortschritts in der Geschichte ausschließt. Benjamin erkennt im Verharren der Barockliteratur in der Kreaturenwelt sowie in der Inszenierung des fehlenden Einklangs zwischen dieser und der göttlichen Ordnung – welcher von dem barocken Souverän versinnbildlicht wird – die Kennzeichen einer „immanenten“ Literatur, die sich gegen die Verklärung des Repräsentationsobjekts wehrt und das Verhältnis zwischen Weltinterpretation und Wahrheit problematisiert.

Dieselbe Infragestellung eines teleologischen Geschichtsverlaufs liegt der Montage, dem Aufbauprinzip der modernen Avantgarden, zugrunde: Die Realität wird in Form einer

Zusammenstellung von Fragmenten dargeboten, denen der Autor keine Ordnung verleiht. Die „Ästhetik der Unterbrechung“, die von dem barocken Trauerspiel über Hölderlins Begriffsbestimmung der Zäsur bis zu den Avantgarden im 20. Jahrhundert reicht und sich sowohl von der Tradition der klassischen Tragödie als auch von jener des „symbolischen“ Kunstwerks des 18. Jahrhunderts unterscheidet, gipfelt laut Benjamin in Brechts epischem Theater: In dieser neuen Kunstform, die auf der Verfremdung aufbaut, sieht Benjamin die radikalste Äußerung jener „Dialektik im Stillstand“, die die falsche, von dem Künstler willkürlich geschaffene Sinntotalität demaskiere. Durch das Aufeinanderprallen von Handlung und Gestus – jenem „Mittel ohne Zweck“, das die eigene reine Mittelbarkeit ausdruckslos äußert – bringe der epische Theaterautor die Aufhebung zweier antithetischer Momente ins Stocken, und entfalte das revolutionäre Potential eines „Jetzt“, das von der Tyrannis der logischen und chronologischen Ereigniskette losgelöst werde.

Die Analyse von Brechts Auseinandersetzung mit Barockautoren wie etwa Balthasar Gracián und Grimmelshausen hat anschließend bewiesen, dass der Augsburger Autor einige gemeinsame Züge zwischen seiner Kunst und der Barockliteratur erkannt hat. Die produktive Spannung zwischen Realismus und Sarkasmus, sowie das Gleichgewicht zwischen Unterhaltung und Didaktik, die typisch für die frühneuzeitlichen Narrationen der „verkehrten Welt“ sind, spielen auch in Brechts Poetik eine zentrale Rolle und werden als Kennzeichen einer „immanenten“ Kunst erkannt, die die grundlegenden sozialen und wirtschaftlichen Mechanismen zu erfassen vermag. Die allegorische Darstellung in *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger* und die ernüchterte Schilderung der moralischen Verdorbenheit des Menschen in *Mutter Courage und ihre Kinder* sind ein Beispiel dafür, wie die Lehre des Barock im 20. Jahrhundert überlebt und sich zeitgemäß verwandelt, um moderne (oder vielleicht epochenübergreifende) Phänomene wie den Krieg und den Kapitalismus zu analysieren.

Döblins epischer Roman teilt die episodische Struktur und die Figur des untragischen Helden mit Brechts epischem Theater, zwei Merkmale, die auch für einige Literaturformen der Frühen Neuzeit (den Schelmenroman bzw. das Trauerspiel) typisch sind. Döblins Interesse für den Barock entwickelt sich außerdem auf verschiedenen Ebenen. In epistemologischer Hinsicht betrachtet der Autor das prä-kartesianische Denken als das Gegenmodell zum „Scheinmaterialismus“, der in der Kultur sowie in der Wissenschaft des „naturalistischen Zeitalters“ herrsche. Indem sich Döblin auf die philosophisch-theologische Suche des Barockmenschen bezieht, um den rein materialistischen Blickwinkel seiner Zeit durch eine metaphysische Tiefe zu bereichern, eröffnet er die Möglichkeit, aus der Sphäre der bloßen Immanenz auszutreten und, durch das Kunstwerk, den Raum der Transzendenz zu erkunden.

Diese metaphysische Untersuchung mündet dann in eine mystische Natur- und Geschichtsdarstellung im literarischen Werk. Das, was Döblin vom Barock rezipiert, unterscheidet sich in dieser Hinsicht von der Benjamin'schen und von der Brecht'schen Barock-Wiederaufnahme grundsätzlich. Ein zweiter Aspekt von Döblins Barockrezeption ist die stilistische Nachahmung, die besonders in *Wallenstein* offensichtlich wird. Aus seiner Auseinandersetzung mit dem Barock gewinnt Döblin des Weiteren thematische Denkanstöße, die er in seinem Werk entwickelt und neu interpretiert. Das ist zum Beispiel bei der Überlegungen zur Souveränität und zum „kreatürlichen“ Zustand des Menschen, sowie der allegorischen Darstellung und der Repräsentation des Todes der Fall.

Die durchgeführte Analyse hat ermöglicht, das Panorama der Barockrezeption im Rahmen der modernen experimentellen Literatur zu rekonstruieren und die konkrete Wirkung der Reflexion zum Barock in der Ausgestaltung traditionskritischer Werke zu beleuchten. Die ästhetischen Mittel, die von der Auseinandersetzung mit der Barockliteratur ausgehend entwickelt wurden, signalisieren den Willen der Autoren, die Funktion des Kunstwerks sowie dessen Verhältnis mit dem Publikum neu zu denken. Im Rahmen dieser Reform der Kunst in der Moderne entwickelten sich die Wiederentdeckung des Barock und die Kritik an der Tradition parallel und beeinflussten sich gegenseitig.

Dankesworte

Diese Arbeit wäre nicht ohne die Mithilfe einiger Personen zustande gekommen, denen ich meinen Dank schulde.

Mein erster, herzlicher Dank gebührt Frau Prof. Andreina Lavagetto, die mich bei der Erarbeitung dieser Dissertation sowie durch meine ganze akademische Ausbildung unterstützt und begleitet hat. Die lehrreichen Gespräche mit ihr und ihre wertvollen Ratschläge haben mich bei der Forschung ermutigt und mir den Weg gewiesen.

Ein besonderer Dank gilt auch Frau Prof. Cristina Fossaluzza, für ihre stete Hilfsbereitschaft und die zahlreichen wissenschaftlichen Anregungen in Form von Seminaren, Tagungen und anderen Projekten, die meine Promotion bereichert haben.

Des Weiteren möchte ich Prof. Gabriele Guerra für seine konstruktiven Denkanstöße danken, die mir dabei geholfen haben, mich bei der Interpretation einiger Benjamin'scher Begriffe zu orientieren.

Ein herzlicher Dank geht an Stefanie Öller, für das geduldige Korrekturlesen, die stilistischen Ratschläge, die unerschöpfliche Hilfsbereitschaft und die Ermunterung, besonders in den schwersten Phasen dieser Arbeit.

Für die spannenden Debatten zu Döblin, Benjamin und viel mehr, gilt mein besonderer Dank Claudia Cippitelli, deren kritisches Hinterfragen und deren freundliche Unterstützung mich bei Bedarf daran erinnerten, warum ich diesen Studiengang gewählt habe.

Ein besonderer Dank gilt auch Andrea, für seinen kritischen Blick und seine technologische Gewandtheit.

Im Laufe meiner Promotion hatte ich die Möglichkeit, meine Forschung in verschiedenen Archiven und Forschungsinstituten durchzuführen. Ich bedanke mich an dieser Stelle insbesondere bei den Mitarbeitern der Archive „Walter Benjamin“ und „Bertolt Brecht“ an der Akademie der Künste in Berlin sowie bei den Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar, die meine Arbeit durch großes Entgegenkommen und außerordentliche Leistungsfähigkeit ungemein erleichtert haben. Ich möchte insbesondere Laura-Marie Pohlmann danken, die mir wertvolle Hinweise zu den Döblin-Beständen im Literaturarchiv gegeben hat.

Diese Forschungsaufenthalte und die anderen wissenschaftlichen Erfahrungen, die ich in diesen Jahren machen konnte, waren dank der finanziellen Unterstützung des Fachbereichs „Studi linguistici e culturali comparati“ und des „Corso di Dottorato in Lingue, culture e società moderne e Scienze del linguaggio“ der Università Ca' Foscari zu Venedig möglich, denen ich meine Dankbarkeit für das entgegengebrachte Interesse an meinem Dissertationsprojekt aussprechen möchte.

Außerdem möchte ich allen Kolleginnen und Kollegen herzlich danken, mit denen ich in diesen Jahren Projekte, Ideen, Momente der Entspannung oder der Entmutigung geteilt habe, sowie allen Freundinnen und Freunden, die mir ihr Vertrauen und ihre begeisterte Unterstützung nie haben fehlen lassen.

Schließlich geht mein tiefer Dank an meine Familie, meinen sicheren Hafen.

Bibliographie

a) Primärliteratur

Die Texte Benjamins, Brechts und Grimmelshausens werden mit den folgenden Abkürzungen zitiert:

(Titel des Textes +) **WB** + Bandnummer, Seitenangabe : Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972-1991

WB Briefe + Bandnummer, Seitenangabe: Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995-2000

(Titel des Textes +) **BB** + Bandnummer, Seitenangabe: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände (in 32 Teilbänden), hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlev Müller, Aufbau Verlag-Suhrkamp, Berlin-Weimar-Frankfurt a. M. 1988

(Titel des Textes +) **HG** + Bandnummer, Seitenangabe: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Grimmelshausen. Werke*, hrsg. von Dieter Breuer, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 2007

Döblins Texte werden aus der folgenden Ausgabe zitiert: Döblin, Alfred, *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von Walter Muschg, weitergeführt von Heinz Graber und Christina Althen, Walter Verlag, Olten-Freiburg im Breisgau 1960-2007.

Die einzelnen Bände werden wie folgt abgekürzt:

AD Briefe *Briefe*

AL *Aufsätze zur Literatur*

BA *Berlin Alexanderplatz*

SLW *Schriften zu Leben und Werk*

SPG *Schriften zur Politik und Gesellschaft*

KS I *Kleine Schriften I*

KS III *Kleine Schriften III*

W *Wallenstein*

Frühneuzeitliche Quellen:

J. Bodin, *Les six livres de la République*, Paris 1583

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Satyrischer Pilgram*, hrsg. von Wolfgang Bender, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1970

Gryphius, Andreas, *Dramen*, hrsg. von Eberhard Mannack, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1991

Günther, Johann Christian, *Der Wegbereiter. Gedichte. Auswahl und Einleitung von Hannsludwig Geiger*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1947

Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Franz Heiduck, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1984

Lohenstein, Daniel Casper von, *Sophonisbe*, in: ders., *Afrikanische Trauerspiele*, hrsg. von Klaus G. Just, Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart 1957, S. 243-353

Opitz, Martin, *Buch von der deutschen Poeterey*, Breslau 1624

Opitz, Martin, *Trojanerinnen*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von George Schulz-Behrend, Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart 1979, Bd. II.2

Sancta Clara, Abraham a, *Blütenlese aus seinen Werken nebst einer biographisch-literarischen Einleitung von Dr. Karl Bertsche*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg in Breisgau 1910

Shakespeare, William, *The Works of Shakespeare. The Tragedy of Hamlet*, edited by Edward Dowden, in: ders., *The Arden Shakespeare General Editor*, edited by William J. Craig (1891-1906) and Robert H. Case (1909), Methuen & Co. Ltd. London 1933 [1899]

Weitere Texte und Quellen:

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, Bd. 7
- Agamben, Giorgio, „Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo“, in: ders., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, S. 60-73
- Agamben, Giorgio, „Noten zur Geste“, in: Jutta Georg-Lauer (Hrsg.), *Postmoderne und Politik*, Edition Diskord, Tübingen 1992, S. 97-107
- Agamben, Giorgio, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003
- Freud, Sigmund, *Trauer und Melancholie*, in: ders., *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris und Otto Isakower, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1946-1972, Bd. 10, S. 426-46
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Éditions Gallimard, Paris 1966
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975
- Goethe, Johann Wolfgang von; Schiller, Friedrich, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, hrsg. von Manfred Beetz, in: Goethe, Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter, Carl Hanser Verlag, München 1985-1992, Bd. 8.1
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen*, ebd., Bd. 17
- Gottsched, Johann Christoph, *Vorübungen der Beredsamkeit: zum Gebrauche der Gymnasien und grössern Schulen*, Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, Leipzig 1764
- Gundolf, Friedrich, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Georg Bondi Verlag, Berlin 1911
- Hausenstein, Wilhelm, *Vom Geist des Barock*, Reinhard Piper Verlag, München 1924 [1920]
- Herder, Johann Gottfried, *Briefe zu Beförderung der Humanität*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1967, Bd. 18
- Hölderlin, Friedrich, *Anmerkungen zum Ödipus*, in: ders., *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Michael Franz, Michael Knaupp und Dietrich E. Sattler, Stroemfeld-Roter Stern, Basel-Frankfurt a. M. 1976-2008, Bd. 16

- Kierkegaard, Søren, *Entweder / Oder*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh 1979
- Lukács, György, *Es geht um den Realismus*, in: „Das Wort“, 6, 1938, S. 112-38
- Mone, Franz Josef, *Schauspiele des Mittelalters*, Druck und Verlag von C. Macklot, Karlsruhe 1846
- Nietzsche, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, de Gruyter 1967-1991, Bd. IV.3: *Menschliches, Allzumenschliches II; Nachgelassene Fragmente 1878-1879*
- Manheimer, Victor, *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien*, Weidemann, Berlin 1904
- Schmitt, Carl, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Verlag von Duncker & Humblot, München-Leipzig 1934 [1928]
- Strich, Fritz, *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts*, in: Wilfried Barner (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975, S. 32-71
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische*, in: ders., *Schriften*, hrsg. von Jean Bollack, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, Bd. 1, S. 149-260
- Scholem, Gershom, *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, in: ders., *Judaica*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1968, S. 7-74
- Walzel, Oskar, *Barockstil bei Klopstock*, in: W. Barner (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff*, a.a.O., S. 120-42

b) Forschungsliteratur

Studien zur Frühen Neuzeit und zur Barockrezeption:

- Alewyn, Richard „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.), *Deutsche Barockrezeption. Dokumentation einer Epoche*, Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1965
- Alt, Peter-André, *Von der Schönheit zerbrechender Ordnung: Körper, Politik und Geschlecht in der Literatur des 17. Jahrhunderts*, Wallstein, Göttingen 2007
- Barner, Wilfried, „Das europäische 17. Jahrhundert bei Lessing und Herder“, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1991, Bd. 1, S. 397-418
- Barner, Wilfried, „Nietzsches literarischer Barockbegriff“, in: ders. (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff*, a.a.O., S. 568-91
- Battafarano, Italo Michele und Eilert, Hildegard, *Courage. Die starke Frau der deutschen Literatur*, Peter Lang, Bern 2003
- Battafarano, Italo Michele, *Grimmelshausen-Bibliographie 1666–1972: Werk, Forschung, Wirkungsgeschichte*, Quaderno degli Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione germanica – 9, Napoli 1975
- Battafarano, Italo Michele, *Simpliciana Bellica. Grimmelshausens Kriegesdarstellung und ihre Rezeption 1667-2006*, Peter Lang, Bern 2011
- Benedetti, Amedeo, „Su Baltasar Gracián e il suo Oracolo manuale“, in: „Rivista di Studi Politici Internazionali“, 79, 1, 2012, S. 69-87
- Cysarz, Herbert, *Deutsche Barockdichtung. Renaissance – Barock – Rokoko*, H. Haessel Verlag, Leipzig 1924
- Di Venosa, Elena, „Il mondo capovolto e il ‚Simplicissimus‘. Una visione ironica della Guerra dei Trent'anni in Grimmelshausen“, in: „Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano“, 64, 1, 2011, S. 19-28

- De Pol, Roberto, *Imago principis. Ruoli e maschere teatrali del sovrano nel teatro barocco tedesco*, La Quercia Edizioni, Genova 1983
- Detering, Nicolas, *Krise und Kontinent. Die Entstehung der deutschen Europa-Literatur in der Frühen Neuzeit*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2017
- Drux, Rudolf, „Im Zeichen der Sieben. Zur Mehrsinnigkeit der Courasche-Figur und ihrer ‚Lebensbeschreibung‘ in Grimmelshausens simplicianischem Romanzyklus“, in: Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll und Martin Roussel (Hrsg.), *Die sieben Todsünden*, Wilhelm Fink, Paderborn 2015, S. 61-76
- Dühlmen, Richard van, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, C. H. Beck, München 1990
- Feldges, Mathias, *Grimmelshausens „Landstörtzerin Courasche“: Eine Interpretation nach der Methode des vierfachen Schriftsinnes*, Francke Verlag, Bern 1969
- Flemming, Willi, „Das deutsche Barockdrama und die Politik“, in: „Dichtung und Volkstum“, 37, 1936, S. 281-96
- Forssmann, Knut, *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, Diss., Barcelona 1977
- Friedrich, Carl J., *The Age of the Baroque. 1610-1660*, Harper and Row, New York 1962
- Gaede, Friedrich, *Humanismus – Barock – Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Francke Verlag, Bern-München 1971
- Ingen, Ferdinand van, „Krieg und Frieden bei Grimmelshausen“, in: „Études Germaniques“, 46, 1991, S. 35-53
- Jürgensen, Renate, „Barock-Anthologien im 20. Jahrhundert“, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, a.a.O., Bd. 1, S. 729-48
- Kiesant, Knut, „Die Wiederentdeckung der Barockliteratur. Leistung und Grenzen der Barockbegeisterung der zwanziger Jahre“, in: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Fischer, Frankfurt a. M. 1993, S. 77-91
- Kommerell, Max, *Beiträge zu einem deutschen Calderon*, Verlag Klostermann, Frankfurt a. M. 1946

- Lepper, Marcel, „Die typologische Falle. Zur Grimmelshausen-Forschung 1900-1933“, in: „Text + Kritik“, Sonderband: *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*, hrsg. von Heinz L. Arnold, 2008, S. 254-62
- Luther, Gisela, *Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik*, Mouton, Den Haag-Paris 1969
- Meid, Volker, *Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Barockliteratur*, Reclam Verlag, Ditzingen 2017
- Meyer-Kalkus, Reinhart, *Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von „Agrippina“*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1986
- Mortimer, Geoff, „Die Suche nach Wallenstein – Mensch oder Mythos?“, in: Birgit Emich, Dirk Niefanger, Dominik Sauerer und Georg Seiderer (Hrsg.), *Wallenstein. Mensch – Mythos – Memoria*, Duncker & Humblot, Berlin 2018, S. 11-28
- Müller, Hans-Harald, „Die Übertragung des Barockbegriffs von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft und ihre Konsequenzen bei Fritz Strich und Oskar Walzel“, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, a.a.O., Bd. 1, S. 95-127
- Münkler, Herfried, *Der Dreißigjährige Krieg: Europäische Katastrophe, deutsches Trauma. 1618-1648*, Rowohlt, Berlin 2017
- Niefanger, Dirk, *Barock*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2000
- Nutz, Maximilian, „Messianische Ortsbestimmung und normative Menschenkunde. Gundolf und die Barockliteratur“, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, a.a.O., Bd. 1, S. 653-74
- Raabe, Paul, „Barock und Expressionismus“, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, a.a.O., Bd. 1, S. 675-82
- Redl, Philipp, „Andreas Gryphius und die Barocklyrik in der Weltkriegsepoche (1914-1949)“, in: Fabian Lampart, Dieter Martin und Christoph Schmitt-Maaß (Hrsg.), *Der zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*, Ergon Verlag, Baden-Baden 2019, S. 57-76

- Römer, Christel, „Trivialer Possenreißer oder sprachgewaltiger Prediger? Abraham a Sancta Clara – Seine Zeit und seine Schriften“, in: *Beiträge zur Landeskunde*. Regelmäßige Beilage zum „Staatsanzeiger für Baden-Württemberg“, 6, 1984, S. 1-8
- Schick, Hermann, „Zwei Schwaben – ein Text: die Kapuzinerpredigt in Schillers ‚Wallenstein‘“, in: „Schwäbische Heimat. Zeitschrift für Regionalgeschichte, württembergische Landeskultur, Naturschutz und Denkmalpflege“, 63, 4, 2012, S. 468-76
- Schmitt-Maaß, Christoph, „Zu einem (Selbst-)Deutungsmuster in Literatur und Geschichtswissenschaften 1918 – 1948 – 2018“, in: Fabian Lampart, Dieter Martin und Christoph Schmitt-Maaß (Hrsg.), *Der zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*, a.a.O., S. 7-22
- Schöne, Albrecht, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1964
- Tilp, Berndt, „Schnitter Tod. Das Regensburger Volkslied *Es ist ein Schnitter, der heißt Tod* und seine Rezeption bei Clemens Brentano, Georg Büchner, Joseph von Eichendorff und Alfred Döblin“, in: „Literatur in Bayern“, 49, 1997, S. 12-29
- Welzig, Werner, „Abraham a Sancta Clara“, in: Harald Steinhagen und Benno von Wiese (Hrsg.), *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: ihr Leben und Werk*, Schmidt, Berlin 1984, S. 726-35
- Wilson, Peter, *Europe's Tragedy. A New History of the Thirty Years War*, Penguin, London 2010

Studien zu Walter Benjamin:

- Bégot, Jacques-Olivier, „Allegorien der Geschichte: Walter Benjamin zwischen Barock und (Post)Moderne“, in: Viktoria von Flemming und Alma-Elisa Kittner (Hrsg.), *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2014, S. 133-46
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974
- Costa, Maria Teresa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008

- Didi-Huberman, Georges, „Was zwischen zwei Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, *Pathos*“, in: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hrsg.), *Vergleichendes Sehen*, Wilhelm Fink, München 2010, S. 537-74
- Finkelde, Dominik, „The Presence of the Baroque: Benjamin’s *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Contemporary Contexts“, *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, edited by Rolf J. Goebel, Camden House, Rochester (New York) 2009, S. 46-69
- Gagnebin, Jeanne Marie, *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001
- Greiert, Andreas, „Antropologischer Messianismus. Zum Marx-Bild Walter Benjamins“, in: „Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften“, 64, 1, 2018, S. 22-40
- Greiert, Andreas, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden: Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, Wilhelm Fink, München 2011
- Guerri, Maurizio, „Violenza“, in: *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di Andrea Pinotti, Einaudi, Torino 2018, S. 171-4
- Habermeier, Rainer, „Schellings Zeitalter und Kierkegaards Stadien beim frühen Benjamin“, in: „Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences“, 37, 1996, S. 13-23
- Jacobson, Eric, *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*, Columbia University Press, New York 2003
- Kang Kim, Hyun, „Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin“, in: Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder und Toni Hildebrandt (Hrsg.), *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, transcript Verlag, Bielefeld 2014, S. 107-25
- Khatib, Sami, „*Theleologie ohne Endzweck*“. *Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen*, Tectum Verlag, Marburg 2013
- Koepnick, Lutz P., „The Spectacle, the ‚Trauerspiel‘ and the Politics of Resolution: Benjamin Reading the Baroque Reading Weimar“, in: „Critical Inquiry“, 22, 2, 1996, S. 268-91

- Lacis, Asja, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater; über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, hrsg. von Hildegard Brenner, Rogner & Bernhard, München 1971
- Masini, Ferruccio, „Allegorie, Melancholie, Avantgarde. Zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*“, in: „Text + Kritik“, 31, 32, 1979, S. 94-102
- Marchesoni, Stefano, „Materialismo antropologico“ in: *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a.a.O., S. 99-102
- Menke, Bettine, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, transcript Verlag, Bielefeld 2010
- Menninghaus, Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980
- Müller-Schöll, Nikolaus, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt a. M.-Basel 2002
- Newman, Jane O., *Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque*, Cornell University Press, New York 2011
- Owens, Craig, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: „October“, 12, 1980, S. 67-86
- Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009
- Pinotti, Andrea, „Idea, origine, fenomeno originario, monade“, in: *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a.a.O., S. 71-4
- Scheit, Gerhard, „Der Totenkopf als Messias? Ursprung und Modernität der Allegorie bei Walter Benjamin und Georg Lukács“, in: „Weimarer Beiträge“, 12, 1989, S. 1961-79
- Schiavoni, Giulio, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino 2001
- Schings, Hans-Jürgen, „Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung“, in: „Chloe“, 7, 1988, S. 663-76

Wohlfarth, Irvin, „Geheime Beziehungen“. Zur deutsch-jüdischen Spannung bei Walter Benjamin“, in: „Studi Germanici“, 28, 1990, S. 251-301

Wohlfarth, Irvin, „Nihilistischer Messianismus. Zu Walter Benjamins Theologisch-politischem Fragment“, in: Ashraf Noor und Josef Wohlmunth (Hrsg.), „Jüdische“ und „christliche“ Sprachfigurationen im 20. Jahrhundert, Ferdinand Schöningh, Paderborn 2002, S. 141-214

Wunder, Bernhard, *Konstruktion und Rezeption der Theologie Walter Benjamins. These I und das „Theologisch-politisches Fragment“*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1997

Studien zu Bertolt Brecht:

Bab, Julius, „Lehrstück in Gegenwart und Vergangenheit“, in: „Die literarische Welt“, 8, 9, 1932, S. 11

Bertolt-Brecht-Archiv (Hrsg.), *Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis*, bearbeitet von Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt und Heidrun Loeper, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007

Breuer, Ingo, *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*, Böhlau, Köln 2004

Bryant-Bertail, Sarah, *Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legacy*, Camden House, Rochester (New York) 2000

Carney, Sean, *Brecht and Critical Theory. Dialectics and Contemporary Aesthetics*, Routledge, Abingdon-New York 2005

Dreyer, Matthias, *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, Wilhelm Fink, Paderborn 2014

Gaede, Friedrich, „Grimmelshausen, Brecht, Grass: zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland“, in: „Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft“, 1, 1979, S. 54-66

Grimm, Reinhold, *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1972 [1959]

- Grimm, Reinhold, „Marxistische Emblematis. Zu Bertolt Brechts Kriegsfibel“, in: Renate von Heydebrand und Klaus G. Just (Hrsg.), *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1969, S. 351-79
- Hinck, Walter, „*Mutter Courage und ihre Kinder*: Ein kritisches Volksstück“, in: Walter Hinderer (Hrsg.), *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart 1984, S. 162-77
- Hiller, Robert L., „The Sutler’s Cart and the Lump of Gold“, in: „The Germanic Review“, 39, 1964, S. 137-44
- Horwich, Cara M., *Survival in Simplicissimus and Mutter Courage*, Peter Lang, New York 1997
- Knight, Kenneth, „Simplicissimus und Mutter Courage“, in: „Daphnis“, 5, 1976, S. 699-705
- Kugli, Ana, „Mutter Courage und ihre Kinder“, in: Jan Knopf (Hrsg.), *Brecht-Handbuch*, J. B. Metzler Verlag, Weimar-Stuttgart 2001, Bd. 1, S. 383-401
- Lethen, Helmut und Wizisla, Erdmut, „„Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillstehen’: Benjamin schenkt Brecht Gracian“, in: „Drive b: The Brecht Yearbook“, 23, 1997, S. 142-6
- Müller, Klaus-Detlev (Hrsg.), *Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2016 [1982]
- Münkler, Herfried, „Der Dreißigjährige Krieg, die neue Kriege und Brechts ‚Mutter Courage‘“, in: Sabine Kebir und Therese Hörnigk (Hrsg.), *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*, Theater der Zeit, Berlin 2005
- Sacco, Daniela, „Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin“, in: „Arabeschi“, 11, 2018, S. 57-66
- Scher, Steve P., „Brecht’s *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger*: Emblematic Structure as Epic Spectacle“, in: Donald H. Crosby und George C. Schoolfield (Hrsg.), *Studies in the German Drama*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1974, S. 235-52
- Squiers, Anthony, *An Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht. Revolution and Aesthetics*, Rodopi, Amsterdam-New York 2014

Vaßen, Florian, „Trauer oder Tragödie? Liebe und Tod in Brechts epischem Theater und Lehrstück“, in: Jürgen Hillesheim, Mathias Mayer und Stephen Brockmann (Hrsg.), *Brecht and Death / Brecht und der Tod*, The Brecht Yearbook 32, University of Wisconsin Press, Madison 2007, S. 149-69

Vosskamp, Wilhelm, „Moraltheologische Normen und ‚politische‘ Lebenskunst. Bertolt Brechts *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*“, in: Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll und Martin Roussel (Hrsg.), *Die sieben Todsünden*, Wilhelm Fink, Paderborn 2015, S. 137-50

White, John J., *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*, Camden House, Rochester (New York) 2004

Studien zu Alfred Döblin:

Meyer, Jochen und Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.), *Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Katalog Nr. 30, Marbach a. N. 1998 [1978]

Becker, Sabina, „Döblin und die literarische Moderne“, in: dies. (Hrsg.), *Döblin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2016, S. 330-40

Becker, Sabina, „Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929)“, ebd., S. 102-23

Becker, Sabina, „Sprachpolyphonie in der städtischen Moderne. Alfred Döblins ‚modernes Epos‘ *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*“, in: Weertje Willms und Evi Zemanek (Hrsg.), „Komparatistik Online. Komparatistische Online-Zeitschrift“, Band: *Polyglotte Texte*, 2, 2014, S. 152-61

Bell, Benjamin, *Souveränität und Erfahrung – Abgrund und Schwelle des Menschlichen. Alfred Döblins Werke Berge, Meere und Giganten und Amazonas*, Diss., Berlin 2012

Davies, Steffan, „Writing History: Why *Ferdinand der Andere* Is Called *Wallenstein*“, in: *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, edited by Steffan Davies und Ernest Schonfield, de Gruyter, Berlin-New York 2009, S. 121-43

Davies, Steffan, *The Wallenstein Figure in German Literature and Historiography 1790-1920*, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, London 2009

- Dronske, Ulrich, „Geschichte als Naturzustand: zu Döblins Roman *Wallenstein*“, in: „Zagreber germanistische Beiträge“, 8, 2004, S. 145-55
- Hahn, Torsten, „Literatur als Negation. Döblins Konzeption von Kunst als ‚diabolischer‘ Kommunikation“, in: *Alfred Döblin*, „Text + Kritik“, 13, 14, 2018, S. 112-23
- Hecker, Axel, *Geschichte als Fiktion. Alfred Döblins ‚Wallenstein‘ – eine exemplarische Kritik des Realismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1986
- Jähner, Harald, *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans ‚Berlin Alexanderplatz‘ von Alfred Döblin*, Peter Lang, Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Nancy 1984
- Jens, Walter, *Statt einer Literaturgeschichte*, Neske, Tübingen 1957
- Kasten, Tilman, *Historismuskritik versus Heilsgeschichte. Die Wallenstein-Romane von Alfred Döblin und Jaroslav Durych*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 2016
- Kobel, Erwin, *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch*, de Gruyter, Berlin-New York 1985
- Kobel, Erwin, „‚bald im luft, bald im keller, nie auf der erden‘. Kaiser Ferdinand der Andere in Döblins *Wallenstein*“, in: „Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts“, 2001, S. 237-62
- Ledanff, Susanne, „Bildungsroman versus Großstadtroman. Thesen zum Konflikt zweier Romanstrukturen, dargestellt am Beispiel von Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Musils *Mann ohne Eigenschaften*“, in: „Sprache im technischen Zeitalter“, 78, 1981, S. 85-114
- Mahlendorf, Ursula R., „Schelm und Verbrecher: Döblins *Berlin Alexanderplatz*“, in: *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*, hrsg. von G. Hoffmeister, „Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik“, 20, Rodopi, Amsterdam 1986, S. 77-108
- Midgley, David, „Metaphysical Speculation and the Fascination of the Real: On the Connections between Döblin’s Philosophical Writing and his Fiction before *Berlin Alexanderplatz*“, in: *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, a.a.O., S. 7-27
- Müller-Salget, Klaus, *Alfred Döblin: Werk und Entwicklung*, Bouvier, Bonn 1972
- Quack, Josef, *Geschichtsroman und Geschichtskritik. Zu Alfred Döblins Wallenstein*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014

- Reich-Ranicki, Marcel, „Unser Biberkopf und seine Mieke“, in: ders., *Romane von Gestern heute gelesen, 1918-1923*, Fischer, Frankfurt a. M. 1989, Bd. 2, S. 168-78
- Sander, Gabriele, „Döblin als Essayist“, in: Sabina Becker (Hrsg), *Döblin-Handbuch*, a.a.O., S. 255-64
- Schäffner, Wolfgang, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, Wilhelm Fink Verlag, München 1995
- Scherpe, Klaus, *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Francke Verlag, Tübingen-Basel 2002
- Scherpe, Klaus, „Woran soll ein Autor, ein epischer, merken, wann er aufzuhören hat? Alfred Döblins endloses Erzählen“, in: „Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften“, 4, 2017, S. 523-39
- Schoeller, Wilfried F., *Döblin. Eine Biographie*, Carl Hanser Verlag, München 2011
- Schoonover, Henrietta S., *The Humorous and Grotesque Elements in Döblin's Berlin Alexanderplatz*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1977
- Schuster, Ingrid und Bode, Ingrid, (Hrsg.), *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Francke Verlag, Bern-München 1973
- Stenzel, Jürgen, „Mit Kleister und Schere. Zur Handschrift von ‚Berlin Alexanderplatz‘“, in: „Text + Kritik“, 13, 14, 1972, S. 41-4
- Stockhorst, Stefanie, „Warum das aber spiegeln und die Erinnerung daran heraufbeschwören, während der Donner von Verdun herüberschlug? Zur ästhetischen Konstruktion historischer Parallelen in Alfred Döblins Roman *Wallenstein* (1920)“, in: *Der zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*, a.a.O., S. 129-48
- Teinturier, Frédéric, „Le plaisir du texte dans *Berlin Alexanderplatz*: Jeu avec le lecteur, jeu avec le genre, jeu avec le récit“, in: *Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin. Un roman dans une oeuvre, une oeuvre dans son temps*, sous la direction de Frédéric Teinturier, L'Harmattan, Paris 2012, S. 169-88
- Van der Will, Wilfried, *Pikaro heute: Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1967

Wichert, Adalbert, *Alfred Döblins historisches Denken. Zur Poetik des modernen Geschichtsromans*, J. B. Metzler, Stuttgart 1978

Sonstige Sekundärliteratur:

Baioni, Giuliano, „L'alchimia, la chimica e il fiore androgino“, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, traduzione di Paola Capriolo, Marsilio, Venezia 1999, S. 9-92

Christ, Barbara, *Die Splitter des Scheins: Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments*, Igel Verlag Wissenschaft, Paderborn 1996

Clifford, Gay, *The Transformations of Allegory*, Routledge & Kegan Paul, Boston 1974

Geddes, Louise, *Appropriating Shakespeare. A Cultural History of Pyramus and Thisbe*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2017

Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982