

Benjamins Konzept des Tragischen

Mit dem komplexen Begriffszusammenhang von Tragödie, Tragik und Tragischem¹ hatte sich Walter Benjamin nicht erst für seine Studie über »Goethes Wahlverwandtschaften«, sondern bereits seit spätestens Mitte der 1910er Jahre intensiv beschäftigt. Erste Früchte dieses Interesses sind die zwei noch während seiner Münchner Studienzeit im Jahr 1916 entstandenen Aufsätze »Trauerspiel und Tragödie« und »Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie«. Auch der dritte, umfangreichste Text aus dieser Arbeitsphase (»Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«) nimmt Bestimmungen der Begriffsarbeit an einer gattungsgeschichtlichen Schärfung der Differenzierung von Tragödie und Trauerspiel in den Horizont seiner sprachtheologischen Überlegungen mit auf.

Benjamins Ansatz war zu dieser Zeit bestimmt vom Versuch, formengeschichtliche Kriterien der Rekonstruktion und Analyse literarischer Gattungen zu entwickeln. Seine Beiträge sind zugleich motiviert durch den Impuls einer kritischen Intervention gegen die zeitytische Verallgemeinerungstendenz einer unspezifischen, weitverbreiteten Rede vom »Tragischen«, die sich in der Andeutung schicksalhafter Zwänge und in der Aufbietung von Pathosformeln erging.² Einen gewissen Anstoß für das Aufgreifen der Thematik des Tragischen aber dürfte zunächst auch der unmittelbare Eindruck des Krieges und der damit verbundenen zeitgeschichtlichen Umstände gegeben haben. Existentiell bedrückend waren für Benjamin der Verlust ihm nahestehender Menschen (vor allem der

1 Im Kompendium *Benjamins Begriffe* (2 Bde., hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Frankfurt/M. 2000) findet sich zwar ein Beitrag über Schicksal, nicht aber eine zusammenfassende Darstellung zum Begriffsfeld von Tragödie, Tragik und Tragischem. Eine Rekonstruktion der Bedeutung dieser Konzepte für die *Wahlverwandtschaften*-Arbeit ist deshalb darauf angewiesen, zu dieser Problematik die korrespondierenden früheren und späteren Arbeiten ausführlich mit heranzuziehen.

2 Vgl. zur Konjunktur moderner Tragödienkonzepte und des Diskurses über das Tragische Jürgen Thaler, *Dramatische Seelen. Tragödientheorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, Bielefeld 2003.

Selbstmord von Fritz Heinle und Rika Seligson),³ das Meinungsklima der ideologischen Mobilmachung und die allgemeine Militarisierung des öffentlichen Lebens.

In der Folgezeit konnten Benjamins geschichtsphilosophische, sprach- und medienästhetische Überlegungen von der umrissenen formengeschichtlichen Stellung der Tragödie gegenüber den neuzeitlichen Literaturformen des Trauerspiels und des Romans ihren Ausgang nehmen. Die in diesem Kontext entwickelten Bestimmungen zur Unterscheidung zwischen dem paganen theatralen Sprachritual der Antike und der neuzeitlich-modernen Interaktion unter Bedingungen einer säkularen Diesseitigkeit werden im Laufe der 1920er Jahre wieder aufgegriffen und münden in die breit angelegte Monographie über das deutsche Trauerspiel des Barocks.⁴ Für die kategorialen Bestimmungen der *Wahlverwandtschaften*-Studie⁵ und das argumentative Gerüst des *Trauerspiel*-Buches sind die in beiden Werken auf eine neue Höhe der gattungspoetischen Reflexion geführten Ausführungen über die Konzepte des Tragischen und der Tragödie von konstitutiver Bedeutung. Unter den späte-

3 Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, hg. und mit einem Vorwort versehen von Florent Perrier, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt/M. 2009, S. 113 f.

4 Uwe Steiner, »Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung«, in: *Daphnis* 18 (1989), S. 641-701; ders., »Traurige Spiele – Spiele vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels«, in: Willem van Reijen (Hg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt/M. 1992, S. 32-63; Samuel Weber, »Genealogy of Modernity: History, Myth, Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*«, in: *MLN* 106 (1991), S. 465-500; Klaus Garber, »Der Ursprung der Moderne im Zeitalter des Barock. Die anticlassischen Epochen im Denken Benjamins«, in: ders., *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken*, München 1992, S. 193-253; Peter Fenves, »Tragedy and Prophecy in Benjamin's *Origin of the German Mourning Plays*«, in: ders., *Arresting Language*, Stanford 2001, S. 227-248; Bettine Menke, »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2006, S. 210-229; dies., *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010.

5 Norbert W. Bolz (Hg.), *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981; Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, Berkeley u. a. 1998; Burkhardt Lindner, »Goethes Wahlverwandtschaften. Goethe im Gesamtwerk«, in: ders. (Hg.), *Benjamin-Handbuch* (wie Anm. 4), S. 472-493.

ren Schriften (etwa ab Mitte der 1930er Jahre) bildet Benjamins Aufsatz zum Begriff und zur Funktion des Erzählers (mit seiner Differenzierung des Verhältnisses von Epik und Roman) eine Fortsetzung der früheren Konzeptionen;⁶ auch die Baudelaire-Studien mit ihren zentralen Kategorien Allegorie und Melancholie können als Weiterführung der Überlegungen zu Tragödie und Trauerspiel betrachtet werden. Schließlich gelangt in den Thesen »Über den Begriff der Geschichte« Benjamins Auseinandersetzung mit dem Diskurs über geschichtliche Schicksalhaftigkeit und das Tragische eines fortlaufend perpetuierten Unterdrückungs- und Destruktionszusammenhangs auf eine neue kritische Stufe.

I.

Wie Benjamins großer Aufsatz über »Goethes Wahlverwandschaften« im Ganzen, so ist auch der darin vorausgesetzte und umgearbeitete Begriff des Tragischen ein Schauplatz des Übergangs und ein Kräftefeld widersprüchlicher Tendenzen. Die doppelte theoriegeschichtliche Stelle einer ästhetischen Theorie des Tragischen in Benjamins eigenem Denken und in der Tradition gattungspoetischer Bestimmungen ist dadurch gekennzeichnet, dass in der vorherrschenden literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise gerade in Deutschland und im Hinblick auf die Tradition des deutschsprachigen Theaters mit großer Selbstverständlichkeit von einer Fortexistenz der Tragödie unter neuzeitlichen und modernen Bedingungen ausgegangen wird,⁷ während für Benjamin massiv geänderte

6 Walter Benjamin, *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold, Frankfurt/M. 2007.

7 »Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling eine Philosophie des Tragischen. [...] Aus diesem gewaltigen Einfluszbereich des Aristoteles, der weder nationale Grenzen kennt noch epochale, ragt inselhaft die Philosophie des Tragischen heraus. Von Schelling durchaus unprogrammatisch begründet, durchzieht sie das Denken der idealistischen und nachidealistischen Zeit in stets neuer Gestalt« (Peter Szondi, »Versuch über das Tragische«, in: ders., *Schriften 1*, hg. von Wolfgang Iftikau, Frankfurt/M. 1978, S. 149-258). Wie Szondi bemerkt, ist die epochale Fiktionalität des Übergangs von einer Poetik der Tragödie zur Geschichtsphilosophie des Tragischen ein Spezifikum der deutschsprachigen Geistesgeschichte: »Bis heute ist der Begriff von Tragik und Tragischem im Grunde ein

geschichtliche Vorzeichen auch eine radikale Neubestimmung der leitenden geistigen Konzepte erfordern.⁸ Geht es einerseits also um die Anerkennung formengeschichtlicher Brüche und um die Rekonstruktion der Unterschiede in den gesellschaftlichen und kulturellen Ordnungen, auf welchen die Gattungsformen von Tragödie und Trauerspiel aufbauen, so liegt andererseits mit dem von der Spielform Tragödie abgelösten Begriff »des Tragischen« ein Konzept von überzeitlichem Erklärungsanspruch vor, mit dessen semantischem Potential sich Benjamin wiederum in zweifacher Weise, sowohl kritisch und relativierend wie auch in produktiver Adaption, auseinandersetzt.

Sowohl der dramatischen Gattungsform der Tragödie wie auch dem als schicksalhafte Verstrickung verstandenen Phänomen des Tragischen wurden von den Literatur- und Kulturhistorikern der Moderne die Möglichkeit eines überzeitlichen Fortbestandes zugeschrieben.⁹ Benjamin hingegen scheidet bereits in seinen frühesten Einlassungen zum Begriffsfeld, in seinen 1916 entstandenen Aufsätzen, die Gattungen Tragödie und Trauerspiel als epochal distinkte Literaturformen voneinander, um in einem zweiten Schritt das philosophisch verallgemeinerte Verständnis des Tragischen auf seine Tragweite und Verwendungsfähigkeit in der Moderne zu prüfen.

In dem vermutlich zuerst angefertigten Aufsatz »Trauerspiel und Tragödie« fasst Benjamin die Stellung der Tragödie als eine nicht nur durch die Bedeutung der Kunst (bzw. deren intrinsische Gesetze und Formen) zu bestimmende, sondern mindestens ebenso sehr durch die Dimension der Geschichte definierte.¹⁰ Das zeitphiloso-

deutscher geblieben« (ebd., S. 152). Vgl. zu den Theorien der Tragödie in der deutschen literarischen Moderne Thaler, *Dramatische Seelen* (wie Anm. 2), S. 9-108.

8 Ebd., S. 174 f.; Bettine Menke, »Reflexion des Trauer-Spiels. Pedro Calderón de la Barca *El mayor monstruo, los celos* nach Walter Benjamin«, in: Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München 2006, S. 253-280.

9 Thaler, *Dramatische Seelen* (wie Anm. 2), S. 13, 33, 53 f.

10 Die ersten Sätze des Aufsatzes formulieren die emphatische Gewichtung von *Geschichte* in dieser Doppelbestimmung fast im Sinne einer methodischen Präambel, indem Benjamin (freilich in rätselhaft gewundener Diktion) schreibt: »Die tiefere Erfassung des Tragischen hat vielleicht nicht nur und nicht sowohl von der Kunst als von der Geschichte auszugehen. Zum wenigsten aber ist zu vermuten, daß das Tragische nicht weniger eine *Grenze* des Reichs der Kunst bezeichnet, als des Gebiets der Geschichte« (II.1, 133).

phische Argument Benjamins steht im Kontext der Auseinandersetzung mit den Bestimmungen des Zeitbegriffs durch Heidegger und Simmel, die je auf ihre Weise die phänomenologische und existentielle Zeitlichkeit gegen die geschichtliche Zeit abzugrenzen suchten.¹¹ Sowohl innerhalb der Kunst wie erst recht im Verhältnis zur Geschichte bilde das Tragische eine Grenzbestimmung; die »Zeit der Geschichte«, so Benjamin, »geht an bestimmten und hervorragenden Punkten ihres Verlaufs in die tragische Zeit über« (II.1, 133 f.). Der Autor denkt hier (noch) an die »Aktionen der großen Individuen« (II.1, 134). Erfüllte geschichtliche Zeit (erfüllt durch »Größe«) ist durch ihre Taten und Akteure gegen die mechanische Logik bloßen linearen Ablaufs hervorzuheben; dergestalt wirke eine jede »bestimmte Kraft« in der Geschichte als etwas über die bloße Empirie Hinausweisendes, »nämlich« als »eine Idee« (II.1, 134). In der tragischen Zeit ist die messianische als deren Gegenbegriff und Grenzwert mit angelegt, beide stehen zueinander im analogen Verhältnis »wie die individuell erfüllte zur göttlich erfüllten Zeit« (II.1, 134). Diese Grenzwertbestimmung der (in der Tragödie zunächst noch obwaltenden) geschichtlichen Handlungssphäre zur Metaphysik einer »messianischen Zeit« berührt und überschreitet der tragische Held im Modus seiner Todesbereitschaft; durch das individuelle Sterben vollzieht sich das Sterben des Individuellen an ihm.

»Der Ursprung der tragischen Schuld liegt im gleichen Bezirke. Sie beruht in jener eigenen, rein individuell erfüllten Zeit des tragischen Helden« (II.1, 135). Wenn aber schon die geringste Unaufmerksamkeit oder »der kleinste Fehltritt zur Schuld führt«, so erweise sich darin »jener eigentümliche Einfluß, den die Zeit des Helden auf alles Geschehen ausübt« (II.1, 135) – nämlich als eine zu ihrem Grenzwert, der Überwindung des Individuellen, strebende Zeit. Der tragische Held scheitert demzufolge nicht in und mit seiner

11 Wie Thaler, *Dramatische Seelen* (wie Anm. 2), S. 140 f. ausführt, stehen Benjamins Bestimmungen in dem Aufsatz von 1916 im Zusammenhang einer Auseinandersetzung sowohl mit Martin Heideggers Freiburger Habilitationsvorlesung »Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft« (1915) wie auch mit Georg Simmels Vortrag »Problem der historischen Zeit« (1916). Beide Publikationen werden von Benjamin briefflich erwähnt, jedoch nicht ausführlicher besprochen; es dürfte sich bei Benjamins indirekt bleibenden negativen Bezugnahmen um den Versuch einer Abgrenzung bei vergleichbarer Interessenlage handeln (so auch Thaler, *Dramatische Seelen*, S. 142).

kämpferischen Anstrengung gegen ein vorbestimmtes Schicksal; er folgt vielmehr einer »weichen« Entelechie und befördert diese durch den allmählichen oder momenthaften Abbau von Gegenwehr: »Fast paradox erscheint die Deutlichkeit dieser Funktion im Augenblick der völligen Passivität des Helden, da gleichsam die tragische Zeit wie eine Blume aufbricht, aus deren Kelch der herbe Duft der Ironie steigt« (ebd.). Statt eines Übermaßes von Handlungsmacht sehen wir in Benjamins Bestimmungen eine Art Leerstelle des Helden, in die hinein das Tragische seine Naturkraft entfaltet.

Der zweite der in dieser Reihe entstandenen Aufsätze von 1916, »Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie«, greift diese Einsicht in die ironische Handlungsschwäche des tragischen Helden auf und verbindet sie mit einer stärker sprachästhetisch orientierten Bestimmung der tragischen Gattung.¹² Benjamin definiert hierbei das Tragische als Interaktion des getauschten Wortes. Es obwalte in der Tragödie ein genuin dramatisches, dialogisches Worthandeln. »Das Tragische besteht nicht nur ausschließlich im Bereich der dramatischen menschlichen Rede; es ist sogar die einzige Form, die der menschlichen Wechselrede ursprünglich eignet« (II.1, 137).

Von diesem Punkt einer strikten dialogischen Sprachbasis her sind der verallgemeinernden Ablösung eines Begriffs des Tragischen von den Formgesetzen der antiken Tragödie geradezu prohibitiv enge Grenzen gezogen. Ebenso wenig Kredit geben diese gattungspoetischen Prinzipien einer neuzeitlichen Affektenlehre, die das Hervorgehen trauriger oder komischer Regungen aus bestimmten Handlungsmustern unterstellt. Denn wenn es ihr sprachlich-dialogischer Charakter ist, der die Tragödie als theatrales Geschehen bestimmt, so liegt auch das genuin Tragische weniger in der Substanz der jeweils verhandelten Gefühlsweisen als vielmehr in der Art der dramatischen Vergegenwärtigung, welche sich gegenüber den beiden großen Optionen rezeptionsorientierter Affektlenkung als bemerkenswert indifferent erweist: »Die Wechselrede in ihren reinen Erscheinungen ist nicht traurig und auch nicht komisch, sondern tragisch« (II.1, 137). Desto wichtiger erscheint innerhalb dieser sprachlichen Handlungssphäre die dramaturgisch verfasste Figur eines sprachlichen Todes, d. h. der zeitweilig oder vollständig

12 Vgl. ebd., S. 152 f.

ausgesetzten Sprache. Die stärkste Waffe eines sprechenden tragischen Akteurs ist sein Verstummen.

Eine das weitere Nachdenken auf sich ziehende Problematik bildete die im früheren Aufsatz angedeutete Frage nach der Individualität der handelnden Charaktere in ihrem Verhältnis zur sich an ihnen vollziehenden geschichtlichen oder vielmehr schicksalhaften Bestimmung. Mit dieser Thematik erreicht Benjamin das Hauptfeld zeitgenössischer dramenästhetischer Produktion und Interpretation, welche sich vornehmlich um den mit Hebbels Schaffen verbundenen, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prominent gewordenen Begriff des »Schicksalsdramas« konstellierter. Als unmittelbare Fortsetzung dieses thematischen Komplexes anzusehen ist die wichtige, ebenfalls auf die *Wahlverwandtschaften*-Arbeit großen Einfluss nehmende Untersuchung über »Schicksal und Charakter« (1919 verfasst, 1921 publiziert). Auch die umfangreiche vergleichende Studie über Calderóns *El mayor monstruo, los celos* und Hebbels *Herodes und Mariamne* (vermutlich erst 1923 entstanden; vgl. II.3, 998) gehört, wenngleich mit einem etwas anders gelagerten Deutungsakzent, in diesen Zusammenhang. Hatte Benjamin in seinen ersten einschlägigen Aufsätzen das Tragische im engeren Sinne als Paradigma der antiken Tragödie aufgefasst, so geht es nunmehr darum, die Plausibilität solcher Konzepte zu prüfen, die innerhalb des neuzeitlichen Denkens eine Fortschreibung tragischer Handlungs- und Deutungsmuster am Werk sehen und diese unterstellte Kontinuität vorrangig mit dem problematischen Begriff des Schicksals in Verbindung bringen.

Erstmals unternimmt Benjamin in den genannten Arbeiten, insbesondere in der Studie über »Schicksal und Charakter«, den Versuch, konsequent gattungsbezogen und formengeschichtlich zu argumentieren, allerdings ohne den geschichtsphilosophischen Gehalt der untersuchten Begriffe dabei preiszugeben. Für wie maßgeblich Benjamin selbst hinsichtlich weiterer Schritte auf diesem Felde gerade die Arbeit über »Schicksal und Charakter« ansah,¹³ geht aus einem im Zusammenhang mit der Drucklegung der *Wahlverwandtschaften*-Studie an Hugo von Hofmannsthal gerichteten Schreiben hervor. Dort dankt der Verfasser dem aus der Distanz verehrten Mentor für die Aufnahme der Goethe-Arbeit in die

¹³ Vgl. Lindner, »Goethes Wahlverwandtschaften« (wie Anm. 5), S. 486.

Neuen Deutschen Beiträge und charakterisiert den vorausgegangenen Aufsatz über »Schicksal und Charakter« als den Versuch, »die alten Worte Schicksal und Charakter aus der terminologischen Fron zu befreien und ihres ursprünglichen Lebens im deutschen Sprachgeiste aktual habhaft zu werden.«¹⁴ Das Kernstück der Ausführungen ist nichts Geringeres als die Bestrebung, dem Zusammenspiel dieser beiden Elementarkategorien für das Zustandekommen literarischer Handlungen nachzugehen und dabei den alten Prioritätsstreit zu revidieren, ob der individuelle Charakter sich das ihm gemäße Schicksal erschaffe (im tragischen Modus gewissermaßen *ex negativo*) oder umgekehrt.

Prima vista, so die Ausgangsbeobachtung, bildete der Begriff des Charakters die unerlässliche empirisch-psychologische Voraussetzung, um sodann mit gewisser Stringenz die Folgerungen eines daraus sich mit Notwendigkeit ergebenden Schicksals zu ziehen. »Schicksal und Charakter werden gemeinhin als kausal verbunden angesehen und der Charakter wird als eine Ursache des Schicksals bezeichnet« (II.1, 171). Mit einem folgenschweren Konzept von Schicksal belastet, wird auch der Charakter erst mit jener bedeutungsvollen Fatalität aufgeladen, welche ihn wiederum zum gewichtigen Bestimmungsfaktor schicksalhafter Entwicklungen macht. Als ein Musterbeispiel hierfür konnte auf dem Gebiet literarhistorischer Biographik Gundolfs *Goethe*-Buch mit seiner Mythisierung des Dichters gelten, in welchem einleitend die dämonische Kraft von Charakter und Schicksal beschworen wird.¹⁵

Gegen eine vorschnelle Vereinnahmung der beiden Begriffe als wechselseitig einander stabilisierende Deutungsmuster einer deterministischen Weltansicht setzte Benjamin in dem Aufsatz eine Herangehensweise, die den ermittelten Wortgebrauch analytisch zu rekonstruieren und zu kritisieren unternahm: dies zunächst, indem er die der skizzierten Auffassung implizite Unterstellung

¹⁴ Walter Benjamin an Hugo von Hofmannsthal, 13. I. 1924 (GB II, 409).

¹⁵ »Über Goethes Schicksal waltet das was er selbst das Dämonische genannt hat [...]. Das Gefühl, [...] daß er selbst nur das Zentrum einer überpersönlichen Gewalt sei, Gottes, des Schicksals oder der Natur, [...] drückt Goethe mit dem ahnungsvollen Wort vom Dämonischen aus [...]. Das Dämonische ist [...] mit dem Charakter des Menschen untrennbar verknüpft [...]: das Schicksal gehört zum Charakter, wie ja auch der Charakter schon ein Schicksal ist, das unentrinnbarste aller Schicksale« (Friedrich Gundolf, *Goethe*, 9. Aufl., Berlin 1920, S. 3).

freilegte, der Zusammenhang von Charakter und Schicksal formiere sich im Rahmen eines in sich schlüssigen, kausalen und in allen Teilen transparenten Weltgebäudes.¹⁶ Gegen diese Annahme einer vollständigen Bestimmtheit, ohne welche die wechselseitige Explikation der beiden Begriffe Benjamins Überlegungen zufolge sofort haltlos würde, setzt er die Eröffnung eines Spielraums der Unbestimmtheit, die sich gerade dann ergibt, wenn Schicksal und Charakter deutlich voneinander geschieden und geradezu als einander opponierend gedacht werden.

Innerhalb einer historisch informierten wie zugleich praxeologisch argumentierenden Semantik verweist Benjamin insbesondere auf die Bedeutung, welche die beiden Konzepte in der Geschichte kultureller Formen gewonnen hatten; und zwar einerseits in den Techniken der Prognostik und Wahrsagekunst, andererseits in der Ausgestaltung von Charakteren und Handlungsmustern durch das Drama (und weitere Formen narrativer Darstellung). Während aber der Charakter einer bestimmten Person meist als etwas »Vorliegendes« und prinzipiell jederzeit Erkennbares angenommen werde (II.1, 171), gelte deren künftiges Schicksal als noch so wenig greifbar, dass jede Form der Vorhersage sofort den Vorwurf der Scharlatanerie auf sich ziehen müsste. Zur Innenwelt der Person könne die Außenwelt ihrer kommenden Schicksalsumstände, so Benjamin, demzufolge gerade nicht zwingend ermittelt werden. Die »deutenden Praktiken« (II.1, 176) wie die Chiromantie nehmen deswegen, statt mit empirischen Kausalzusammenhängen zu operieren, ihre Zuflucht zu konjunkturalen Wissen, das im Gegensatz zur Determiniertheit gerade auf der Unbestimmbarkeit und Intransparenz der Wechselwirkungen zwischen der Person und ihren Lebensumständen basiert.

Statt die Begriffe wechselseitig voneinander abhängig zu halten, akzentuiert Benjamin ihre Spannung gegeneinander: »Soll also der Begriff des Schicksals gewonnen werden, so muß dieser reinlich von dem des Charakters geschieden werden« (II.1, 173).

¹⁶ »Der Gedanke, welcher dabei zugrunde liegt, ist folgender: wäre einerseits der Charakter eines Menschen, d. h. also auch seine Art und Weise zu reagieren, in allen Einzelheiten bekannt und wäre andererseits das Weltgeschehen bekannt in den Bezirken, in denen es an jenen Charakter heranträte, so ließe sich genau sagen, was jenem Charakter sowohl widerfahren als von ihm vollzogen werden würde« (II.1, 171).

Da nach der Ausgangsanalyse der »Charakter gewöhnlich in einen ethischen, wie das Schicksal in einen religiösen Zusammenhang eingestellt« werde (II.1, 173), muss die Neuausrichtung beider Begriffe genau hier ansetzen. Wie sich bereits an der Erwähnung der Tragödie erkennen lässt, besteht Benjamins Vorgehensweise darin, die Begriffe des Schicksals und des Charakters – gleichsam zum Zwecke der Beobachtung ihrer Wirkungsweise unter experimentellen Bedingungen – auf das Feld der dramatischen Kunstformen zu versetzen. Das Schicksal wird hierbei als ein Schuldzusammenhang im Modus der Tragödie erfasst, der Charakter hingegen als eine Übertreibungsfigur auf dem Feld der Typenkomödie.

Die Protagonisten in Molières Komödien, so führt Benjamin bezüglich des Charakter-Konzepts aus, unterliegen letztlich weder psychologischen Bestimmungsgründen noch »pseudomoralischen Eigenschaftsbenennungen« (II.1, 177), auch wenn es typische Charakterfehler sind wie Geiz, Hypochondrie oder Misanthropie, unter deren einseitige Maximen diese Helden in ihrem jeweiligen Leiden und Handeln ostentativ gestellt sind. Die hieraus resultierenden Handlungen gewinnen auf der Bühne Molières, so Benjamin, »nur dasjenige Interesse, das mit dem Lichte des Charakters auf sie fällt« (II.1, 177). Die »Erhabenheit« der Molièreschen Charakterkomödie betreibt die verabsolutierende Hervorhebung einer zum Fehler übersteigerten Eigenschaft in historisch-gesellschaftlicher Anpassung an das geometrische Zentralmodell des absolutistischen Staates: »Der Charakter entfaltet sich in ihnen sonnenhaft im Glanz seines einzigen Zuges, der keinen andern in seiner Nähe sichtbar bleiben läßt, sondern ihn überblendet« (II.1, 178).

Benjamin hält diese hyperbolischen Charakterdarstellungen aus dem Repertoire der Tugenden und Laster für eine Errungenschaft des Rationalismus und damit weitergehend bereits für einen Schritt der geistigen Aufklärung und der politischen Emanzipation. Hierin opponiert die barocke Komödie dem Bestand tragischer Handlungsmuster aus der antiken Tragödie und ihrer neuzeitlichen Wiederbelebung. Zuvor nämlich hatte Benjamin den Begriff des Schicksals aus dem Gebiet der Religion herausgelöst und jenem des Rechts zugeschlagen. Der Irrtum einer religiösen Deutung des Schicksalsbegriffes, so Benjamin, war durch seine »Verbindung mit dem Begriff der Schuld veranlaßt« (II.1, 173). Doch werde die Schuld, um die es hierbei geht, weder religiös noch moralisch kon-

stituiert, was schon daran ablesbar sei, dass ihr der Gegenbegriff der Unschuld ebenso abgehe wie dem mit der Schuld verbundenen Unglück das Gegenstück des Glücks. Schuld, tragische Schuld zumal, ist schicksalhaft widerfahrendes Unglück, nicht etwa vermeidbare Verschuldung.

Die eigentliche Sphäre, der das als schicksalhaft hereinbrechende Verhängnis von Schuld und Unglück zugehört, ist, so Benjamin, diejenige des Rechts. Schuld ist dabei nicht auf einen konkreten »Rechtsszusammenhang« angewiesen, aus welchem sie sich nach Maßgabe bestimmter Gesetze ergebe – »nachweisbar ist vielmehr, daß jede rechtliche Verschuldung nichts ist als ein Unglück« (II.1, 174).¹⁷ Die »Ordnung des Rechts« fasst Benjamin hierbei auf als einen »Überrest der dämonischen Existenzstufe des Menschen«, in welcher »Rechtssatzungen nicht deren Beziehungen allein, sondern auch ihr Verhältnis zu den Göttern bestimmten« (ebd.). Gegenüber den Mächten des Dämonischen herrschte aufgrund ihrer Unbeherrschbarkeit eine wie natürlich wirkende Haltung macht- und hilfloser Hinnahme. Hervorgegangen aus der Formation eines dämonischen Überhangs (und nicht etwa eingerichtet als politische Stiftung bzw. gesellschaftliches Institut), habe sich das Recht in solchem negativem Götterbezug »über die Zeit hinaus erhalten, welche den Sieg über die Dämonen inaugurierte« (II.1, 174).

Von dieser Bestimmung her, in der die dämonisch undurchschaubaren Determinanten Schicksal und Unglück den phänomenalen Charakter einer menschlichen Schuld annehmen (und sie tun dies gerade durch die vermittelnde Funktion des Rechts),¹⁸ nimmt Benjamin eine für diesen Argumentationskontext zwar nur als Ne-

17 Gegen diese geradezu anarchische Herleitung der Schuld aus dem Unglück ließe sich das genuine Handlungskonzept der antiken Tragödie als dasjenige eines *selbstgemachten* tragischen Schicksals vorbringen, in dem die Glückswechsel des Dramas Inbegriff schicksalhaften menschlichen Handelns überhaupt werden. So z. B. Christoph Menke: »Nur wo ein Schicksal so erscheint, daß die plötzliche Wendung von Glück in Unglück im Leben eines Handelnden durch dessen eigenes Handeln eintritt, das ebendarauf gerichtet ist, sein Glück zu bewahren, kann es nach dem Modell des König Ödipus »tragisch« heißen. Das tragische Schicksal ist das »tragödienartige«: das Schicksal, so wie es in der Tragödie erscheint« (Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M. 2005, S. 22).

18 »Die Gesetze des Schicksals, Unglück und Schuld, erhebt das Recht zu Maßen der Person« (II.1, 174).

benlinie fungierende, im größeren Zusammenhang indes höchst bedeutsame Neubestimmung der kulturellen Funktion der Tragödie vor, indem er den tragischen Handlungsgang scharf gegen die Sphäre des Dämonischen absetzt und auch gegen das Recht als dessen Ausläufer. »Nicht das Recht, sondern die Tragödie war es, in der das Haupt des Genius aus dem Nebel der Schuld sich zum ersten Male erhob, denn in der Tragödie wird das dämonische Schicksal durchbrochen« (II.1, 174 f.). Gemäß der von Benjamin eingeschlagenen Gedankenführung gewinnt in der Tragödie das Verhängnis der Schuld eine narrative Gestalt und wird somit durch Handeln überwindbar.¹⁹ Es bleibt dafür dann weiterhin noch die ebenfalls konventionell verankerte Auffassung auszuräumen, der tragische Handlungsgang ziele auf die entscheidende Versöhnung des Menschen mit Gott über das Mittel des Opfers;²⁰ eine Lesart, welcher Benjamin entschieden widerspricht. »Sondern in der Tragödie besinnt sich der heidnische Mensch, daß er besser ist als seine Götter, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm die Sprache, sie bleibt dumpf« (II.1, 175).

19 Dies korrespondiert mit neueren Lesarten der Funktion des antiken Tragödiengeschehens, die weniger das Moment einer rezeptionsorientierten Katharsis betonen als vielmehr die handlungsinhärente Dynamik eines das tragische Opfer suspendierenden Aufschubs oder doch relativierenden Distanzgewinns. In der Tragödie führt demzufolge eine Entwicklungslinie kultureller Formgebung vom rituellen Opfer über das dramatische Handeln zur dialogischen »Verhandlung«; diese bringt indes als ästhetische eine »systematische Unbestimmtheit und Unentscheidbarkeit zur Darstellung« (Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1992, S. 165 f.). Wolfram Ete bestimmt das »dramatische Genre der Tragödie« als »die aus der Einheit von Darstellung und Kritik hervorgehende Selbstkritik des Tragischen« (Wolfram Ete, *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*, Velbrück 2011, S. 12); die Tragödie ermögliche als Spiel- und als Anschauungsform die »kritische Darstellung von Selbstzerstörungsprozessen« (ebd., 16). Nach Christoph Menke denkt »das klassische Modell das ästhetisch andere der Tragik als ihre Unterbrechung durch die Kontemplation ihrer schönen Darstellung« (Menke, *Die Gegenwart der Tragödie* [wie Anm. 17], S. 108). »Man kann über die tragische Erfahrung und ihre Aporie hinausgelangen« (ebd., S. 98), und zwar durch die schon der antiken Tragödie inhärente Form der Selbstbeobachtbarkeit des Handelns. Indem etwa Ödipus als der Geblendete »vom Täter zum Schauenden wird« (ebd., S. 101), skizziert er *in extremis* eine der Tragödie als Gattung innewohnende Möglichkeit des ästhetischen Lernens.

20 Benjamin kritisiert in diesem Zusammenhang entschieden die Vorstellung von der »Reinheit« des »entsühnten und mit dem reinen Gott versöhnten Menschen« (II.1, 175).

Die Sprachlosigkeit des Helden *in extremis* ist das Signum seines zwischen gegenstrebigem Kräften eingespannten Dilemmas.²¹ Das Ringen des Helden gilt jenem Überhang aus Unglück und Schuld, der seinem Handeln als je schon verfügt Schicksal uneinholbar vorausliegt. Es ist dies das Ringen der Tragödie selbst, die ihren Helden an den Nullpunkt der Sprache und der Handlungsmacht stellt, an das stumme Leiden. »Das Paradoxon der Geburt des Genius in moralischer Sprachlosigkeit, moralischer Infantilität ist das Erhabene der Tragödie« (II.1, 175). Diese Einsichten, die Benjamin insbesondere im Zwiegespräch mit Florens Christian Rang und dessen Theorie einer astrologisch-circensischen Herkunft des Karnevals weiter vertiefen wird,²² bilden ein Grundmotiv seiner gattungspoetischen Überlegungen der späten 1910er bis Mitte der 1920er Jahre. Sie finden sowohl in das Kategoriengerüst und die geschichtlichen Differenzierungen des *Trauerspiel*-Buchs Eingang (insbesondere die Entgegensetzung von Trauerspiel und Tragödie), wie sie zuvor auch die typologischen Leitlinien der *Wahlverwandtschaften*-Arbeit prägen.

Für Benjamins Interpretation von Goethes Roman ist das Ausgeführte einerseits bei der Auseinandersetzung mit dem Komplex von Ehe und Gesetz von Bedeutung, da Benjamin hier ein Entbergen schicksalhaft-dämonischer Kräfte aus dem Zerfall der Rechtlichkeit aufzuweisen versucht. Andererseits kann Benjamin für das Genre des Romans die Frage der Handlungsmotivierung mit Hilfe der vergleichenden Betrachtung des Schemas der antiken Tragödie genauer bestimmen und so gegen ein landläufiges, unspezifisches Interpretationsmuster des ›Tragischen‹ zu Felde ziehen. Beide Linien, die zusammen in das Gerüst der Darlegungen zu den *Wahlverwandtschaften* eingehen, laufen im früheren Aufsatz über »Schicksal und Charakter« in der Kritik des schuldverschreibenden Rechts aufeinander zu. Ihr Konvergenzpunkt wird dort schon unter Rekurs auf ein Goethe-Wort aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

21 Fenves sieht hier eine strukturelle Analogie zur aus geschichtlicher Repression und Verfolgung rührenden jüdischen Sprachlosigkeit angelegt (Fenves, »Tragedy and Prophecy« [wie Anm. 4], S. 237 f.).

22 Florens Christian Rang, *Theorie des Karnevals. Historische Psychologie des Karnevals*, hg. von Lorenz Jäger, Berlin 1983; vgl. darin Lorenz Jäger, »Über Florens Christian Rang«, S. 59-68. Vgl. ferner Fenves, »Tragedy and Prophecy« (wie Anm. 4), S. 241 f.; Thaler, *Dramatische Seelen* (wie Anm. 2), S. 194.

markiert, in dem es heißt: »Ihr laßt den Armen schuldig werden« (II.1, 175).²³ Benjamin kommentiert: »Das Recht verurteilt nicht zur Strafe, sondern zur Schuld. Schicksal ist der Schuldzusammenhang des Lebendigen« (II.1, 175). Genau dies zu entfalten, die unglückliche Verflechtung von Schicksal und Schuld im menschlichen Glücksstreben, und zwar ohne den Konflikt durch den Verweis auf eine numinose Macht des ›Tragischen‹ hinwegzuerklären, wird Benjamin als eigentliche erzählerische Leistung von Goethes Roman herausstellen.

Eine Korrektur solcher Hypostasierung des ›Tragischen‹, die Benjamin manchen einflussreichen Auslegungen des Werkes anlastet, kann letztlich nur durch eine gattungspoetische Schärfung der Begriffe argumentativ gestützt werden. Dies zu leisten unternimmt innerhalb der großen Untersuchung zum barocken Trauerspiel die terminologische Arbeit der Kontrastierung von Trauerspiel und Tragödie²⁴ respektive der »Konfrontation der beiden Formen«.²⁵ Betrachtet man die einschlägigen Ausführungen im ersten systematischen Großteil des *Trauerspiel*-Buches, betitelt »Trauerspiel und Tragödie«, als einen vorläufigen Endpunkt von Benjamins einschlägiger Begriffsarbeit, so nimmt dort, angefacht nicht zuletzt durch die kritische Behandlung und dezidierte Ablehnung von Johannes Volkelt's *Ästhetik des Tragischen* (vgl. I.1, 279), die Absage an die Rede vom Tragischen die entschiedenste Form an.

Wichtiger noch als die Unterscheidungsarbeit gegen das antike Drama selbst ist in der Gegenüberstellung von Tragödie und Trauerspiel Benjamins Abgrenzung von der zeitgenössischen Verallgemeinerung tragödienspezifischer Muster. Benjamin ist es hier primär darum zu tun, den Blick auf die Besonderheiten des Barockdramas, seiner Königs- und Märtyrfiguren, Requisiten und Allegorien, nicht von den anachronistischen Projektionen einer mit vermeintlichen Universalien operierenden Geisteswissenschaft der

23 Die Zeile stammt aus dem Lied »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« des Harfners im zweiten Buch des Romans (Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 9, hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann, unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt/M. 1992, S. 491).

24 Steiner, »Allegorie und Allergiek« (wie Anm. 4), S. 658; Thaler, *Dramatische Seelen* (wie Anm. 2), S. 163 f.; Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch* (wie Anm. 4), S. 18 f.

25 Walter Benjamin an Florens Christian Rang, 9.12.1923. GB II, 322.

Gegenwart verstellen zu lassen.²⁶ Von der tragischen Fabel, dem tragischen Helden und seinem tragischen Tod unter den Bedingungen des 19. oder 20. Jahrhunderts so zu handeln, als seien diese als systematische, überzeitliche Gestaltungsformen sowohl den barocken Trauerspielen wie auch den Geschichts- und Schicksalsdramen des bürgerlichen Zeitalters umstandslos als Analysekatoren anzumessen, verfehlt, so Benjamins Argument, die mit dem Begriff des Trauerspiels gekennzeichnete kulturgeschichtliche Formation und wird darüber hinaus auch dem ihren Gegenpol bildenden Konzept der Tragödie nicht gerecht.

Diese Unangemessenheit der zeitgenössischen Rede vom Tragischen liegt der im zweiten Abschnitt dieses Hauptkapitels vortragenen Argumentation zufolge *negativ* an der unterlassenen geschichtlich-kulturellen Spezifizierung des sozialen Gehalts der antiken Tragödie (zu der Benjamins vorangegangene Beiträge ebenso wie das *Trauerspiel*-Buch essentielle Aspekte beizusteuern haben) und *positiv* an der von vielen betriebenen kulturphilosophischen Universalisierung ›des Tragischen‹ als eines nicht sowohl Handlungs- als vielmehr auch eines Deutungsmusters von überzeitlicher Reichweite und genuin moralischer Signifikanz. »Die Philosophie der Tragödie«, so führt Benjamin aus, »ist demgemäß ohne alle Beziehung auf historische Sachgehalte in einem System von allgemeinen Sentiments, das man in den Begriffen ›Schuld‹ und ›Sühne‹ logisch unterbaut sich dachte, als Theorie der sittlichen Weltordnung durchgeführt worden« (I.1, 279). Die Sittlichkeit wiederum steht dabei unter der im 19. Jahrhundert dominanten Vorstellung strikter kausallogischer Motivierung von Handlungsabläufen durch Charaktereigenschaften und Umweltfaktoren. Aus dem (als solches durchaus berechtigten und nutzbringenden) Interesse für die empirischen Erkenntnisformen wurde, in massiver Übersteigerung ihrer Erklärungskraft, ein vollständig deterministisches Weltbild abgeleitet, das den handelnden und leidenden Menschen einer erdrückenden Übermacht schicksalhafter Bestimmungskräfte aussetzte. Im Naturalismus waren es die oft in karikaturhaftem Reduktionismus ins Spiel gebrachten Bestimmungsgründe von Rasse und Milieu,

²⁶ Zu Benjamins Abrücken von einem verallgemeinerten »tragischen« Kulturbegriff vgl. Thaler, *Dramatische Seelen* (wie Anm. 2), S. 174 f.; Fenves, »Tragedy and Prophecy« (wie Anm. 4), S. 229; Bettine Menke, »Reflexion des Trauerspiels« (wie Anm. 8), S. 253.

die den gezeigten Geschehnissen unerbittlich die Verlaufsformen und das unweigerliche Ende vorzeichnen.

Dies ist der herangezogene Hintergrund, vor dem Benjamin die Auffassung Volkelt's als eine naturalistisch-deterministische vorführt: Der »naturalistischen Dramatik zuliebe« wurde die erwähnte sittliche Weltordnung des Tragischen in der Theorie der dichtenden und philosophierenden Epigonen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ganz erstaunlicher Naivität natürlicher Kausalverknüpfung angenähert und somit das tragische Schicksal zu einer Verfassung, »die sich in dem Zusammenwirken des Einzelnen mit der gesetzmäßig geordneten Umwelt zum Ausdruck bringt« (so der von Benjamin in kritischer Absicht zitierte Volkelt). In Volkelt's *Ästhetik des Tragischen* sieht Benjamin eine »förmliche Kodifikation der genannten Vorurteile« (I.1, 279) niedergelegt; insbesondere attackiert er an diesem einflussreichen Werk die (freilich auch sonst häufig anzutreffende) Annahme, »das Tragische vermöge voraussetzungslos in gewissen faktischen Konstellationen, wie das Leben sie kennt, zur Gegebenheit gebracht werden« (I.1, 279). Benjamins Diktion bedient sich, was bei ihrer ansonsten obwaltenden Sorgfalt durchaus hervorsteicht, in der Nachahmung dieses Gemeinplatzes einschlägiger Floskeln der Umgangssprache.

Dem attackierten zeitentzogenen Konzept Volkelt's liege die »so ganz verglebliche Bemühung« zugrunde, »das Tragische als allgemeinemenschlichen Gehalt zu vergegenwärtigen« (I.1, 280), was zwar auf der Ebene des alltäglichen Sprachgebrauchs etwa in der Rede von »tragischen Unfällen« oder einem »tragischen Schicksal« konventionell etabliert sein mochte, doch vor einer strengeren Auslegung des Begriffs keinen Bestand haben konnte. Denn die emotionale Evidenz des Tragischen ist, so Benjamin, ein schlechter Ratgeber, wenn es darum geht, die Tragweite der mit dem Begriff gemeinten Geschehensarten und Deutungsmuster zu bestimmen. Aus der entgrenzten, »weichen« Auffassung des Tragischen wiederum resultiert die aus Benjamins Sicht nicht minder problematische Neigung, auch dem Konzept der Tragödie eine solche lebensweltlich aufgeschwemmte, beliebige Façon zu geben. »Nichts ist in Wahrheit problematischer, als die Kompetenz der ungeleiteten Gefühle des ›modernen Menschen‹, zumal im Urteil über die Tragödie« (I.1, 280). Nicht allein um der Spezifik des barocken Trauerspiels willen insistiert Benjamin auf einem trennscharfen, dis-

tinkten Begriff der Tragödie. Es geht ihm hierbei einerseits um ein zusammenhängendes Verständnis ihrer Ursprünge im Kultus und ihres gesellschaftlichen Beitrages als einer Spielform menschlicher Emanzipation, andererseits um durchaus konkrete Folgerungen für die literarische Produktionsästhetik der Gegenwart, in welcher der Gattungsanspruch der Tragödie eine unverminderte Geltung zu erheischen scheint. Doch, so wendet Benjamin ein, hätte schon Nietzsches vierzig Jahre zuvor erschienene Tragödien-Schrift den Autor der *Ästhetik des Tragischen* eines Besseren belehren können ebenso wie die Beachtung des Faktums, »daß die moderne Bühne keine Tragödie, die der Griechen ähnelt, aufweist« (I.1, 280). Damit kommt Benjamin – im Widerspruch zu Volkelt – zu einem klar abschlägigen Fazit, was die aktuelle Existenzmöglichkeit dieser Gattungsform betrifft: »Mit der Verleugnung dieses Sachverhalts bekunden solche Lehren von dem Tragischen die Anmaßung, Tragödien müßten heut noch zu verfassen sein« (I.1, 280). Daraus wiederum geht in verschärfter Weise im Hinblick auf Goethes *Wahlverwandtschaften* die Frage hervor, wie es im Gegenzug um die Tragik und Schicksalsdeterminiertheit des modernen Romans bestellt sei.

Benjamin gibt als die beiden weiterführenden Einsichten Friedrich Nietzsches im Hinblick auf eine distinkte Bestimmung der Tragödie zum einen ihre »Bindung [...] an die Sage« an, zum anderen »die Unabhängigkeit des Tragischen vom Ethos« (I.1, 280).²⁷ Aus dem mythischen Überlieferungszusammenhang entstammt das Geschichtenrepertoire einer ontologisch abgestuften Welt von Akteuren, in welcher die Olympier sich als bereits individuierte Gestalten vom elementaren Wirken der chthonischen Urmächte abzusetzen im Begriff sind, während andererseits die Heroen mit ihren Lebenskurven von Aufstieg und Fall den Zwischenraum zur Welt der Sterblichen durchmessen. Sowohl in der *Wahlverwandtschaften*-Studie wie auch in den früheren Aufsätzen des Jahres 1916 wird dieser mythische Urgrund, aus welchem sich die Handlungsmuster der Tragödie gestalthaft herausheben, als die Welt des Dämonischen angesprochen. Von dieser Urkraft her ist nach Benjamin auch die Bedeutung der Begriffe von Schuld und Sühne sowie

²⁷ Vgl. David Wellbery, »Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche«, in: Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin 2007, S. 199–212.

des sie verbindenden Instituts des Opfers zu bestimmen. Die zweite von Nietzsche mit Vehemenz vorgebrachte Auffassung, in welcher die Unabhängigkeit tragischer Handlungsmuster von modernen Konzeptionen des Ethischen Ausdruck findet, kommt Benjamin vor allem an jener Stelle seiner Argumentation zupass, wo er den Gefahren einer verallgemeinernden Trivialisierung des Tragischen unter sittlichem Vorzeichen (als deren Fürsprecher bzw. Nutznießer Volkelt prominent attackiert wird) zu wehren hat. Doch sieht Benjamin in der Aversion Nietzsches gegen eine Behandlung der Tragödie in jedweden anderen als ästhetischen und vialistischen Kategorien auch eine massive Beschränkung, die insbesondere dem gesamten Komplex von Schuld und Schicksal, der nach Benjamin in der Tragödie verhandelt wird, per se nicht gerecht werden könne. Der »tragische Mythos« gelte Nietzsche »als rein ästhetisches Gebilde«, so die Kritik Benjamins. Nietzsche habe die bereits im Geiste seiner späteren Moralkritik in der Tragödienschrift vollzogene »Emanzipation von der Schablone einer Sittlichkeit, die man dem tragischen Geschehen aufzulegen pflegte, teuer erkaufte«, nämlich mit dem »Verzicht auf eine geschichtsphilosophische Erkenntnis des Mythos der Tragödie« (I.1, 281). So habe Nietzsche zwar die kultischen Elemente der Tragödie und etwa auch die Rolle des Chores und der gemeinschaftlichen Ekstase prägnant akzentuieren können, doch habe er »keine Veranlassung« gesehen, sich überhaupt mit dem »Kernstück« der »epigonalen Tragödientheorie« auseinanderzusetzen, will sagen mit »der Lehre von tragischer Schuld und tragischer Sühne« (I.1, 283).

Nur »allzu bereitwillig« habe Nietzsche, so der an seine Tragödien-Schrift adressierte Vorwurf, jener epigonalen Tragödientheorie (die bis in Benjamins Schreibgegenwart sogar noch desto größeren Einfluss gewonnen hatte) »das Feld moralischer Debatten« kampflos preisgegeben – anstatt den Deutungskonflikt um die Begriffe von Schuld und Sühne tatsächlich auszutragen. »Indem er eine solche Kritik verabsäumte, blieb ihm der Zugang zu den geschichts- und religionsphilosophischen Begriffen, in denen zuletzt die Entscheidung über das Wesen der Tragödie sich ausprägt, verschlossen« (I.1, 283). Benjamin seinerseits macht gerade aus dem von Nietzsche ausgeblendeten Aspekt der »tragischen Schuld« einen Hauptpunkt seiner Argumentation, ohne indes dabei auf die zuvor so harsch kritisierte »allgemein-menschliche« Lesart des Tragischen

einzuschwenken. Anders als bei Nietzsche findet Benjamin in den dramenästhetischen Passagen von Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung* (1921) mit der Kategorie des »metaethischen Menschen«²⁸ ein Konzept vor, das die Problematik tragischen Handelns und der moralisch-religiösen Kategorien von Schuld und Sühne auf die gebrochene, reflektierende Existenzweise des Tragödienhelden zu beziehen erlaubt.

Ein tieferes Verständnis der kulturellen Dynamik im antiken Tragödiengeschehen ist nach Benjamins Einsicht nur dann zu erlangen, wenn weder die aktuelle Tendenz einer entgrenzenden Verallgemeinerung des Tragischen noch die vollständige Missachtung der religiösen und rechtlichen Bedeutungsdimension der Tragödienhandlung den Blick auf diese Kunstform beschränkt. Der Autor des *Trauerspiel*-Buches greift an dieser Stelle auf die in den Aufsätzen von 1916 angerissenen und in späteren Arbeiten (wie vor allem in dem Aufsatz zu »Schicksal und Charakter«) weiterentwickelten Überlegungen zur Verflechtung von Schuld, Sühne und Schicksal zurück, um nun in einer nochmals erweiterten Perspektive und auf der Basis schärferer methodologischer Differenzierungen die Frage nach dem Kunstcharakter und dem kulturellen »Sinn« der Tragödie zu verfolgen.

In methodologischer Hinsicht nämlich bietet die kurzschlüssige Bemessung der tragischen Akteure und ihrer Handlungsmuster mit den moralischen Parametern einer gegenwärtigen Lebenswelt (wiederum sind Volkelt und Co. die Angesprochenen) geradezu ein Lehrstück in negativer Hinsicht, indem sie Anlass gibt, über den epistemischen Abstand zwischen einem sprachlich-fiktionalen Handlungsgeschehen und der Moralität und Individualpsychologie des bürgerlichen Zeitalters zu reflektieren. Allerdings habe Nietzsches bloße Ausklammerung der moralischen Dimension diese Identifizierung von pragmatischem persönlichen Lebensbezug und fiktionalem Figurenhandeln faktisch gar nicht angetastet, insofern sogar geradezu »ungeschoren« davonkommen lassen, während Benjamin hier am entschiedensten nachsetzt:

Wo immer die Erörterung einsetzt, kann sie ein Vorurteil nicht schonen, das wie es scheint unangefochten steht. Es ist die Annahme, Handlungen

28 Thaler, *Dramatische Seelen* (wie Anm. 2), S. 191f.; Fenves, »Tragedy and Prophecy« (wie Anm. 4), S. 227.

und Verhaltensweisen, die bei erdichteten Personen begegnen, seien für die Erörterung moralischer Probleme so zu nutzen wie das Phantom für anatomische Belehrung. Dem Kunstwerk, das man so leichtthin sonst als naturgetreue Wiedergabe kaum zu fassen wagt, traut man bedenkenlos die exemplarische Kopie moralischer Phänomene zu, ohne die Frage nach deren Abbildbarkeit auch nur aufzuwerfen. (I.1, 283)

In der entschiedenen Trennung zwischen den fiktionalen Personen und Lebenshaltungen innerhalb eines Kunstwerks und der unterstellten lebenspraktischen Bedeutung des darin Geschilderten wird man einen Ertrag der *Wahlverwandtschaften*-Arbeit sehen können, die sich einleitend zunächst von dem landläufigen Vorurteil, Goethes Roman thematisiere die sittlichen Probleme der Ehe,²⁹ freizumachen gehabte. Im *Trauerspiel*-Buch nimmt Benjamin dieser Verquickung von Dichtung und Leben ihre vermeintliche Evidenz, indem er die dabei unterstellte identifizierbare »moralische Bedeutung« von künstlerischen Artefakten grundsätzlich in Zweifel zieht. Dichtungen als »Abbildern der Wirklichkeit« zu begegnen, so sein grundlegender methodologischer Einwand, verfehle sowohl ihren Kunstcharakter wie auch die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge ihrer Entstehung und Funktion. Das wiederum soll im vorliegenden Falle der Begriffsbestimmung von Tragödie und Trauerspiel nun bedeuten, »den moralischen Gehalt tragischer Poesie« zwar »nicht als ihr letztes Wort« zu behandeln (nämlich als aktuell erklärungsmächtiges Deutungsmuster), ihn wohl aber »als Moment ihres integralen Wahrheitsgehaltes zu fassen: nämlich geschichtsphilosophisch« (I.1, 283).

Was damit gemeint ist, verdeutlicht Benjamin an der für den tragischen Handlungsgang konstitutiven Figur des stellvertretenden bzw. aufgeschobenen Opfers. Die geschichtsphilosophische Bedeutung des Opfers besteht in seiner transitorischen Funktion innerhalb des Ablösungsprozesses der dämonischen Mächte durch neue gesellschaftliche Einrichtungen symbolischen Zeichenhan-

29 Die Unterscheidung von Wahrheits- und Sachgehalt dient nicht zuletzt einer Revision der den Blick auf Goethes Roman verstellenden Thematik von Ehe, Scheidung und Ehebruch (I.1, 127; 131). Vgl. zu den hartnäckigen moralischen Parametern in der kritischen Rezeption der Zeitgenossen, die den Roman wohlweise als »unmoralisch« kritisierten oder als »Verteidigung der Ehe« in Anspruch nahmen, Heinz Härtl, »Die Wahlverwandtschaften« und ihre zeitgenössischen Leser«, in: *Weimarer Beiträge* 29 (1983), S. 1574-1603, bes. S. 1583, S. 1586.

delns.³⁰ Benjamin kann das tragische Opfer »ein erstes und letztes zugleich« (I.1, 285) nennen, weil er diese Figur des Opfers als diejenige Form eines Gaben- und Zeichenverhältnisses denkt, die genau am Übergang von der determinierenden Gewalt dämonischer Mächte zur Freiheit eigenständigen menschlichen Handelns sich entwickelt bzw. aus diesem Übergang hervorgeht. »Ein letztes« ist das tragische Opfer »im Sinne des Sühneopfers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, gefällt; ein erstes im Sinne der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen« (I.1, 285). Der entscheidende Impuls über die bloße Perpetuierung eines archaischen Gewaltzusammenhangs hinaus wird im tragischen Opfer nicht durch die Abfuhr von Gewalt mit Hilfe eines stellvertretenden Sündenbockes ermöglicht – jenes *pharmakos*, wie ihn etwa der Religionsanthropologe René Girard als kulturelles Medium der Friedensstiftung umrissen hat –,³¹ sondern durch die bemerkenswerte Verwandlung eines zunächst pragmatischen Geschehens in einen rein symbolischen Akt. Im Opfer ist der Gedanke des Substituts, der ersetzenden Stellvertretung, durchaus bereits angelegt. In einem weiteren Schritt der kulturellen Symbolisierung wird es sodann möglich, den Opfergedanken vollends als einen symbolischen aufzufassen, d. h. als einen ästhetischen Darstellungsakt, der die tatsächliche Opferhandlung als obsoleten Atavismus entbehrlich macht.

Im tragischen Handlungsgang stellt die Opferidee, wie sie Benjamin aus den Studien seines Freundes Florens Christian Rang verstehen und aufgreifen konnte, eine Mimesis elementarer kosmischer Zyklen dar, bei der die den Kosmos in seiner Ordnung zusammenhaltende Figur des Rundlaufs auf vielgestaltige Weise aus einem astronomischen Schauspiel zu einer choreographischen Prozedur transformiert wurde. In dieser neuen »prozessuale[n] Dramaturgie der Tragödie« (I.1, 296), wie sie in der *Orestie* des Aischylos und im *König Ödipus* des Sophokles sich darstellte, trete der »Sühnecharakter des Opfers« zurück zugunsten seiner kulturellen Logik als einer »Verwandlung«, die das frühere Gesetz der »Tod-

³⁰ Vgl. die Einleitung der Herausgeber in: Alexander Honold, Anton Bierl, Valentina Luppi (Hg.), *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen zwischen Ritual und Spiel*, München 2012, S. 7–14.

³¹ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972; dt.: *Das Heilige und die Gewalt*, übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh, Zürich 1987, S. 20.

verfallenheit« durch den Vorgang der »Todeskrise« ersetze. Aus den Darlegungen Rangs³² übernimmt Benjamin die Vorstellung, der tragische Handlungsgang repräsentiere letztlich nichts anderes als jene geometrische Zirkularität eines die Welt erhaltenden astronomischen Kreislaufs, mit dessen theatraler Nachahmung und Ausführung der archaische Tötungsakt einer ursprünglich geforderten Opferung aufgehoben werden könne. Demzufolge geschieht »die Ablösung der Schlachtung des Menschen am Altare durch Entlaufen vor dem Messer des Opferers, d. h. Herumlaufen um den Altar mit schließlichem Anfassen des Altars durch den Todgeweihten, wobei der Altar zum Asyl, der zornige Gott zum gnädigen, der zu Tötende zum Gottes-Gefangenen und -Diener wird« (I.1, 286).

Von dieser Figur des choreographisch vollzogenen Rundlaufs her sieht Benjamin nicht nur das Handlungsgesetz des aufgeschobenen und weiter aufzuschiebenden Opfers durchdrungen, es lassen sich hierauf ebenso die Ursprünge des griechischen sportlichen Agons, die Wettrennen der olympischen und anderer symbolischer Kämpfe zurückführen.³³ Im Kern der tragischen Handlung nimmt als das nun leereräumte Zentrum der Opferaltar die Stelle des überwundenen Ortes der tödlichen Gewalt ein, die in den Tragödien selbst nicht einmal mehr zu einem manifesten Ausdruck zu kommen braucht und gleichwohl als deren determinierende Kraft im Negativumrisss präsent bleibt.

Es greifen in dieser Interpretation demnach sowohl die Bestimmungen des »Schicksal und Charakter«-Aufsatzes bezüglich des durch göttliche Gewalt gesetzten Rechts- und Schuldverhältnisses wie auch die in der *Wahlverwandtschaften*-Studie angestellten Überlegungen bezüglich des gewaltsamen »Aussetzens« eines ansonsten durchgängigen Vergegenwärtigungsvorgangs in sprachlicher Wechselrede. Wo die Zivilität der dialogischen Wechselrede von der Gewalt älterer, blutheischender Mächte durchschlagen wird, dort zeigt sich die »Gewalt« des »Ausdruckslosen«.³⁴ Umgekehrt hat die

³² Vgl. die Aufzeichnungen Theater und Agon sowie Agon und Theater in Rang, *Theorie des Karnevals* (wie Anm. 22), S. 47–51.

³³ Das »Recht, von der »agonalen« Darstellung« in der Tragödie zu sprechen, ist für Benjamin begründet durch den Umstand, »daß die attischen Bühnenspiele in Gestalt von Wettkämpfen vor sich gingen« (I.1, 286). Vgl. Alexander Honold, *Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike*, Berlin 2002.

³⁴ Vgl. die Ausführungen im folgenden Abschnitt II.

krisehafte Verwindung des Todes als des aus dem Opfergedanken abgeleiteten kultischen Kerns des Tragödienhandelns die zwifältige Aufgabe, sowohl die Abgrenzung der epochal und systematisch voneinander geschiedenen sozialen Ordnungen zu markieren als auch ihre Durchlässigkeit gegeneinander vor Augen zu führen. Denn doppelt bestimmt ist wie das Opfer als symbolisches Zeichenhandeln so auch der tragische Tod, um dessen suspendierte Notwendigkeit das Geschehen kreist. »Der tragische Tod hat die Doppelbedeutung, das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als den Erstling einer neuen Menschheitsernte dem unbekanntem Gott den Helden hinzugeben« (I.I, 285f.). Statt durch den alten, existentiellen Hiat zwischen Mensch und Gott ist der Held der Tragödie nun freilich durch einen neuen, nicht minder dilemmatischen Gegensatz als in sich zerrissener zu denken, durchzogen nämlich von der Interessendifferenz zwischen Einzelem und Gemeinschaft (wobei diese Letztere von Benjamin hier noch mit einem aufgrund der nazistischen Terminologie später unhaltbar gewordenen Begriff als »Volksgemeinschaft« [I.I, 285]³⁵ bezeichnet wird). Längst noch nicht kommen in der tragischen Entlastung des Sühneopfers vom vollzogenen Tod die Belange von individuellem Akteur und sozialem Gesetz miteinander zur Deckung. Die wörtlich zu verstehende »Unmündigkeit« des tragischen Helden ist für Benjamin daran abzulesen, dass er im entscheidenden Moment der Handlung verstummt und »schweigt«. »Der tragische Held hat nur eine Sprache, die ihm vollkommen entspricht: eben das Schweigen« (I.I, 286).

Im Schweigen kommen »Trotz« (I.I, 287), also die inkommensurable Besonderheit des Einzelnen gegen die Gemeinschaft, und die durch Gewalt erlittene Sprachlosigkeit des Geopferten zusammen. Der Ausfall der Rede und damit des Darstellungsmediums der Tragödie schlechthin *ist*, bezogen auf dieses Medium, gewissermaßen der Tod des Helden; aber der Tod im Sinne einer letzten Geste des Eigensinns. Die resignative Einsicht, nicht vollständig in die Logik der Gemeinschaft und des Austauschs integrierbar zu sein, wird im Verstummen des Helden, also in seinem sozialen Tod, besiegelt. »Im Angesicht des leidenden Helden lernt die Gemein-

35 Vgl. Weber, »Genealogy of Modernity« (wie Anm. 4); Fennes, »Tragedy and Prophecy« (wie Anm. 4), S. 247.

de den ehrfürchtigen Dank für das Wort, mit dem dessen Tod sie begabte – ein Wort, das mit jeder neuen Wendung, die der Dichter der Sage abgewann, an anderer Stelle als erneuertes Geschenk aufleuchtete« (I.I, 288). Aus dem Schuldverhängnis dämonischer Gewalt wurde Handlung und damit ein in seiner tatsächlichen Blutigkeit mehr und mehr *verhandelbares* symbolisches Opfer. Aus der symbolisch figurierten Opferhandlung wiederum wird nun in einem weiteren epochalen und systematischen Vorgang kultureller Transformation die Stiftung des dichterischen Wortes, in dem archaische Dämonengewalt und Opferhandlung zwar in kondensierter Weise bewahrt, aber als soziale Tatsachen überwunden sind. Mit der Abhandlung zum Trauerspiel und zuvor bereits derjenigen zu »Goethes Wahlverwandtschaften« vollzieht sich ein methodischer »Wechsel von philosophischen zu ästhetischen Fragestellungen«. Benjamin war in den frühen Aufsätzen zur Tragödie »von Bestimmungen des Kunstwerks in der Geschichte« ausgegangen und nun »zur Erkundung der Rolle von Geschichte im Kunstwerk« übergegangen.³⁶ Dichterische Gestaltung lässt das Zurückgebliebene, Überwundene in der Mehrdeutigkeit ästhetischer Verdichtung noch nachzittern. »Das Tragische verhält sich zum Dämonischen wie das Paradoxon zur Zweideutigkeit. In allen Paradoxien der Tragödie [...] ist die Zweideutigkeit, das Stigma der Dämonen, im Absterben« (I.I, 288). Nicht freilich auf unwiderrufliche geschichtliche Weise. Denn der Roman kehrt aus dem Reich paradox dramatisierter Handlungsoptionen erneut in das Medium unauf löslicher Zweideutigkeit zurück.

II.

Der Begriff des Tragischen ist, um es zugespitzt zu formulieren, innerhalb der Arbeit über »Goethes Wahlverwandtschaften« ein augenscheinlich wenig willkommener, kaum beim Namen genannter Gast; er stellt für Benjamins Argumentation einen Fremdkörper dar.³⁷ Wiewohl es die Handlungsstruktur und Konstellation des Romans selbst und mehr noch seine Deutungsgeschichte eigentlich zwingend erforderlich machten, sich in ausdrücklicher Weise mit

36 Thaler, *Dramatische Seelen* (wie Anm. 2), S. 161.

37 Lindner, »Goethes Wahlverwandtschaften« (wie Anm. 5), S. 486.

der Dimension des Tragischen zu beschäftigen (und obwohl Benjamins Interessen gegenüber diesem Begriffsfeld durch frühere und folgende Arbeiten gut verbürgt sind), bleibt *Tragik* in Benjamins Studie ein allenfalls indirekt oder tangential behandelte Begriff.

Mythische Vorwelt, dämonische Bestimmungsmächte, die unheilvoll magischen Anziehungskräfte zwischen den Hauptfiguren, ihre mit erzählerischer Unerbittlichkeit bis zum Ende verfolgte Todesverfallenheit: All dies, was Benjamins Studie aus Goethes Roman so prägnant herauschält, ist zwar durchwirkt von Elementen des Tragischen, und doch insistiert Benjamin auf der größtmöglichen Distanz zu diesem naheliegenden Deutungsmuster. Weder sind *Die Wahlverwandtschaften* selbst ein tragischer Roman³⁸ bzw. eine ins formengeschichtliche Gebiet der Romanprosa transformierte Tragödienhandlung, noch gar kann ihrem Autor, wie von der biographisch argumentierenden Goethe-Forschung der Moderne unterstellt, eine tragische Lebensverfassung zugesprochen werden. »Tragisches«, so fertigt Benjamin jene biographischen Deutungen ab, die Goethes Leben zu seinem eigentlichen Kunstwerk überhöhten, Tragisches »gibt es allein im Dasein der dramatischen, d. h. der sich darstellenden Person, niemals in dem eines Menschen« (I.I, 154). Schneidender kann die Grenze zwischen der empirischen Existenz des Autors und dem künstlerischen Dasein seiner Werke nicht gezogen werden. *Tragik* also ist ein historisch und gattungspoetisch zu bestimmender Modus dramatischer Verknüpfung sprachlich zum Ausdruck gebrachter Handlungen.

Die Besonderheit aber dieses Goethe-Romans und seine durch vielerlei Nachahmer ins Licht gerückte Leistung sieht Benjamin darin, dass die *Wahlverwandtschaften* zwingend eine Logik der Verstrickung ins Werk setzen, ohne auf die überkommenen Deutungsmuster des Tragischen³⁹ zurückzugreifen. Vielleicht findet

38 Vgl. hierzu in Bezug auf Goethes Roman: Helmut Hühn, »Ein ›tragischer Roman? Überlegungen zu einem Romanexperiment«, in: ders. (Hg.), *Goethes ›Wahlverwandtschaften‹. Werk und Forschung*, Berlin 2010, S. 149-177.

39 Vgl. dagegen die Interpretation von Kurt May, »Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ als tragischer Roman« (1957), in: Ewald Rösch (Hg.), *Goethes Roman ›Die Wahlverwandtschaften‹*, Darmstadt 1975, S. 263-271. Zumindest aber muss die Kategorie des Tragischen in diesem Falle mit jener des Experiments korreliert werden, wie dies auch Jeremy Adler vorschlägt: »Die *Wahlverwandtschaften* sind vielleicht das erste tragische Werk, das als ›Experiment‹ aufgefasst werden will«

der realistische Roman erst mit Flauberts *Madame Bovary* zu einer vergleichbaren, nichttragischen und doch beklemmenden Darstellung von Fatalität unter den Bedingungen des bürgerlichen Zeitalters. Mit Goethes *Wahlverwandtschaften* beginnt der Roman des 19. Jahrhunderts.⁴⁰ Für die Erzählkunst des deutschen Bürgertums, etwa für Theodor Fontane und noch für Thomas Mann, stiftete die Konfiguration der *Wahlverwandtschaften* das Grundmuster einer unheilbar widersprüchlichen Ordnung der Gefühle. In seiner dramaturgisch ausgeklügelten Komposition gab der Roman zugleich das zwingende Beispiel eines ebenso voraussehbaren wie unaufhaltsamen Niedergangs bis zur ultimativen Katastrophe. Präsent sind die *Wahlverwandtschaften* zudem bis in die Gegenwartsliteratur und die Filmkunst⁴¹ als ein nahezu unerschöpfliches Reservoir der Bilder, Motive und geflügelten Wendungen und, nicht zu vergessen, als obligater Probestein für die Kunst der Interpretation.⁴²

Goethes Roman kennzeichnet mit seinem aus der traditionellen Chemie entlehnten Titelbegriff schon die grundlegende Zweiwertigkeit des Unternehmens. Sie liegt darin, Elemente der sittlichen Freiheit mit solchen der natürlichen Notwendigkeit in eine zumindest ästhetisch schlüssige Verbindung zu setzen. Aus der prägnanten Viererkonstellation eines Ehepaares mit zwei weiteren hinzutretenden Personen je gegensätzlichen Geschlechts und Alters gewinnt der Handlungsgang in einer wie unter Versuchsbedingungen stehenden Anordnung seine Handlungsdynamik, die Willkür und Fatalität, Wahl und Verwandtschaft miteinander in

(Jeremy Adler, »Eine magische Anziehungskraft«. *Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ und die Chemie seiner Zeit*, München 1987, S. 213).

40 Vgl. Jürgen Kolbe, *Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ und der Roman des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 1968.

41 In teils eher freien filmischen Adaptionen treten Konstellationen der *Wahlverwandtschaften* auf bei Claude Chabrol, Ingmar Bergman, François Truffaut oder auch Eric Rohmer. Unter den literarischen Fortschreibungen seien beispielhaft genannt nur die expliziten Referenzen in Handkes *Linkshändiger Frau*, in Uwe Johnsons Frankfurter *Poetik-Vorlesungen* und in Martin Walsers *Ein fliehendes Pferd*.

42 Die Deutungsgeschichte der *Wahlverwandtschaften* als eine Kanonisierung weniger des Werks als vielmehr bestimmter autoritativer Interpretationshaltungen skizziert Norbert Bolz in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Bandes: Norbert Bolz (Hg.), *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 7 f.

engste Verflechtung setzt. Diese Doppelstruktur von Determination und Freiheit, von Konsequenz und Willkür, hat wiederum sowohl eine narratologische wie auch eine epistemologische Seite. Während die erzähltechnische Unerbittlichkeit der Konstruktion aus dem streng gefügten Zusammenspiel der (für den Leser) unheilvollen Vorausdeutungen mit den subjektiven Verblendungen der Handelnden hervorgeht (und auch darin auf die spätere Prosa des bürgerlichen Realismus stilbildend wirkte), wird das zugrunde liegende Konfliktpotential nach dem Vorbild der zeitgenössischen Naturwissenschaften und ihrer immanenten Erklärungsverfahren modelliert. Den Gegenstand des »tragischen Dichters« definiert Goethe in seinen *Maximen und Reflexionen* als »ein psychisch-sittliches Phänomen, in einem faßlichen Experiment dargestellt«. ⁴³ Indem er den auch für die *Wahlverwandtschaften* zentralen Begriff des Experiments (bzw. des »Versuchs«) heraushebt, ⁴⁴ vollzieht Goethe den Übergang von der teleologischen Geschichtsauffassung des Aufklärungszeitalters zum positivistisch-historistischen Denken des 19. Jahrhunderts und damit zum Prinzip der Kontingenz. Ausgangslage, Verlauf und Ende der Versuchsanordnung sind nicht von metaphysischen Determinanten vorgegeben. Vielmehr steht das umso fatalere Aus-der-Bahn-Geraten des zentralen Figurenquartetts unter dem säkularen Unstern der Unvermeidbarkeit des Vermeidbaren. Goethes Einsicht in den Katastrophenmechanismus moderner »Tragödien« erfasst deren aporetischen Kern in der unhintergehbaren Zumutung, wählen zu können.

Die Lösung seiner *Wahlverwandtschaften*-Arbeit hat Benjamin ihr in Form eines Klopstock-Zitates vorangestellt, im Motto zum ersten Abschnitt, das zugleich als Leitwort der Arbeit insgesamt betrachtet werden kann. Dieser Vorspruch lautet: »Wer blind wählet, dem schlägt Opferdampf / In die Augen« (I.1, 125). ⁴⁵ Benjamins

43 Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: HA 12, S. 365-547, hier S. 495.

44 Auch in den Rezensionen des Romans wird gelegentlich der naturwissenschaftliche Begriff des Experiments als Vergleichsmodell herangezogen. Vgl. Härtl, »Die Wahlverwandtschaften« und ihre zeitgenössischen Leser« (wie Anm. 29), S. 1593.

45 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Die Grazien*, in: ders., *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Band I.1: *Oden, Text*, hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlbusch, Berlin, New York 2010, S. 449-450, hier S. 449, v. 6f. Für John Noyes' Aufsatz zu den *Wahlverwandtschaften* dient Benjamins Klopstock-

neue Auffassung dessen, was als das tragische Verhängnis in der Handlungskonstellation des Romans hätte verstanden werden können, kristallisiert sich um diesen Vorgang der freien und »blinden« Wahl. Bereits das zeitgenössische Publikum nahm den 1809 vorgelegten Roman mit einer Ratlosigkeit auf, ⁴⁶ für die nicht zuletzt das lapidare Rätsel des Titels verantwortlich war. Geschickt hatte Goethe die Bedeutung der zentralen Formel und damit auch seine Quellen auf eine Weise offengelegt, die sie erst recht unzugänglich und enigmatisch erscheinen ließ. ⁴⁷ Wenn auch das chemische Modell der »Wahlverwandtschaften«, das Goethe im vierten Kapitel seines Romans referiert, in seiner Zeit bereits wissenschaftlich überholt sein mochte, bleibt dennoch sein Sinn als »Gleichnisrede« ⁴⁸ bestehen, da deren Wirksamkeit durch das Schicksal der Romanfiguren selbst auf dramatische Weise beglaubigt wird.

Mit dem von Benjamin konstatierten Übergang von einem Determinismus des Tragischen zur Zumutung prinzipiell offener Wahl- und damit Schuldfähigkeit verbindet sich die epochale Differenz zweier Wissensordnungen, die im Chemiegespräch einander überlagern, ohne dass ihr Widerstreit zum Austrag käme. Denn es macht durchaus einen Unterschied, ob das Wissen darüber, was die Welt im Innersten zusammenhält, der alchemistischen »Geheimniskrämerei« ⁴⁹ oder dem chemischen Versuchslabor entspringt. Magische Kräfte setzt die Erstere frei, während das Zweite

Motto als Ausgangspunkt einer Rekonstruktion des Goetheschen Symbolbegriffs (John Noyes, »Die blinde Wahl. Symbol, Wahl und Verwandtschaft in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjS)* 65 [1991], S. 132-151, bes. S. 134).

46 Härtl, »Die Wahlverwandtschaften« und ihre zeitgenössischen Leser« (wie Anm. 29), S. 1579f.

47 Die Ankündigung des Romans im *Morgenblatt für gebildete Stände* gab zwar den entscheidenden Hinweis auf die naturwissenschaftliche Dimension des Begriffs. Gleichwohl war die erklärte Absicht, der Verfasser habe »eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen«, eher geeignet, Verwirrung zu stiften als zu beseitigen, denn in ein und demselben Sprechakt wurden die vom Titel gelegten Spuren verdeutlicht und relativiert. – Johann Wolfgang Goethe, WV, S. 974 (Materialien und Kommentar).

48 Goethe, WV, S. 300.

49 Als solche und als »Mißbrauch des Echten und Wahren« bezeichnet Goethe die Alchemie in der Geschichte der Farbenlehre (Historischer Teil) (Johann Wolfgang Goethe, *Frankfurter Ausgabe*, Bd. 23.2: *Beiträge zur Optik. Schriften zur Farbenlehre 1790-1807*, hg. von Manfred Wenzel, Frankfurt/M. 1991, S. 662).

seine Benutzer mit stets provisorischen Auskünften entlässt. Benjamins Interpretation der *Wahlverwandtschaften* hat gute Gründe, mit der Unterscheidung von Wahrheitsgehalt und Sachgehalt auf das kritische Potential chemischer Modelle einzugehen.⁵⁰ Seine Unterscheidung von Sach- und Wahrheitsgehalt bezieht sich weniger auf die Textwelt Goethes als vielmehr auf deren Distanz zur Gegenwart ihres Interpretieren.

Es findet sich in Goethes Interesse für die Chemie ein zwiefältiger temporaler Index, welcher sowohl die wissenschaftliche wie die kulturpoetische Dimension des Zusammenhangs zwischen der materiellen Welt der Stoffe und dem moralisch-sittlichen Bereich der Verbindungen in einer modellhaften Konstellation zusammenführt. Was passiert, wenn substantiell heterogene Körper aufeinandertreffen? Diese Frage ist es, die Goethes *Wahlverwandtschaften* mit der zeitgenössischen Chemie verbindet, aus welcher der Roman seine chemischen Protagonisten, den Gips und die Schwefelsäure nämlich, entlehnt.⁵¹ Goethe kommt mit der zeitgenössischen Chemie Antoine Lavoisiers darin überein, dass die freigesetzte Dynamik nicht, wie von der Affinitätenlehre unterstellt, in einem der beteiligten Stoffe selbst zu suchen ist, sondern in ihren spannungsvollen Wechselbeziehungen. Die chemische Strukturformel der *Wahlverwandtschaften* beschreibt die Verwandlung von Kalkstein in Gips unter Zusetzung von Schwefelsäure und Entzug von Wasser.⁵² Dass hierin zugleich ein Gesellschafts- oder besser: ein

50 »Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheiten des Gewesenen und der leichten Asche des Erlebten« (I,1, 126).

51 Lavoisiers Arbeiten zeigen die fast strategisch erscheinende Neigung, den Gegenstandsbereich der vier Elemente möglichst vollständig auszuschreiten; zu den wichtigsten Untersuchungsobjekten seiner Studien gehören die Analyse des Gipses (1765) und die Nomenklatur von 1787, die statt »Esprit de Vitriol« den neuen, deskriptiven Term »Acide sulfurique« inauguriert, also Schwefelsäure. Vgl. zum Paradigmenwechsel der analytischen Chemie um 1800 Isabelle Stengers, »Die doppel sinnige Affinität: Der newtonsche Traum der Chemie im achtzehnten Jahrhundert«, in: Michel Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* (Original: Paris 1989), 2. Aufl., Frankfurt/M. 1995, S. 527-567.

52 »Z. B. was wir Kalkstein nennen ist eine mehr oder weniger reine Kalkerde, innig

Geselligkeitsmodell entworfen wird, macht den eigentlichen Streitwert im gelehrten Gespräch und dessen Bedeutung für die gesamte Handlungsstruktur aus.

Nur vordergründig handelt es sich dabei um den Versuch, die Moralität der Ehe und die Forderung des Sittengesetzes zu unterlaufen, indem auf eine noch fundamentalere Gesetzeskraft rekurriert wird: auf die Stringenz naturwüchsig ablaufender Reaktionen, gegen die sittliche Forderungen keine Einspruchsmöglichkeit haben. Diese Lesart findet ihre Anhängerschaft in vielen zeitgenössischen und auch in einigen späteren Rezeptionsdokumenten – in Benjamins Interpretation jedoch trifft sie auf energischen Widerspruch. »Der Gegenstand der Wahlverwandtschaften ist nicht die Ehe. Nirgends wären ihre sittlichen Gewalten darin zu suchen. Von Anfang an sind sie im Verschwinden, wie der Strand unter Wassern zur Unzeit« (I,1, 131). Benjamin sieht, wiederum verrät es die unterschwellige Bildlichkeit seiner Diktion am ehesten, kein Sitendrama, sondern ein Elementargeschehen am Werk.⁵³ Nicht nur die Untreue, auch die Ehe selbst gilt ihm als solches. Denn es hat, so Benjamin, »in Wahrheit die Ehe niemals im Recht die Rechtfertigung, das wäre als Institution, sondern einzig als ein Ausdruck für das Bestehen der Liebe, die ihn von Natur im Tode eher suchte als im Leben« (I,1, 130). Naturmacht, die in Attraktionen und Repulsionen sich manifestiert, ist das eine; das andere aber die Frage ihres »Bestehens«, wie Benjamin in kalkulierter Mehrdeutigkeit formuliert. Es verbindet sich in diesem Bestehen der Aspekt des

mit einer zarten Säure verbunden, die uns in Luftform bekannt geworden ist. Bringt man ein Stück solchen Steines in verdünnte Schwefelsäure, so ergreift diese den Kalk und erscheint mit ihm als Gips; jene zarte luftige Säure hingegen entflieht. Hier ist eine Trennung, eine neue Zusammensetzung entstanden und man glaubt sich nunmehr berechtigt, sogar das Wort Wahlverwandtschaft anzuwenden, weil es wirklich aussieht als wenn ein Verhältnis dem andern vorgezogen, eins vor dem andern erwählt würde« (Goethe, WV, S. 304).

53 Burkhardt Lindner begründet die nach Benjamin aufgestellte These, dass es in den *Wahlverwandtschaften* gerade nicht um den »Widerspruch von Institution und Begehren« gehe, durch ein sozialgeschichtliches Argument. »Die Protagonisten betrachten sich vielmehr über die rechtlichen Konventionen erhaben und sind es ihrer sozialen Stellung nach auch« (Burkhardt Lindner, »Goethes Wahlverwandtschaften« und die Kritik der mythischen Verfassung der bürgerlichen Gesellschaft«, in: Bolz (Hg.), *Goethes Wahlverwandtschaften* [wie Anm. 5], S. 23-44, hier S. 38).

Dauerhaften mit dem Ernst einer auferlegten Prüfung, und beides, so Benjamin, ist eine Wette, welche die Liebenden stets gegen den Tod halten müssen.

Benjamin hat im Entwurf die dreiteilige Disposition seines Aufsatzes über die *Wahlverwandtschaften* mit den bekannten Kategorien der Hegelschen Dialektik überschrieben: »*Das Mythische als Thesis*«, »*Die Erlösung als Antithesis*« und »*Die Hoffnung als Synthesis*« (I.3, 835 ff.; Hervorhebung i. Orig.). Tatsächlich beginnt der Roman mit einer *Thesis*, einer »Setzung«⁵⁴ oder auch Wahl, wobei diese Wahl im Sinne der Setzung sich, wie Benjamin ebenfalls bemerkt hat, im Werk von Beginn an als Gegenbegriff zu jenem der Entscheidung konstituiert. Wer hier wählt, tut dies ohne Alternative; die Wahl als Setzung ist die stets schon getroffene Wahl, während Entscheidung die Gabelstruktur eines noch offenen Entweder-oder bezeichnet, ein Dilemma.⁵⁵

Für die als Ausgangslage des Romans entfaltete Ordnung ist ein wohltemperiertes Gleichgewicht von Natur und Kultur ebenso bedeutsam wie die Ausgeglichenheit von nützlicher Arbeit und angenehmem Zeitvertreib. Dem Ideal des Landschaftsgartens sind von Anfang an sämtliche Einrichtungen und Vorkehrungen auf Eduards Gütern verpflichtet. Ausgehend von der Stellung zu den Elementarmächten des festen Landes und des Wassers, skizziert Benjamin den Weg, welchen der Roman in eine Dynamik der Schuld und Verschuldung nimmt. Denn für die vier Hauptpersonen bildet die heitere Ausgeglichenheit einer unangestrengt domestizierten Natur die Folie nur, vor welcher die Aufkündigung dieses Tauschverhältnisses umso verhängnisvoller sich ausnehmen muss. Schuld

54 Auch für die Werkstruktur im Ganzen und für Goethes Vernichtung der Vorstufen lässt sich der Begriff in Anschlag bringen. Von Thadden stellt die These auf, »daß es die ursprüngliche Nähe der *Wahlverwandtschaften* zum Fragment, zum unabgeschlossenen und unabschließbaren Text ist, die es gerade und nur für diesen Roman zu verbergen galt: die Auseinandersetzung mit dem Ganzheitspostulat bestimmt den literarischen Text« (Elisabeth von Thadden, *Erzählen als Naturverhältnis – »Die Wahlverwandtschaften«. Zum Problem der Darstellbarkeit von Natur und Gesellschaft seit Goethes Plan eines »Roman über das Weltall«*, München 1993, S. 107 f.).

55 Zu den unmöglichen und aufgeschobenen Entscheidungen im Roman vgl. Heinz Schlaffer, »Namen und Buchstaben in Goethes »Wahlverwandtschaften« [zuerst 1972], in: Bolz (Hg.), *Goethes Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 5), S. 211–229, hier S. 223.

und Verschuldung gehen Hand in Hand, wenn die Erweiterung der drei harmlosen Teiche zu einem großen See, in dem man auch ertrinken kann, aus den laufenden Pachterträgen des Gutes nicht mehr zu finanzieren ist.⁵⁶ Dass sie bedenkenlos die im Grundbesitz gebundene Vermögenssubstanz angreifen, um durch Erdaushub Platz für das Wasser zu schaffen, müsste einem physiokratisch gesinnten Zeitalter als gleich zweifaches Alarmzeichen gelten.

Jene »verborgene Macht in dem Dasein der Landedelleute«, als deren Ausdruck nach Benjamins Deutung die Elemente erscheinen, »wie das Tellurische so das Gewässer« (I.1, 133), ist nichts anderes als ein durch die Eingriffe in beide Haushalte mutwillig provozierter Rückschlag, mit dem das doppelte Schwinden des Grundes sich sträflich bemerkbar macht. Die vom See und seiner »rätselhaften Stille« gedeckte Todesart hat, wie Benjamin erkennt, den präzisen Bildsinn, das gemeinschaftlich erzeugte Werk in Gestalt des Knaben Otto »zu Grunde gehen« (ebd.) zu lassen. Die leidvolle Einsicht, dass stille Wasser tief sind, zieht die Fäden des Verhängnisses zum entscheidenden Knoten zusammen, denn der Kindstod im See ist gerade kein »Opfer«,⁵⁷ wie der Hauptmann meint, sondern nur eine weitere Rate der Tilgung »im verschuldeten Leben« (I.1, 138) der vier Hauptfiguren.⁵⁸ Mit diesem Todesfall, dem zweiten von insgesamt vieren, wird die Kahnfahrt des Hauptmanns mit Charlotte ebenso abbezahlt wie das vom unbewegten Wasserspiegel zurückgeworfene Feuerwerk zwischen Eduard und Ottilie. »Die Liebenden gehen, soweit Schicksal waltet, zu Grunde.

56 Goethe, WV, S. 360. Bei der Ausführung der landschaftlichen Umgestaltungen »zeigt sich, daß wirtschaftliche und ästhetische Bedeutung des Begriffs [Ökonomie; A. H.] in einem ausdrücklichen Wechselverhältnis stehen. [...] Infolge der ungeduldigen Beschleunigung der Arbeiten durch Eduard in I, 13 wird der Haushalt der Kasse, den Charlotte zunächst nach ihren Absichten verwaltet, gestört, so daß Kredit aufgenommen werden muß« (Friedrich Nemeč, *Die Ökonomie der »Wahlverwandtschaften«*, München 1972, S. 15).

57 Goethe, WV, S. 498.

58 Von »Schicksal« als dem »Schuldzusammenhang von Lebendigem« (I.1, 138) sprach Benjamin bereits in seinem Versuch über »Schicksal und Charakter«, und er übernimmt diese Sentenz wörtlich in seine *Wahlverwandtschaften*-Interpretation. Auf Goethes Roman trifft die abstrakte Bestimmung erst, wo Benjamin diesen Schuldzusammenhang durch polysemische Spracharbeit auf die ökonomische Qualität des Mensch-Natur-Verhältnisses bezieht. »Unaufhaltsam entfaltet es sich [das Schicksal, A. H.] im verschuldeten Leben« (I.1, 138).

Sie verfallen, wo sie den Segen des festen Grundes verschmähen, dem Unergründlichen, das im stehenden Gewässer vorweltlich erscheint« (I.1, 133).

In der »Vorwelt«, die Benjamin hier beim Namen nennt, walten die Schicksalsmächte nicht der chemischen Affinitäten, sondern der vier Elemente, wie sie die antiken Naturlehren des Empedokles und Aristoteles entworfen hatten.⁵⁹ Nicht die Bindungen, welche sie untereinander eingehen oder zerstören, werden zunächst dem Quartett zum Verhängnis, sondern jene gegenüber dem Raum des Elementaren, die sie missachten oder aufkündigen zu können glauben. Wie eine Strafe verhängt Benjamin über sie den Satz: »Die Menschen selber müssen die Naturgewalt bekunden« (I.1, 133). Sie nivellieren die Erde, missdeuten die Himmelszeichen, spielen ihr »Spiel mit dem Unten«, ihr »Spiel mit dem Oben« (I.1, 132 f.), und das rächt sich. »In alledem ist die Natur es selbst, die unter Menschenhänden übermenschlich sich regt« (I.1, 133). Der Dambruch (Erde/Wasser) und das Feuerwerk (Feuer/Luft) bekunden als parallele Ereignisse eine »fast magische«⁶⁰ Korrespondenz; und »sogar der Wind, ›der den Kahn nach den Platanen treibt‹, ›erhebt sich – wie der Rezensent der ›Kirchenzeitung‹ höhnisch mutmaßt – ›wahrscheinlich auf Befehl der Sterne‹« (I.1, 133). Hier reflektiert der keineswegs höhnisch gestimmte Benjamin jene Dimension des Naturwissens, die trotz rapider Umwälzung des wissenschaftlichen Erkenntnisstandes und der ihr korrespondierenden Kritik der Sachgehalte noch unabgegolten ist.

Wie seine Rede vom Gewässer und vom Tellurischen zeigt, denkt Benjamin an die kosmische Ordnung als ein Zusammenspiel der Elemente. Unten und Oben, Erde und Wasser sind mit Feuer und Luft je paarweise konfiguriert, ebenso die vier Protagonisten. »Die Gestalten der Haupterzählung haben ihren Gegensatz weniger als Einzelne denn als Paare« (I.1, 175). Die wechselnde Besetzung dieser Paarungen lässt ihre strukturelle Invarianz nur desto sinnfälliger hervortreten. Das Zusammentreten des Figurenquartetts folgt nicht (mehr) den deterministischen Gesetzen chemischer Affinität, es bewegt sich aber im Rahmen dessen, was die

59 Vg. Gernot Böhme, Hartmut Böhme, *Feuer – Wasser – Erde – Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996.

60 Goethe, WV, S. 516.

»mythische Naturordnung« (I.3, 836) der Elemente für den menschlichen Handlungsraum bereitstellt. Mythisch nennt Benjamin eine Naturgewalt, die von den Handelnden selbst als unerklärlich oder unbeherrschbar erlebt wird. Die gezielten Mystifikationen des Autors⁶¹ schützen das im Werk selbst objektiv Unzugängliche. Was in den *Wahlverwandtschaften* vom Effekt her tragisch genannt werden kann, ist nach Benjamins Perspektive zu einem erheblichen Teil viel plausibler auf diese elementare Arkanwelt des Mythischen zurückzuführen. »Ist das Dasein der Sachgehalte dergestalt versteckt, so verbirgt ihr Wesen sich selbst. Alle mythische Bedeutung sucht Geheimnis« (I.1, 146). Der große Anteil, den Benjamin in seiner Interpretation dem Mythischen und Geheimnisvollen zu reservieren bereit ist, leistet manchem Missverständnis Vorschub; etwa der Lesart, Benjamin habe »blindes Fatum« als handlungsentscheidende Kraft unterstellt.⁶² Doch wird der Begriff des Schicksals von ihm nicht als Numinosum, sondern als durchaus persönliche Verschuldung eingeführt. Indiz solcher Schuld ist bereits die Paradoxie, die mit der Ersetzung der »*attractio electiva*« durch den Begriff »Wahlverwandtschaft« in das chemische Modell Einzug hielt.⁶³ Dass der Begriff durch »die Spannung zwischen den einander widersprechenden Bestandteilen [...] eine äußerst suggestive Prägnanz«⁶⁴ gewinnt, erklärt in gewissem Maße auch das von Goethe mit Genugtuung registrierte Rätselraten der Leser. Dieser Einsicht folgend, ist als »blind« gerade nicht die durch Naturgesetze determinierte Affinität zu bezeichnen (von der die Chemie längst nicht mehr überzeugt war), sondern, im Gegenteil, die den Menschen allein gegebene Freiheit der Wahl.⁶⁵

61 »[...] offenbar ganz vorsätzlich« habe der Dichter »alles dasjenige zerstört, was die durchaus konstruktive Technik des Werkes gezeigt hätte« (I.1, 146).

62 So z. B. von Thadden, *Erzählen als Naturverhältnis* (wie Anm. 54), S. 120; sie betont demgegenüber, dass nicht eine »schicksalhaft waltende Natur«, sondern die »aktive Rolle der Protagonisten« den Ausschlag gibt (ebd., Anm. 10; vgl. auch S. 117, Anm. 1).

63 Wie Jeremy Adler treffend bemerkt hat, »bringt die neue Zusammensetzung eine semantische Inkongruenz mit sich: ›Wahl‹ ist dem Begriff nach frei; ›Verwandtschaften‹ sind meistens vorgegeben« (Adler, *Magische Anziehungskraft* [wie Anm. 39], S. 103).

64 Ebd.

65 Vgl. Alexander Honold, *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 2000, S. 125–149.

»Wohin führt ihre Freiheit die Handelnden? Weit entfernt, neue Einsichten zu erschließen, macht sie sie blind gegen dasjenige, was Wirkliches dem Gefürchteten einwohnt« (I.1, 132). Hybris und Furcht sind die beiden Gesichter dieser Freiheit, die den Aktionsraum menschlicher Souveränität gegenüber den Naturmächten im chemischen Gleichnis ebenso sehr unterschätzt, wie sie ihn an anderer Stelle zu überziehen bereit ist. Das »chimärische Freiheitsstreben [...], das über die Gestalten des Romans das Schicksal heraufbeschwört« (I.1, 170), besteht, wie über Benjamin hinausgehend akzentuiert werden muss, nicht in ihrer Libertinage, sondern in dem vermessenen Projekt einer freien Selbstbegründung, das mit der Landschafts- und Friedhofsumgestaltung anhebt und schließlich im Bau des Lusthauses an erhöhter Stelle kulminiert. Keines gegebenen Grundes zu bedürfen ist chimärisch – und führt, wie das Unglück im See unter Beweis stellt, in Abgründe. Grundlos zu sein ist von Anbeginn aber das Charakteristikum der Wahl, die darum »blind« heißt, weil sie weder Absichten folgt noch Folgen absieht. Dass man »Grund und Boden [...] nicht mehr entziffern kann«, gegebener und gelegter Grund nicht mehr zu unterscheiden sind, ist zudem symptomale Begleiterscheinung des Kulturprozesses im Allgemeinen, wie Goethe parallel zur Arbeit am Roman in einem Brief an Zelter betont.⁶⁶

Grundlosigkeit bzw. die durch das Wertgesetz einer auf Kredit fundierten Geldwirtschaft bewirkte Entwertung des Grundes (von der *Faust II* und seine Parabel der Kolonisierung des Bodens handelt) tritt im 19. Jahrhundert an die Stelle einer metaphysisch über die Menschen verhängten Schuld.⁶⁷ Demzufolge fungiert die

66 »Alle Künste, indem sie sich nur durch Ausüben und Denken, durch Praxis und Theorie, heraufarbeiten konnten, kommen mir vor wie Städte, deren Grund und Boden worauf sie erbaut sind, man nicht mehr entziffern kann. Felsen wurden weggesprengt, eben diese Steine zugehauen und Häuser daraus gebaut. [...] Wo der feste Grund ausging, grub und mauerte man ihn; [...] Wenn das nun alles fertig und bewohnbar ist, was läßt sich nun als Natur und was als Kunst ansprechen?« (»Ein Gleichnis als Nachschrift« zum Brief an Zelter vom 22. 6. 1808. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. XX.1: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hg. von Edith Zehm u. a., München 1991, S. 186).

67 Vgl. Uwe Steiner, »Kapitalismus als Religion. Anmerkungen zu einem Fragment Walter Benjamins«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft* 72

Achtlosigkeit, mit der dieser Grundverlust hingenommen und betrieben wird, als ein modernes, dem Roman eigenes Pendant zur antiken Handlungsrationalität der Tragödie. Zwar lassen sich nun, wie Benjamins Lektüre auf ingeniose Weise zeigt, sämtliche Indizien der »blinden Wahl« respektive des Zusammenhangs von Handlungsfreiheit und Grundverlust in strenger Analogie zum tragischen Mechanismus der Verblendung durchführen, doch belegt gerade diese von Benjamin betonte strukturelle Analogie desto deutlicher, wie schlüssig das epochale Distanz- und funktionale Ersetzungsverhältnis zwischen antikem Opferspiel und modernem Roman in Goethes *Wahlverwandtschaften* konstruiert ist.

Die Elimination »grundgebender« Natur beginnt mit der Zurückung des Landschaftsgartens zum gerahmten Tableau, als Eduard die »verschiedenen Bilder« genießt, die »durch Türe und Fenster« der Mooshütte »die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten«.⁶⁸ Das Bild, so fasst es die *Farbenlehre*, ist bestimmt durch seine Grenze, seine Ränder, seine Umrahmung.⁶⁹ Der Rahmen schneidet zu, fasst ein und grenzt aus; er reduziert die Landschaft zum kontemplativen Gegenstand, zur »Gegend«.⁷⁰ Die Ankunft des Hauptmanns lässt die »Vermessenheit« dieses Naturverhältnisses noch deutlicher hervortreten, indem dieser die Übersetzung ins Zweidimensionale nun in großem Maßstab und anhand des moderneren Verfahrens bewerkstelligt: »Das erste was wir tun sollten, sagte der Hauptmann, wäre, dass ich die Gegend mit der Magnetnadel aufnehme.«⁷¹ Wie der Hauptmann das gesamte Terrain *in effigie* zum zweidimensionalen Plan verwandelt, so tut dies Charlotte mit der kleinen Gräberlandschaft des Kirchhofs *in natura*. »Die sämtlichen Monumente waren von ihrer Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden. Der übrige Raum war geebnet. Außer einem breiten Wege [...]

(1998), S. 147-171; Alexander Honold, »Die Schuld der Schulden. Kapitalismus als Kult«, in: *Der Blaue Reiter. Journal für Philosophie* 30 (2011), S. 67-71.

68 Goethe, WV, S. 272.

69 »Beim Sehen überhaupt ist das begrenzt Gesehene immer das, worauf wir vorzüglich merken« (Goethe, *Farbenlehre [Didaktischer Teil]* [wie Anm. 49], Bd. 23.1, S. 94).

70 Zum Bildprogramm der *Wahlverwandtschaften* vgl. Bernhard Buschendorf, *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der Wahlverwandtschaften*, Frankfurt/M. 1986; zur landschaftlichen Rahmenschau ebd., S. 68.

71 Goethe, WV, S. 290.

war das übrige alles mit verschiedenen Arten Klee besät, der auf das schönste grünte und blühte.«⁷² Die Anwesenheit des Vergangenen im Gegenwärtigen wird durch Charlottes Eingriffe in Grund und Boden planiert. »Keine bündigere Lösung vom Herkommen ist denkbar, als die von den Gräbern der Ahnen vollzogene, die im Sinne nicht nur des Mythos sondern der Religion den Boden unter den Füßen der Lebenden gründen« (I.1, 132).

Die Umgestaltung des Friedhofs riskiert den doppelten Affront des Kampfes gegen die chthonischen Mächte der Natur wie der radikalen Lossagung vom Vergangenen, beschleunigt somit, wie Benjamins Beobachtung unterstreicht, den auf dem hybriden Weg der Selbstbegründung in Kauf genommenen Sturz ins Grundlose. Zug um Zug, diesen respektlosen Eingriffen Paroli bietend, erweist erst darum die Natur sich als mythisch; sie ist oder wird »geladen«, wie Benjamin notiert, und tritt dann »drohend ins Spiel. Wessen Macht, wenn nicht ihre, ruft den Geistlichen hinab, welcher auf dem Totenacker seinen Klee baute?« (I.1, 132) Schon dieser Todesfall, der erste in der Reihe, auf den jener des Kindes folgen wird, zeugt keineswegs von tragischer Fatalität. Vielmehr begleitet er das in Schiefelage geratene Austauschverhältnis mit der Natur und ist von einem ökonomisch-ökologischen Prinzip des Ausgleichs bodenloser Verschuldung »begründet«. Dieses findet seinen ästhetischen Ausdruck in jener narrativen Ökonomie, die alle Lebenszeichen in Todessymbole umschlagen lässt.

Die »Fülle vorverkündender und paralleler Züge« (I.1, 135), die schon vor der Auslegung Benjamins auffiel, ist für ihn »weder ein bizarrer Hang des Autors, noch gar bloße Spannungssteigerung«; sie wird seiner Deutung gemäß erst als »Todessymbolik« adäquat erfasst. Zeichen, die den Tod bedeuten, sind nicht nur die für den Motivkreis einschlägig bekannten Asten, die stehengebliebene Uhr oder die Seitenkapelle; wie im Falle der Elemente haftet die letale Bedeutung weniger an den Motiven selbst als an ihrer Relation oder besser Repetition. Oft bedeutet die Wiederholung eines Motivs dessen Umkehrung: so beim von Eduard zunächst gemiedenen, rückkehrend aber aus Übereilung eingeschlagenen Weg zum Kirchhof; ebenso später bei dem zunächst verjagten Bettler und der dann übertriebenen Entlohnung des Wiederkehrenden

72 Ebd., S. 395.

oder bei dem zwischen Geburts- und Todesstunde oszillierenden symbolischen Kairos der Platanen.

Wie kein anderer Handlungsstrang bringt der Hausbau die narrative Achse selbst zur Anschauung und mit ihr die Logik des Scheiterns. »So rückt hier im Maße wie das Haus vollendet wird das Schicksal nah. Grundsteinlegung, Richtfest und Bewohnung bezeichnen ebensovielen Stufen des Unterganges« (I.1, 139). Wiederrum verblüfft hier die strenge Parallelität zum Progress der Tragödie. Die Differenz liegt in der zwar von symbolischen Natur- und Himmelszeichen durchwirkten, aber willkürlich eingreifenden Bedeutungsgebung, mit der die Akteure selbst ihr Handeln den unbegriffenen Mächten verschreiben. An Benjamins zu früherem Anlass gegebene Bestimmung der »erfüllten Zeit« (II.1, 134), die sich im tragischen Tod bekunde, ist kontrastierend zu erinnern, wenn die Akteure sich wie hier derart manipulativ in den Zeitgang einschalten. Indem »man« (bzw. die Regie eines weitblickenden Autors) die beiden für das Unternehmen entscheidenden Ereignisse auf die Geburtstage der beiden weiblichen Hauptfiguren terminiert, wird die Korrespondenz von natürlicher Zyklizität und kultureller Konstruktion⁷³ auf eine Weise inszeniert, die zugleich deren Demontage bedeutet. Charlotte im Frühling, Ottilie im Sommer: Das ergibt vom Jahreslauf nur die bessere Hälfte.

War die Tragik dem Rundlauf verpflichtet, so beschreitet der Roman einen offenen Weg des linearen Fortgangs. Die zyklische Bahn wird aufgebrochen und zur linearen Zeitachse gestreckt. Von Charlottes Grundsteinlegung über Ottilies Richtfest führt ein temporaler und kausaler Vektor bis zur Fertigstellung jenes Hauses, das »Ottiliens Sterbehaus« (I.1, 136) sein wird. Der »tragische Transport« (Hölderlin), der aus dem verblendeten Ödipus am Ende einen Geblendeten werden ließ, beförderte den Täter zu seiner Strafe auf einem lückenlosen Weg. Die geschlossene Form der Tragödie setzt als selbstverständlich voraus, was der Neuzeit unglaublich erscheinen muss. Wenn Zufall und Gerechtigkeit nicht mehr übereinkommen, sondern so weit auseinanderliegen wie Glücksspiel und Strafjustiz, ist die Stringenz einer tragischen Handlung nicht mehr möglich. Die Willkür der Wahl schafft Kontingenz, die Verbindlichkeit der

73 Zur astrokalendrischen Bedeutung des Jahreslaufs und der Jahreszeiten und zu ihrer Funktion für eine Poetik des Kalenders vgl. Alexander Honold, *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*, Basel 2013.

Entscheidung macht sie erträglich. Wahlverwandschaft? Schon das Wort »Verwandschaft« reiche völlig aus, moniert Benjamin, um »nächste menschliche Verbundenheit« (I.1, 188) auszudrücken, derart, dass sie selbst das Verhältnis der Ehe mit einschließe. »Weder vermag das durch die Wahl verstärkt zu werden, noch wäre insbesondere das Geistige solcher Verwandschaft auf die Wahl gegründet« (I.1, 189). Dem naheliegenden Gedanken, gerade die Ehe sei eine Verwandschaft, die man wählt, gilt aber der eigentliche Hieb: »Allein in jedem Falle da Verwandschaft zum Gegenstand einer Entschließung wird, schreitet die über die Stufe der Wahl zur Entscheidung hinüber. Diese annulliert die Wahl, um die Treue zu stiften« (I.1, 189).

In den *Wahlverwandschaften* stehen empirische Kausalität und menschliches Wollen Kopf: Dass die Figuren sich auf den Determinismus der Naturgesetze berufen, um ihr höchstpersönliches Freiheitspostulat zu begründen, findet seine seitenverkehrte Entsprechung im Bild des für Hausbau und Seeanlage herausgeschlagenen Grundes. Statt in der empirischen Welt, wo bloße Wahl- und Willensakte die Bauarbeiten fundieren, wird Natur dem sittlichen Handeln als Grund unterlegt. Benjamins Lektüre durchforscht die *Wahlverwandschaften* nach der Spur jenes unwahrscheinlichen Idealfalls, bei dem die gegenläufigen Prinzipien der Kontingenz und der Konsequenz einem gemeinsamen, noch unwahrscheinlicheren Ziel zu dienen hätten – der Liebe, die dauert. Was die Wahl mit blinder Zufälligkeit ergreift, wird bedeutend erst, indem die Entscheidung es festhält und anerkennt; »nur die Entscheidung, nicht die Wahl ist im Buche des Lebens verzeichnet« (I.1, 189). Darum gehe die »reinere Verheißung« (I.1, 167) im Roman von der Novelle über »Die wunderlichen Nachbarskinder« aus, die für Benjamin im »Zentrum« (ebd.) des Werkes steht. Ursprünglich sollte sie, parallel zu den ebenfalls novellistisch konzipierten *Wahlverwandschaften*, in die Sammlung der *Wanderjahre* aufgenommen werden; Roman und Novelle sind insofern tatsächlich so etwas wie Nachbarskinder.

Den »Liebenden in der Novelle« gelinge es, »eine Freiheit zu durchschauen, die sie in das Nichts der Wahl herabziehen wollte« (I.1, 170). Damit werden sie für Benjamin zum Korrektiv der Romanfiguren, das deren Verblendung sichtbar macht und in Erlösung wandelt. Verhinderte Liebe steht am Ausgangspunkt der Novelle wie auch der Jugend von Eduard und Charlotte, so weit

scheint die Handlungsführung durchaus parallel. Doch während die Nachbarskinder, füreinander bestimmt, kämpfend auseinandergehen, werden Charlotte und Eduard durch die Rücksichten ihrer Eltern getrennt und fügen sich. Und während die Liebenden der Novelle alle Wendungen des Geschehens bis zum dramatischen Finale selbst bewirken, schicken sich Eduard und Charlotte in die Kunst des Möglichen. Nicht minder ausgeprägt sind Parallelität und Differenz der Novellenhandlung zum Schicksal Ottilies, auf die Benjamin seine Argumentation hauptsächlich stützt. Muss Ottilie das vermeintliche Brautkleid als Totenhemd tragen, so sieht er »die Brautgewänder dieser Liebenden als umgewandelte und nunmehr todgefeite Sterbekleider« (I.1, 171). Dass der Jüngling, der die vom Schiff aus in den Strom gesprungene Geliebte errettet, den Frauenleib anschließend »entblößt« (I.1, 196), entlockt dem Erzähler die Beschwichtigung: »Hier überwand die Begierde zu retten jede andre Betrachtung.«⁷⁴ Benjamin deutet das Bild dieses »nackten Körpers« als »letzte jener rettenden Korrespondenzen, in denen [...] die zart gebildete Novelle dem Roman entspricht« (I.1, 196). Mit seiner Bemerkung, »der Tod« habe »Macht zu entblößen wie die Liebe« (I.1, 197), trifft Benjamin mehr, als in seiner Deutung Platz findet. Sie gilt, selbst wenn er anschließend von Ottilies »Todesweg« (I.1, 198) spricht, desto mehr für die Lebende, die gegenüber dem Tod sich entblößt. Das ihr anvertraute Kind kann Ottilie, anders als im Notfall der Novelle, nicht mehr rechtzeitig aus dem Wasser bergen; und für Reanimationsversuche fehlen ihr Vorbildung und Anschauung. Wie zum Hohn spricht an dieser Stelle der Roman zum ersten Mal von Treue, von deren Fehlen und Verfehlung als einer Elementargewalt. »Von allen abesondert schwebt sie auf dem treulosen unzugänglichen Elemente.« Mit einem Kind, das nicht mehr atmet, in einem Kahn ohne Ruder ist Ottilie allein wie nie zuvor.

Sie sucht Hilfe bei sich selbst. So oft hatte sie von Rettung der Ertrunkenen gehört. Noch am Abend ihres Geburtstages hatte sie es erlebt. Sie entkleidet das Kind, und trocken's mit ihrem Musselgewand. Sie reißt ihren Busen auf und zeigt ihn zum erstenmal dem freien Himmel; zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine nackte Brust, ach! und kein Lebendiges.⁷⁵

74 Goethe, WV, S. 477.

75 Ebd., S. 494.

In dieser Szene sind sowohl der Fortgang der Handlung wie auch derjenige des Erzählens von der Bildkraft eines entscheidenden Augenblicks durchbrochen. Otiliens verzweifelter und vergebliches Ringen um das in ebendiesem Moment verlöschende Leben des kleinen Kindes sind in einer Sprachgebärde kondensiert, die auf dem Grenzwert des Verstummens liegt. Die Zäsur, die das »ach!« bezeichnet, dieser Urlaut einer sprechenden Seele, ist als Ausdruck des Ausdruckslosen der Übergangspunkt des Lebendigen in den Tod. Eine Szene, die bei wiederholter Lektüre zwiespältig wird; lakonisch ergreifend im Erzählten – oder nur kalt und rasch absolviert, dahingegeben wie das Kindsopfer selbst? In »Otiliens Gestalt«, in ihrem Jammer wie auch in ihrer Schönheit, die über jede mögliche Beschreibung hinaus zu überzeugen und zu bannen vermögen, sind »die Grenzen der Epik gegen die Malerei überschritten« (I.1, 178), wie Benjamin mit einem bemerkenswerten Anklang an Lessings *Laokoon*-Abhandlung anmerkt.⁷⁶ Wenn er in diesem Zusammenhang von der Gewalt des Ausdruckslosen⁷⁷ spricht, so kommen dabei zwei ästhetikgeschichtlich bedeutsame Stränge argumentativ zur Geltung: erstens die von Lessing formulierte Gattungstheorie des Paragone und zweitens die über Hölderlin vermittelte Konzeption der tragischen Zäsur. Im Sinne Lessings und seiner semiotischen Differenzierung der Kunstarten darf Benjamin statuieren: »[...] die Erscheinung des Schönen als des wesentlichen Gehaltes in einem Lebendigen liegt jenseits des epischen Stoffkreises« (I.1, 178). Sie nämlich könne wesentlich nicht gezeigt (zur Erscheinung gebracht), sondern nur evoziert werden. »[...] es ist nicht zu viel gesagt, wenn man die Überzeugung von Otiliens Schönheit als Grundbedingung für den Anteil am Roman bezeichnet« (I.1, 178f.). Die Anteilnahme am Roman setzt voraus, dass ein aus dem Schein der Kunst heraustretendes Moment von Kreatürlichem noch aus den indirekten Formen der sprachlichen Darstellung heraus zu verspüren sei. Sei es das Kreatürliche als Schönheit oder auch als trauervoller Tod.

Lessing hatte in seiner Abhandlung die Grenzen von Malerei und Dichtkunst am Beispiel der Skulpturengruppe des von Schlangen umwundenen Sehers Laokoon und seiner Söhne dadurch zu bestimmen versucht, dass er dem plastischen künstlerischen Ge-

76 Vgl. Lindner, »Goethes Wahlverwandtschaften« (wie Anm. 5), S. 487.

77 Zum Ausdruckslosen vgl. den Beitrag von Jan Urbich im vorliegenden Band.

bilde (und ähnlich auch dem Tableau) eine lange Fortdauer in der Zeit und im Rezeptionsakt als Eigentümlichkeit zuerkannte.⁷⁸ Darum befand er diese Darstellungsart für ungeeignet, akuten und augenblicklichen Schmerz zum Ausdruck zu bringen, der auf diese Weise unstatthaft und abstoßend über sein augenblickliches Auftreten hinaus verlängert und festgehalten würde.⁷⁹ Lessing folgert daraus, dass »in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen« bzw. bei seiner Darstellung »dem Dichter weit mehr erlaubt sei als dem Maler«.⁸⁰ Einen Aufschrei des Gepeinigten habe der Künstler der Laokoongruppe in der plastischen Vergegenwärtigung demnach nicht aus sittlichen Gründen, sondern aus primär ästhetischen Erwägungen vermieden. Der Schmerz selbst musste ausdruckslos bleiben, aus seinen abgeleiteten Sekundärmerkmalen erschlossen werden.

Die analoge Verfügung zur Indirektheit der Darstellung obliegt nach Benjamins Einsicht auch den Evokationen der Schönheit. Schmerz und Schönheit stellen als kreatürliche »Wahrheiten« Manifestationen einer Gewalt des Sinnlichen vor, die zur gestalteten Zeichenhaftigkeit des Kunstwerks in einem permanenten Spannungsverhältnis stehen. »Daher darf kein Kunstwerk gänzlich ungebannt lebendig scheinen«; es sei denn um den Preis, »bloßer Schein zu werden und aufzuhören Kunstwerk zu sein« (I.1, 181). Auf diese Weise überträgt Benjamin Lessings gattungs- und zeichenästhetische Differenzierung aus dem Laokoon-Kontext in die Ausdrucksphäre des Goetheschen Romans: »Das in ihm wogende Leben muß erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen« (ebd.). Bezeichnenderweise gelangt Benjamin zur für seine Argumentation ganz entscheidenden Kategorie des Ausdruckslosen nicht über die wohl »tragischste« Stelle der Romanhandlung – den Tod des unschuldigen, aber von Schuld zeugenden Kindes, der im

78 Vgl. David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reasons*, Cambridge 1984; Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984.

79 »Der körperliche Schmerz verstellt am meisten. Das Schreien allein zerstört alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschlossenem Munde« (Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke*, Bd. VI [Bearbeiter: Albert von Schirring]: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, München 1974, S. 623).

80 Ebd., S. 599.

»Ach!« Ottiliens kulminiert –, sondern erst mit der Erörterung ihrer im Stillen leuchtenden Schönheit. Wie die Anrufung der Kindweiblichkeit Mignons im *Wilhelm Meister* ist das schöne Scheinen Ottiliens in den *Wahlverwandtschaften* ein Balanceakt zwischen sinnlicher Gewalt und sprachlicher Form. Oder eben zwischen Erscheinung und Ausdruckslosem. »Was diesem Schein Einhalt gebietet, die Bewegung bannt und der Harmonie ins Wort fällt, ist das Ausdruckslose.« Das im Kunstwerk als Erscheinendes »wogende Leben« muss, so gleichsam Benjamins Umkehrung der Lessingschen Gattungspräferenzen, »erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen« (I.1, 181). Und doch handelt es sich nicht um eine Inversion, sondern eher um eine Modifikation des *Laokoon*-Arguments, die das Darstellungsverbot Lessings nur desto prägnanter formuliert, indem sie es an die Kategorie des Ausdruckslosen respektive der Zäsur bindet, also an ein Erscheinen der Form selbst. »Jenes Leben gründet das Geheimnis, dies Erstarren den Gehalt im Werke. Wie die Unterbrechung durch das gebietende Wort es vermag, aus der Ausflucht eines Weibes die Wahrheit gerade [*sic*] da herauszuholen, wo sie unterbricht, so zwingt das Ausdruckslose die zitternde Harmonie einzuhalten und verewigt durch ihren Einspruch ihr Beben« (I.1, 181).

An dieser Stelle fließt in Benjamins Gedankenführung jene Poetik der Tragödie ein, die Friedrich Hölderlin in den Anmerkungen zu seinen Sophokles-Übersetzungen entwickelt hatte. Hölderlin zufolge ist der »tragische Transport« genuin eine Form der *mechané*, einer nach physikalischen Gesetzen trassierten Handlung, die im Laufe ihres Fortgangs jeweils einen entscheidenden Punkt des Umkippens aufweise, an dem aufsteigende und fallende Linie sich scheiden bzw. aufeinanderfolgen. Diesen Punkt des Umschlags denkt Hölderlin als makrorhythmischen Effekt einer Unterbrechung respektive »Cäsur«.⁸¹ Je nachdem, wie stark und an welcher

81 Friedrich Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Michael Knaupp, Bd. II, München 1992 f., S. 310. Vgl. zu Hölderlins poetischem Begriff der »Cäsur«: Philippe Lacoue-Labarthe, »Zäsur des Spekulativen«, in: *Hölderlin-Handbuch* 22 (1980/1981), S. 203-233; Andrzej Warminski, *Readings in Interpretation: Hölderlin Hegel Heidegger*, Minneapolis 1987, S. 19 f.; J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment*, Princeton 1987, S. 38 f.; im Kontext Benjamins: Winfried Menninghaus, »Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene«, in: Uwe Steiner (Hg.), *Walter*

Position genau diese Zäsur den Handlungsgang skandiert, sind jeweils die »Rapidität« des tragischen Fortgangs selbst und seine zur Katastrophe hin fallende Dynamik in den einzelnen Tragödien zu bestimmen. Wörtlich zitiert Benjamin die entscheidenden Elemente aus Hölderlins Theorie der tragischen Zäsur: zunächst die Prämisse, dass der tragische Transport »eigentlich leer« sei und darum der mechanischen Form selbst größtes Gewicht zukomme; sodann die Übertragung der poetischen Gesetze der Sprachform, nämlich der »rhythmischen Aufeinanderfolge«, aus dem Bereich der Lyrik in diejenigen konsekutiver Handlungsgänge (deren Einzelschritte hier aufgrund ihrer mentalen Repräsentiertheit als Reihe von »Vorstellungen« angesprochen werden); schließlich die terminologische Übersetzung der das Silbenmaß skandierenden »Cäsur« auf die »gegenrhythmische Unterbrechung« im Tragödienschema (I.1, 181 f.). Jene formale »Aufeinanderfolge« von Vorstellungen, »worin der Transport sich darstellt« (ebd.), kommt in der Unterbrechung selbst zur Erscheinung als das an sich ausdruckslose Mittel des Ausdrucks, das nur in seiner formal abgrenzenden Funktion als Einschnitt überhaupt sinnliche Evidenz gewinnen konnte.

Der Handlungsgang einer Tragödie und die Strophenverse der Hymnik haben miteinander gemein, dass sie mit Hilfe solcher negativen Unterbrechungsmarkierungen »einer innerhalb aller Kunstmittel ausdruckslosen Gewalt Raum zu geben« vermögen (I.1, 182). »Solche Gewalt ist kaum je deutlicher geworden als in der griechischen Tragödie einer-, der Hölderlinschen Hymnik andererseits« (I.1, 182). Insofern »Cäsur« bereits bei Hölderlin ein erweiterbarer, transponierbarer Begriff für die formale künstlerische Qualität des kleinen Abstands bzw. Wechsels zwischen den Silben oder den Vorstellungen ist, kann Benjamins Argumentation auf eine Art von überzeitlicher gattungspoetischer Konvergenz von antiker Tragödie und Hölderlinscher Hymnik abzielen. Im Grenzwert des Ausdruckslosen finden beide, Tragödienhandlung und hymnische Rede, mit ihren strengen verspoetischen Fügungen ein die Gattungs- und Epochengrenzen übergreifendes Gestaltungsmittel; ein Gestaltungsmittel *ex negativo*, in dem nicht Darstellung von Gewalt, sondern die Gewalt der Darstellung sinnfällig wird. »In der

Benjamin 1892-1940, Bern u. a. 1992, S. 33-76; Hanssen, *Walter Benjamin's Other History* (wie Anm. 5), S. 88 f.

Tragödie als Verstummen des Helden, in der Hymne als Einspruch im Rhythmus vernehmbar. Ja, man könnte jenen Rhythmus nicht genauer bezeichnen als mit der Aussage, daß etwas jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt« (I.1, 182).

Kann es ein solches Ins-Wort-Fallen einer außerästhetischen, vielleicht gar extramundanen Gewalt auch unter den Bedingungen moderner Prosa geben? Und, falls ja, unter welchen Voraussetzungen und in welcher Erscheinungsform? Im Gespräch mit Sulpiz Boisserée legte Goethe, wie Benjamin zum Ende seiner Studie hin anführt, großes »Gewicht darauf, wie rasch und unaufhaltsam er die Katastrophe herbeigeführt« – und der Romanautor wird dabei augenscheinlich von der obwaltenden Naturkonstellation inspiriert, denn über dem Gespräch der beiden waren die »Sterne [...] aufgegangen« (I.1, 199). Als ob den Dichter, so Benjamin, in jenem Augenblicke selber die »Mahnung der Sterne« erfasst und daran erinnert hätte, wie ihm »unter dem Symbol des Sterns« einst »die Hoffnung erschienen« war, »die er für die Liebenden fassen mußte«. Denn: »Jener Satz, der [...] die Cäsur des Werkes enthält und in dem, da die Umschlungenen ihr Ende besiegen, alles inne hält, lautet: ›Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg‹« (I.1, 199 f.).⁸²

Kein Zweifel, dass Goethe mit den *Wahlverwandtschaften* ein dem tragischen Transport zumindest an künstlerischer Notwendigkeit, wenn auch nicht an schicksalhafter Beglaubigung vergleichbares Gebilde hatte schaffen wollen. Unfall, Schuld, Glück, Hoffnung und Schicksal – die Inanspruchnahme der modernen numinosen Mächte sowohl durch die Figuren selbst wie durch die späteren Interpreten kaschiert, dass wirkliche Entscheidungen, die nach Benjamins Lesart das Glück der Liebenden erst hätten begründen können, hier niemals von den Menschen getroffen, sondern dem Spiel der Umstände überantwortet werden. Dass die vier Hauptfiguren sich nicht entscheiden können, räumt dem Zufall in ihrem Leben umso größere Macht ein. Das Gegenbild bloßen Zu->Falls ist der durch Benjamins Interpretation berühmt gewordene astrale Funkenflug einer *promesse de bonheur*, der vom Himmel herniederstürzende Stern der Hoffnung, den die Handelnden selbst nicht bemerken. Dieser Stern über Eduard und Ottilie kann nur ein Me-

teor sein, rasch verglühend, wie auch die mit kurzlebigen Hedonismus in das Landgut eingefallene Luciane erschienen war: »wie ein brennender Kometenkern, der einen langen Schweif nach sich zieht«,⁸³ Wo aber *zwei* Menschen unter diesem Licht stehen, bleibt zwischen ihnen ein Geheimnis, das am Ende sich selbst erhellt haben wird: »Das Leben war ihnen ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur mit einander fanden.«⁸⁴

83 Ebd., S. 413.

84 Ebd., S. 516.

82 Goethe, WV, S. 493.