

BETTINE MENKE

Reflexion des Trauer-Spiels.
Pedro Calderón de la Barca's *El mayor monstruo, los celos*
nach Walter Benjamin

I.

Der Bezug auf die Tragödie ist sicherlich der bekannteste, der paradigmatische Fall für die philosophische Inanspruchnahme von Literatur, von literarischen Texten – allerdings nicht *als* Texte. Bekanntlich hat Walter Benjamin mit der Profilierung des „Trauerspiels“, die er mit einer so beiläufigen wie bemerkenswerten Wendung aufs *Wort* einsetzen lässt,¹ sich gegen die idealistische Kritik der Tragödie, zumal deren Auffassung des Tragischen als eines „allgemeinmenschlichen Gehalt[es]“ gerichtet.² Wie Benjamin dem philosophischen Tragödienbegriff bestreitet, auf die ‚neue‘ oder ‚barocke Tragödie‘ einen Zugriff leisten zu können, so sehr auch, dass er der antiken Tragödie zu entsprechen vermöchte. Der Begriff des Tragischen als „allgemeinmenschliche[r] Gehalt“ – gehe dieser nun verloren in der Moderne oder sei er (gegen diese) wiederzugewinnen – den Benjamin als ein „vergebliches Bemühen“ „der dichtenden und philosophierenden Epigonen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts“ abwies und dem zu Beginn des XX. Jahrhunderts vor allem in Deutschland eine neue Konjunktur beschieden war, zeugt von einer ebenso ungenügenden Auffassung der Tragödie, wie ihm die ‚neueren Tragödien‘ entgegenstehen, die in der Trauer begründete und dem Traurigen genügende Spiele sind.³ „Benjamin's first and in a sense final word about tragedy: it is a onetime, epoch-making dramatic form, never to be repeated, least of all revived in whatever describes itself in the terms of ‚the tragic‘“.⁴ Denn Wiederkehr ist

¹ Diese „neuere Tragödie“, „deren Deduktion aus der antiken [...] versucht“ wurde, „heißt, wie kaum bemerkt zu werden braucht, mit dem nichts weniger als bedeutungslosen Namen Trauerspiel“ (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (entst. 1916-1925), *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hrsg. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1972-1986; im Folgenden wird diese Ausgabe zitiert unter Angabe der römischen Band- und der arabischen Seitenzahl, I, 203-430, hier: 292).

² I, 279 ff.; vgl. 294 ff.

³ Benjamin liest den Namen und buchstabiert ihn in seinen wörtlichen Bestandteilen aus: „wirklich traurige Spiele“ (I, 879, 939), Spiel, „über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiel vor Traurigen“ (I, 297 ff.).

⁴ Peter Fenves, „Tragedy and Prophecy in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*“, in: *Arresting Language. From Leibniz to Benjamin*, Stanford 2001, 227-248, hier: 233 f.;

als solche das ‚Gesetz‘ der Trauer und das Genügen der Traurigen. Das Trauerspiel steht zur Tragödie nicht nur in historischer Relation,⁵ sondern exponiert Theatralität überhaupt – *vor* und *jenseits* des Dramas, das um dramatische Personen und deren (redende) Handlungen in Dialogen organisiert ist.⁶ Die aus der Position des Dramas ergehenden üblichen Ab-Wertungen von Trauerspielen zitiert Benjamin (hier für die Schauspiele Calderóns), und er ist durchaus bereit, sie als Hinweise auf das zu nehmen, woran diesen Schauspielen gelegen ist:

[...] was vermißte man nicht alles: die folgerecht entwickelte Handlung, die tiefgehende psychologische Motivierung, das würdige, getreue Kolorit. Und was hätte man nicht gern vermißt von dem was man fand: Dolch und Bild als Requisiten der Schicksalstragödie, gongoristischen Schwulst, hin und wieder in die Rede eingeschobene Sonette, Frauenchöre, Musik.⁷

Benjamin scheute sich nicht, von den „Schönheiten“ zu sprechen, die jenem Schauspiel Calderóns eigne, das er in „*El mayor monstruo, los celos* von Calderón und *Herodes und Mariamne* von Hebbel. Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas“,⁸ zum Gegenstand machte, in dem Text, den Benjamin im Vor- und Umfeld seines als Habilitationsschrift projektierten *Ursprung des deutschen Trauerspiels* verfasste.⁹ Für den Gesamtaufriß des „deutschen Trauerspiels“ spielt Calderón wie Shakespeare eine bemerkenswerte Rolle, was auf die romantische Vorgeschichte der Unterscheidung von Tragödie und Trauerspiel verweist.¹⁰ Mit diesen Begriffen wird um 1800 die

ders., „Marx, Mourning, Messianity“, in: Hent de Vries, Samuel Weber (Hrsg.), *Violence, Identity and Self-Determination*, Stanford 1997, 253-270, hier: 229 ff.

⁵ Diese Relation ist vielleicht überhaupt keine historische. Denn zum einen wäre das (historische) ‚Ende der Tragödie‘ und damit des ‚tragischen Endes‘ selbst kein tragisches: epochales, sondern könnte nur ‚Ende(n)‘ ‚ohne richtiges Ende‘ – insofern Trauerspiel sein: Lektüre oder (naturgeschichtliche) Wiederaufnahme, die den Tod, den sie betrauert, besiegelt. Zum andern entfaltet Benjamin selbst diese Relation so, dass die entscheidende Unterscheidung, die das tragische Ende als ‚endgültige‘ Lösung macht, zuletzt nicht hält: in ihm bleibt ein „non liquit“ (I, 296 und 892; vgl. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt am Main 2001, 94 f.; Patrick Primavesi, *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Frankfurt am Main 1998, 261, 256-277).

⁶ Peter Szondi, „Theorie des modernen Dramas (1880-1950)“, in: *Schriften I*, Frankfurt am Main 1978, 11-148, hier: 16-20; vgl. die Akzentuierung: *acting* statt *action* von Samuel Weber, „The Incontinent Plot: *Hamlet*“ im vorliegenden Band 233-252, hier: 236-240 und 243.

⁷ II, 256; vgl. I, 254.

⁸ Überlieferung: Ms. (Benjamin-Archiv, Ms 30-40), II, 246-276; hier: II, 262, 264; zur Datierung auf Frühjahr 1923 und Entstehungsgeschichte vgl. II, 998 f.

⁹ „Der Aufsatz über den Herodesstoff“, heißt es, sei „eine der Keimzellen, aus denen das Trauerspielbuch – dessen Thema und Gegenstand im März 1923 im wesentlichen feststanden haben dürften – hervorging“. Allerdings wird, da „[d]ie gedanklichen Motive nicht nur, auch die Sätze und Abschnitte, welche Benjamin aus der frühen Arbeit in die spätere – sei es wörtlich, sei es modifiziert – übernommen hat, [...] so zahlreich“ seien, in den *GS* „auf ihren Nachweis im einzelnen verzichtet“ (II, 999); nicht dies wird hier nachzuholen, auf die verschiedenen Einsätze und Durchführungen des Zitierten aber zu achten sein.

¹⁰ Vgl. I, 334 f., 306 ff., 401 f., 260-63, 408 f.; zu dieser Funktion vgl. u. a. Uwe Steiner, „Traurige Spiele – Spiel vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels“,

Diskussion um Antike und christlich-romantische Moderne bestritten; sie stellten „das zentrale Paradigma“ für die „Selbstreflexion der Moderne im Spiegel der Antike“.¹¹ Im Sinne einer Typologie von alter und moderner Tragödie haben die Brüder Schlegel für die moderne Form, die „aus eignen Ursprüngen, d. h. den mittelalterlichen Mysterienspielen“ entstanden, „in den Händen ihrer größten Meister, Shakespeare und Calderon“ entwickelt wurde, meist den „Begriff Tragödie“ „vermieden“ und ihn „durch ‚romantisches Schauspiel‘ oder ‚romantisches Trauerspiel‘“ ersetzt.¹² Die beiden für die romantische Konzeptbildung der ‚neuen Tragödie‘ paradigmatischen Figuren Shakespeare und Calderón übernimmt Benjamin in systematisch marginaler und als solche modellierender Funktion; sie ermöglichen im *Trauerspielbuch* die Ausprägung der Grenzen und der „Grenznatur“ (I, 263) des deutschen Trauerspiels. Dieses gewinnt Kontur in seine Begrenztheit bezeichnenden Ausgriff einerseits auf Shakespeare, insbesondere seinen *Hamlet*, andererseits auf das „spanische Drama“, das meint: das Calderóns. Zum einen bezeichnet *Hamlet* – insofern die Melancholie des Hamlet als Maskenspiel sich im Spiel und im ‚Spiel im Spiel‘ auf sich selbst bezieht¹³ und in ihrem ‚Ursprung‘ eine anfängliche Differenz antrifft – mit der Selbst-‚Reflexion‘ der Melancholie ein ‚Ende‘ des Trauerspiels. Zum andern wiese die dem Schauspiel des Calderón mögliche Reflexion, die als solche ‚spielhaft‘ und die des Trauer-Spiels selbst ist, dem Trauerspiel andere „Ausgänge“ – so nimmt das Ende des *Trauerspielbuches* ‚jenseits‘ des „deutschen Trauerspiels“ in Aussicht.¹⁴ Die Reflexion des „Trauer-Spiels“ kann Benjamins „Bemerkungen“ zu Calderóns Schauspiel folgend in einer Lektüre von Calderóns Text *El mayor monstruo, los celos* (1636-72) selbst ausgewiesen werden.¹⁵ Benjamin selbst las das Stück in der

in: Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992, 32-63, hier: 33-37; ders., „Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung“, in: *Daphnis* 18 (1989), 641-701, hier: 683-87.

¹¹ Ernst Behler, „Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik“, in: *Studien zur Romantik und idealistischen Philosophie*, Paderborn u. a. 1988, 196-207, hier: 199.

¹² Behler (Anm. 11), 202. Damit sind ‚Vor- und Nachgeschichte‘ des barocken Trauerspiels abgesteckt: mittelalterliches Passionsspiel, Drama des Sturm und Drang, Historiendrama Schillers und ‚romantisches‘ Schicksalsdrama, wie auch das *Trauerspielbuch* diese anspricht (I, 254 ff., 262, 299-307, 916).

¹³ Dieses, „einzig und allein sein eigenes Schicksal“, „[s]ein Leben, als vorbildlich seiner Trauer dargeliehenen Gegenstand“, das ihm als Zuschauer genügen könne, kennzeichnete Benjamin als „spielerischen Durchgang durch alle Stationen dieses intentionalen Raums“ (I, 334 f.). Beim „spielerischen Durchgang“ ist das Fingierte „gespielte[r] Melancholie“, wie Anselm Haverkamp akzentuiert, zu denken, *Hamlet: Hypothek der Macht*, Berlin 2001, 75, 87. Für die Bedeutung des *Hamlet* fürs *Trauerspielbuch* vgl. u. a. den Beitrag von Weber (Anm. 6).

¹⁴ I, 262 f., 408 f.; Benjamin hat vom *Ursprung des deutschen Trauerspiels* gesagt, dass „Calderon sein virtuelle[r] Gegenstand sei“ (brieflich, zitiert II, 999). Für die (explizite) Virtualität dieses Gegenstandes vgl. I, 263.

¹⁵ Bereits 1636 (1635?) habe eine erste Fassung unter dem Titel *El mayor monstruo del mundo* vorgelegen, die zweite „von ihm als die allein authentische mit Nachdruck hingestellte, [wurde] gegen 1667 verfaßt“ (II, 255). Ich zitiere im Folgenden Pedro Calderón de la Barca: *El mayor monstruo del mundo* unterzeichnet von der Zensur- und Finanzbehörde 1672 nach der edición

(noch immer einzigen) deutschen Übersetzung von Gries „Eifersucht das größte Scheusal“, einem durchaus romantischen Unternehmen in der Nachfolge der Übersetzungen A. W. Schlegels.¹⁶ Als ‚romantisch‘ zeigt es sich darin, dass die Übersetzung die Protagonisten vom Geschehen wie vom Stück selbst als einem „Trauerspiel“ sprechen lässt,¹⁷ was der spanische Text nicht tut und nicht gut tun könnte.

II.

In seinen „Bemerkungen zum historischen Drama“ anhand von Exemplaren Calderóns und Hebbels arbeitet Benjamins Darstellung wie in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in steter Entgegensetzung zur Tragödie, so dass auch deren Konzept neu geschrieben wird – in und als Auseinandersetzung mit der Tragödienkritik des deutschen Idealismus in den Händen seiner Epigonen. Im einen wie im andern Falle wird sie bestimmt durch ihre Relation zur „Sage“. Das geschieht hier, indem die Frage gestellt und „bejaht“ wird, „ob nicht jene *mimesis* [die „dieses fundamentalen und wenn man so sagen darf zeremoniellen Geschehens, das die Sage darstellt“] viel weniger eine beredte Sanktion der in der Sage bekundeten Schicksalsordnung als ihr oft noch unmündiges In-Frage-Stellen sei“.¹⁸

Wenn die Tragödie an der mythischen Weltordnung durch jede leichte und doch unberechenbar tiefgehende Interpretation des Sagenstoffs Abbruch zu tun und mit unscheinbaren Worten sie prophetisch zu erschüttern vermag, so ist angesichts der Geschichte dem Dichter nichts als die Aufgabe gewiß, in seiner [!] Nachbildung deren Einheit heraustreten zu lassen.¹⁹

Dem entspricht im *Trauerspielbuch*, dass „[d]as geschichtliche Leben wie es jene Epoche sich darstellt“ des (barocken) Trauerspiels „Gehalt“, der Mythos

José Maria Ruano de la Haza, im Netz zugänglich in der *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (unter Angabe der Verszahl); vgl. darüber hinaus *El Mayor Monstro los Celos. A Critical and Annotated Edition from the Partly Holographic Manuscript of D. Pedro Calderón de la Barca*, hrsg. Everett W. Hesse, Madison 1955.

¹⁶ Zur Übersetzung, zur Rezeption und Auseinandersetzung in der Romantik, zu August Wilhelm Schlegel und Goethe vgl. II, 256-60, 268 f. sowie I, 261 ff., 272, 311 f.

¹⁷ *Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca*, übers. J. D. Gries, 3. Bde, Berlin: Nicolaische Buchhandlung 1818, III, 195-390, hier: 258 f. (im Folgenden zitiert als Gries mit Seitenangabe) im span. Orig. vv. 1273-78; Gries 286 im span. Orig. v. 1725; Gries 390 im span. Orig. vv. 3629-33; wir kommen darauf zurück.

¹⁸ Die Neukonzeption der Tragödie setzt hier (II, 248 ff.), anders als im *Trauerspielbuch* (I, 286, 284 ff.), an bei dem für die Tragödientheorie seit Aristoteles tragenden Begriff der *mimesis* einer Handlung, um ihn umzuprägen als die an die ‚Fabel‘ oder den ‚Sagenstoff‘ und damit als bereits „wesentliche Stellungnahme jener neuen Dichtung zum Sagenstoff“.

¹⁹ II, 249; vgl. in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zur „Umformung“ der Sage, zur „Unmündigkeit“ des tragischen Helden und zur „widerolympischen Prophetie“ I, 280, 284-299.

dagegen Gegen-Stand der Tragödie war.²⁰ Der Bezug auf Geschichte zeigt sich, und das formuliert Benjamin hier für das „historische Drama“ wie es für das Trauerspiel gilt, als der auf Natur: Es „ließe sich die Bedeutung gerade dieser Form“, des historischen Dramas, „aussprechen als die Darstellung der alle Wechselfälle des Historischen durchdringenden und zuletzt in ihnen triumphierenden Natur. Natur des Menschen, nein, Natur der Dinge ist das Fazit gerade des historischen Dramas.“²¹ Insofern ist das Drama des Historischen eine Darstellung des „Schicksals“ (denn „Wo Schicksal ist, da ist ein Stück Geschichte Natur geworden“),²² und im Verhältnis zum „Schicksalsdrama“ wird es erkennbar. „Das Gewicht liegt in der antiken Tragödie auf der Auseinandersetzung mit dem Schicksal, im historischen Drama auf dessen Darstellung.“ (II, 250) Umgekehrt zeigt sich, und zwar gerade insofern es als „historisches Drama“ betrachtet wird, dass das „Schicksalsdrama“ (II, 270) nur und gerade als „romantisches“, d. i. durch „Reflexion“ „von Schein und Spiel“ (I, 261) und deren *Paradoxie* auszuzeichnen und als solches ‚gerecht‘ wäre. Das Verhältnis von historischem Drama und Schicksalsdrama profiliert die paradoxe Angewiesenheit des Schicksalsdramas aufs Spiel: „Die Dramatik des Spiels sieht, wo sie historischen Stoffen gegenübersteht, sich genötigt, Schicksal als Spiel zu entfalten. Eben dieser Zwiespalt ist es, der die ‚romantische Tragödie‘ konstituiert.“ (II, 260) – „[G]erade Calderons Herodesdrama“ zeige dies und insofern „Verwandtschaft mit der Schicksalstragödie der deutschen Romantik“ (II, 261 f.). „[D]en markanten Zügen des Schicksalsdramas“ begegnet man mit Benjamin bereits im „Blick auf die Handlung“ von *El mayor monstruo, los celos*:

Eine Wahrsagung steht am Anfang. Mariamne klagt dem Gatten den Spruch eines Zauberers. Er sagt doppeltes Unheil voraus: sie werde als Opfer des furchtbarsten Scheusals der Erde fallen und Herodes werde mit seinem Dolche töten, was ihm das liebste auf der Erde sei. Die Handlung ist so geführt, daß, sind diese Worte einmal gesprochen, der Dolch während des ganzen Vorgangs der Aufmerksamkeit des Beschauers nicht mehr entgeht. (II, 262)

Benjamin lässt sich nicht entgehen, die Auffassung des Schicksals und das Schicksalsdrama *El mayor monstruo, los celos* in Hinsicht des Spruchs des Orakels und seiner ‚Bindungskraft‘ „wider Willen der Helden“ in präziser Unterscheidung zu beziehen auf eine der in der Philosophiegeschichte wirkungsvollsten Tragödien, das analytische Drama *König Ödipus*:

²⁰ I, 242; entsprechend kommt es an auf des „historischen Dramas“ „Wesensverschiedenheit von der auf dem Mythos gründenden Tragödie“, als dessen ihm Abbruch tuende Umformung und als Einspruch gegen diesen (II, 249).

²¹ II, 249; Geschichte als „Gehalt“ des Trauerspiels ist die in Naturgeschichte ‚umgeformte‘ (vgl. I, 242 f., 299).

²² II, 249 f.; Geschichte verziehe sich „in den Schauplatz“ (I, 271), in räumliche Simultaneität; der Einzug von Geschichte in Natur erfolge im barocken Trauerspiel im Zeichen der Vergängnis (I, 355, 353 ff.; vgl. 342 f.).

Blitzartig zeigt es sich Ödipus, im Gespräch mit dem Hirten, als ein längst schon erfülltes. Im Gegensatz dazu bleibt das Geschehen bei Calderon magnetisch an die Prophezeiung gebannt, in keinem Stadium kann es sich von ihr ablösen. Diese Bindung des Geschehens an das Orakel vollzieht sich durch das Requisit. Es ist dies geradezu das unterscheidende Kriterium der echten, romantischen Schicksalsdramatik gegen die antike, im tiefsten der Schicksalsordnung sich versagenden Tragödie. Ja, nicht Dinge allein nehmen in jenem modernen Drama den Charakter des Requisites an.²³

Vielmehr bekommen die Leidenschaften des Menschen selbst, ‚gesunken in die verschuldete Natur‘, ‚dinglichen Charakter‘.

Benjamins Auszeichnung der antiken Tragödie als epochemachender Form, als einmaliger und endgültiger Vollzug²⁴ zufolge untersteht das Geschehen in der Tragödie nicht der ‚Schuld‘, die dem tragischen Helden ‚von außen‘ ‚zuwächst‘, sondern werde der Zusammenhang der Verschuldung oder ‚Schicksal‘ im tragischen Tod ‚aufgebrochen‘.²⁵ ‚[G]anz verschieden von dem sieghaften Tode des tragischen Helden‘ ist dagegen ‚der Charakter des Todes im Schicksaldrama‘, der die ‚Verfallenheit des verschuldeten Lebens an die Natur‘ manifestiert, ‚die in der Hemmungslosigkeit seiner Leidenschaften sich kundgibt‘.²⁶ Der mit ‚Schicksal‘ gemeinte ‚ewige Sinn der Determiniertheit‘, der dem historischen Geschehen unterlegt werde, wenn es zum Gegenstand des historischen Dramas wird, ist ‚nicht‘ (schon) in dessen ‚faktischer Unentrinnbarkeit‘ gegeben.²⁷

Kern des Schicksalsbegriffs ist vielmehr die Überzeugung, daß nur erst die Schuld, welche in diesem Zusammenhang stets kreatürliche Schuld (ähnlich der

²³ II, 264 f.; vgl. I, 308 ff.

²⁴ Die Neu-‚Auslegung‘ der Sage, die ‚das Gedächtnis der Heroenwerke erneuert‘, ist doch, so will es Benjamin, ‚einmalige‘, nicht-‚wiederholbare‘ Durchbrechung der Zweideutigkeit des Mythos (I, 299). Dagegen bleibe das Trauerspiel ‚[o]hne richtiges Ende‘, an Wiederholbarkeit gebunden (I, 314; vgl. ‚Trauerspiel und Tragödie‘ (zwischen Juni und Nov. 1916), II, 133-137; ‚Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie‘ (ca. zwischen Juni und Nov. 1916), II, 137-140, hier: 139): ‚Die Wiederaufnahme ist im Trauerspiel angelegt und bisweilen aus ihrer Latenz getreten.‘ (I, 316).

²⁵ Das heißt im *Trauerspielbuch*: ‚im tragischen Geschehen‘ entwachse ein Held der ‚Schuld, die nach den alten Satzungen von außen durch das Unglück den Menschen zuwachsen sollte‘, indem er sie ‚im Selbstbewußtsein [...] reflektiert‘ (I, 310). Das könnte irreführen, denn stumm allein kann der Held der Tragödie, und zwar nur ‚in die Grenzen seines *physischen* Selbst‘, sein Tun und Wissen ‚einschließen‘ (I, 287, 259 f., 308, 347; Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, 19-21, 99-105).

²⁶ II, 267; so ist umgekehrt ‚[z]ugleich [...] evident, wie unbedingt der Versuch, dies Drama [*El mayor monstruo, los celos*] als Tragödie anzusprechen, das Verständnis vereiteln muß‘ (II, 260).

²⁷ Begründet wird dies apodiktisch: ‚Lehrmeinungen über die Faktizität des Weltgeschehens bleiben, und mögen sie auch dessen Totalität betreffen, für ein Kunstwerk belanglos.‘ (II, 266; vgl. I, 308) Ist dies nun umgekehrt ‚Lehrmeinung‘ über das Verhältnis von ‚Kunstwerk‘ und ‚Lehrmeinungen‘?

Erbsünde), nicht sittliche Verfehlung des Handelnden ist, die Kausalität zum Instrument eines unaufhaltsam abrollenden Fatums macht.²⁸

Der Schwerpunkt, nach welchem die Schicksalsbewegung dergestalt abrollt, ist der Tod. Der Tod nicht als Strafe sondern als Sühne: als Ausdruck der Verfallenheit des verschuldeten Lebens an das Gesetz des natürlichen.²⁹

Dies stellt die Herodes-Figur des Calderón vor, wie der Untergang des Souveräns dies in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* tut, als Untergang dessen „Grund“ „nicht sittliche Vergehung, sondern der Stand des kreatürlichen Menschen selber“ war (I, 268). Dieser, „Herr der Kreatur, [aber er] bleibt Kreatur“, gibt im „Mißverhältnis der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande seines armen Menschenwesens“, in dem er steht, das „Emblem der verstörten Schöpfung schlechthin“ ab (I, 250 f., II, 254). Die Herodes-Figur des Calderón habe – darauf kommt es Benjamin an – „fast nichts“ „vom Typus des Berserkers“, den „Herodes der sinnlos Rasende“ vorstellte, der in der vorrangig barocken Stoffgeschichte als Inbegriff des dem Wahnsinn verfallenden Selbstherrschers (der über sich selbst nicht zu herrschen vermag) ausgeprägt wurde (II, 251-56). Die diktatorische Entscheidung, in der Souveränität sich auszuweisen hat, ist als solche – daher werde noch durch die „erschreckendste Entartung der fürstlichen Person“ die „Norm“ des absoluten Herrschertums „nicht eigentlich entstellt“ „– und das ist der barocke Zug im Bilde“ (I, 249) – „Zeichen der Naturverfallenheit des Historischen“ selbst,³⁰ die im Herrscher als Tyrann wie Märtyrer sich darstellt. Indem er abhebt

²⁸ II, 267; „Schicksal“ ist, so die Begrifflichkeit von Benjamins „Schicksal und Charakter“ (Sept.-Nov. 1919), „Schuldzusammenhang des Lebendigen“ (II, 171-179, hier: 175).

²⁹ „In diesem Sinne also ist der Charakter des Todes im Schicksalsdrama ganz verschieden von dem sieghaften Tode des tragischen Helden.“ (II, 267; vgl. I, 308 f.).

³⁰ Rüdiger Campe, „Der Befehl und die Rolle des Souveräns im Schauspiel des 17. Jahrhunderts“, in: Armin Adam, Martin Stingelin (Hrsg.), *Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken der Institutionen*, Berlin 1995, 55-71, hier: 56. Das barocke „Interesse“ am „Souverän des siebzehnten Jahrhunderts, der Gipfel der Kreatur, ausbrechend in der Raserei [...] und mit allem umliegenden Hofstaate sich selber vernichtend“ (II, 253), ist auf die Systematik der souveränen Entscheidung hin zu lesen: Der Souverän stellt sich als absoluter Selbstherrscher gerade in seinen „stets wechselnden Entschliefungen“ aus. Die „Entschlußfähigkeit des Tyrannen“ hebt „einzig auf dem Grunde der Lehre von der Souveränität sich ab“ (I, 250), als die Realisierung der Grundlosigkeit der Entscheidung. Benjamins Ausprägung der barocken Souveränität hat derart teil an seiner Auseinandersetzung mit Carl Schmitt und der Emphase der ‚reinen‘ Entscheidung als Illusion des Dezinismus. Der Tyrann stellt das „Mißverhältnis“, das „unverkennbar“ den Souverän“ bestimmt, vor: haltlos im jederzeit umschlagenden Affektsturm seinen „stets wechselnden Entschliefungen“ ausgesetzt (I, 250 f.). „Auffallend ist's zumal bei dem Tyrannen [...]: zuletzt tritt der Wahnsinn ein“ (I, 277). So sind in des (wahnwitzigen) Selbstherrschers Ende, wenn er als das „Opfer“ an dieses „Mißverhältnis“, das den Allein-Herrscher ausmacht, fallen muß, „die Züge der Märtyrertragödie verwoben“ (I, 250, 268). Umgekehrt muss – dazu taugte dem 17. Jh. die Nerohistorie – die „Einsetzung in die absolute Macht“ gerade im „Übergang“ „vom geleiteten zum selbstherrschenden Imperator/Souverän“ als dem „bösen [...] Tyrann“ exploriert werden, und zwar als Paradox: der „erste alle Befehle ermöglichenden Befehl“ ist inszeniert im „ersten Befehl der Tötung“, der zugleich die „Einräumung des Tötungsbefehl“ befiehlt, der „mit der Gewalt“ „den Raum der Souveränität markiert“, dem aber umgekehrt

auf die „Mäßigung der Calderonschen Herodesgestalt, deren Exzentrizität so ganz allein aus einer einzigen tiefen Leidenschaft, der Liebe zur Mariamne, entwickelt ist“ (II, 252), sucht Benjamin den „Schein des Abstrusen von dieser Dichtung fern[zu]halten“: „Immer wird dieser Versuch auf das Recht der Schicksals,tragödie‘ zurückkommen.“ (II, 266) „Nicht aus Eifersucht tötet Herodes die Gattin, sondern durch Eifersucht kommt sie um.“ (II, 265) – So erfüllt sich der Orakelspruch. „Durch Eifersucht ist Herodes [selbst] dem Schicksal verhaftet und ihrer, als der gefährlich entbrannten Natur des Menschen, bedient es sich in seiner Sphäre nicht anders als der toten Natur der Dolche und Bilder zu Unheil und Unheilszeichen.“³¹

[Aber] gerade weil die sonderbare und wahrhaft monströse Eifersucht des Tetrarchen, aller sittlichen Problematik enthoben (da schon die Schicksalsverfallenheit ihr das Urteil spricht), als Requisite in die Verwicklung eingeht, gewinnt die Liebe neben ihr noch Raum zu der Entfaltung ihrer Herrlichkeit. (II, 265)

„Schicksal“ bestimme den „Tod“, auf den es zuläuft, als „Ausdruck der Verfallenheit des verschuldeten Lebens an das Gesetz des natürlichen.“³² Natur steht als Kreatürlichkeit im Zeichen der Schuld. „Vorbote des Todes“ im Leben ist die „Gewalt, welche die leblosen Dinge im Umkreis des schuldigen Mensch [...] gewinnen“. (Dem entspricht die verderbende Gewalt, die der Tetrarch bereits dem Aussprechen der *Worte* „los celos“ selbst zubilligen muss.)³³ So ist denn charakteristisch fürs Trauerspiel der „Tod des Hamlet [...] in seiner *vehementen Äußerlichkeit*“: „Er will am Zufall sterben und wie die schicksalhaften Requisiten sich um ihn als um ihren Herrn und ihren Kundigen scharen, blitzt in dem Abschluß dieses Trauerspiels das Schicksalsdrama, als in ihm eingeschlossenes, freilich überwundenes, auf.“ (I, 315) Der „vehementen Äußerlichkeit“ der Motivierung entspricht der „Nachdruck“ auf der „Absichtlichkeit“ der „Fügung“, die sich in Calderóns *El mayor monstruo, los celos* merkbar macht, und gerade insofern, als dessen „Fügung“ offensichtlich ‚absichtlich‘ der „Lösung“ entgegenarbeitete, die als „natürliche“ sich aufdrängte, nämlich „den Tod der Mariene aus der Eifersucht des Herodes zu motivieren“.³⁴

„nur im Innern ihrer [der Souveränität] Geltung gewährt“ ist (Campe, „Der Befehl“, s. o., 59-63). Das als Gattung noch zu etablierende „Tyrannendrama“ (I, 253) spielt um den Befehl, der ‚in Szene setzt‘ (Campe, 59), der auf der Bühne metatheatrale Funktion hat.

³¹ II, 265; insofern handle es sich um „Darstellung des [...] schicksalhaften Naturablaufs im Trauerspiel“.

³² Hier und das Folgende I, 310 f., II, 267. Dieser „typische[] Untergang, der so verschieden von dem außerordentlichen des tragischen Helden ist,“ macht die Reichweite des Begriffs *Trauerspiel* aus (I, 268).

³³ Der Tetrarch spricht bereits anfangs von „temores graves/ a ellos me ocasionan tus desvelos [...] No sé mas que decir: y dije celos“ (vv. 74-76). „Eifersucht, hätt’ ich gesagt;/ Doch sie nur zu denken graut mir.“ (Gries 287; vgl. aber 2. jorn. v. 1750)

³⁴ II, 264; mit Peter Berens, „Calderóns Schicksalstragödien“, *Romanische Forschungen. Organ für Romanische Sprachen, Volls- und Mittellatein* 39 (1921-1926), Erlangen 1926 [Reprint 1967], 1-66, hier: 55 f.

Insofern es der ‚Gewalt der scheinbar toten Dinge‘ Raum gibt, sei, so Benjamin im *Trauerspielbuch*, „im Trauerspiel“ überhaupt das Schicksalsdrama „angelegt“;³⁵ Macht haben sie „über das Menschenleben, ist es einmal in den Verband des bloß kreatürlichen gesunken“, gewonnen als ‚dinglicher Ausdruck‘ der Herrschaft der Affekte oder „der Verfallenheit des verschuldeten Lebens an das Gesetz des natürlichen“ (I, 311, II, 267). „Ist [...] die Tragödie von der Dingwelt gänzlich abgelöst, so ragt sie über den Horizont des Trauerspiels beklemmend.“ Die „Dingwelt“ zeigt mit der Macht des „Requisits“ überm Schauplatz des Trauerspiels drohend die des „Schicksals“ an; die Beklemmung durch diese manifestiert sich (auch gerade) im gelehrten Apparat des Trauerspiels, der den „Alb“ anzudeuten habe, „als welcher die Realien auf der Handlung lasten“ (I, 312).

„Diese Welt des Schicksals“ werde als „in sich geschlossene“, als „Welt der elenden oder prangenden Kreatur“ von Calderóns Schauspiel vorgestellt (II, 267 f.). Diese (so Benjamin: Calderónsche) Auffassung des Schicksalsdramas schließt „freilich etwas Befremdendes ein“, dass „die Natur als Inbegriff der Kreaturen“ Relevanz fürs Kunstwerk habe (II, 268). Hinsichtlich der „auffallende[n] Betonung der Natur in den Dramen des Spaniers“ sieht Benjamin zum einen deren deutlichste Nähe zum „deutschen Trauerspiel“,³⁶ zum andern zeigen Calderóns Dramen eine spezifische „Solidarität der staatlichen und natürlichen Ordnung“, die er „mit außerordentlicher Kühnheit bezeichnet“,

wenn um seiner Liebe und nur um ihretwillen Herodes die Weltherrschaft sucht. In jedem andern Anschauungskreis würde dies seine Königshre mindern, hier steigert es sie, da durch die Einheit mit seiner Liebe sie sich als eines mit der Schöpfung erweist.³⁷

Diese Verkoppelung von staatlicher Ordnung und Liebe trägt „Eifersucht“ als strenges Konstrukt, ohne dass ein „Schatten von Verdacht [...] auf seine Gemahlin“ fallen müsste.³⁸

Auch die gesellschaftliche Ordnung und ihre Repräsentation, der Hof, ist bei Calderon gleichsam ein Naturphänomen höchster Stufe. Die *Ehre* des Herodes ist ihr erstes Gesetz. (II, 269)

Gerade die „abstrakte Unverletzlichkeit“ der Ehre meine, so führt Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* aus, „doch nur“ die „Unbescholtenheit von Fleisch und Blut“, Natur als Kreatürlichkeit (I, 265 f.): Denn „im Zusammenhang des kreatürlichen Lebens“ ist sie „nur der Schild, der die verwundbare

³⁵ I, 312; vgl. II, 270.

³⁶ Zum einen meint das die Nähe zu den zeitgenössischen deutschen Phänomen, Gryphius wird genannt, zum andern „die berufensten deutschen Kritiker“, die in dieser Hinsicht „sich einig“ waren (II, 268; zitiert wird neben A.W. Schlegel Goethe II, 268 f.).

³⁷ II, 269; für diesen Zusammenhang von Herrschaft und Liebe vgl. bereits den Eingang des Schauspiels, vv. 23-74.

³⁸ II, 262; vgl. I, 265; dies sei die besonders hervorzuhebende „unter der Fülle von Schönheiten in diesem Drama“.

Physis des Menschen zu decken bestimmt ist. Der Ehrlose ist vogelfrei: die Schmach entdeckt, indem sie zur Abstrafung des Geschmähten herausfordert, ihren Ursprung in [...] kreatürliche[r] Blöße“. So ist mit der „Ehre“ das „bloße Leben“, so der Terminus von Benjamins *Kritik der Gewalt*, bezeichnet,³⁹ das sie zu decken bestimmt ist.

Wenn der Tetrarch die *Natur* der Schönheit der Gemahlin, deren Auszeichnung der des *einen* (Welt-)Herrschers unmittelbar korrespondiert, als deren unvermeidbare Gefährdung ‚jederzeit‘ in der Allegorie des Hermelins ausprägt: „que es armiño la hermosura/ que siempre a riesgo se guarda: Si no se defiende, muere:/ si se defiende, se mancha“,⁴⁰ so ist diese damit nicht nur (wie der vermeintlich Herrschende) in den geschlossenen Raum der kreatürlichen Natur eingestellt und gebannt, sondern handelt es sich, im Zitat eines Topos, bei deren strenger *Aporie* um den Effekt ausgespielter concettistischer Kunstfertigkeit, so ausgespielt, dass sie im Effekt ‚absichtlich‘ sich merklich macht.⁴¹

Im Schicksalsdrama spricht sich in den Leidenschaften die Natur des Menschen wie in dem Zufall die der Dinge unter dem gemeinsamen Gesetz des Schicksals aus. (II, 267)

Kern des Schicksalsgedanken ist [...] die Überzeugung, daß Schuld, als welche in diesem Zusammenhang stets kreatürliche Schuld [...] ist durch eine wie auch immer flüchtige Manifestierung Kausalität als Instrument der unaufhaltsam sich entrollenden Fatalitäten auslöst. Schicksal ist die Entelechie des Geschehens im Felde der Schuld.[...]. Wenn einer meinen würde: ‚Wo uns unwahrscheinliche Zufälle, ausgeklügelte Lagen, allzu verzwickte Intrigen ... entgegneten, dort ist es mit dem Eindruck des Schicksalsmäßigen ... vorbei‘ [zitiert ist Volkelt], so

³⁹ Ca. Jan. 1921, II, 179-203, hier: 201 f. Es ist der ‚Referent souveräner Gewalt‘, so im Anschluss an Benjamins *Kritik* Giorgio Agamben: „bare life“, das der Ausschluss aus Gesetz und Sprache produziert, ist „the immediate referent of sovereign violence“ (*Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford 1998, 112). „Wenn die Ausnahme die Struktur der Souveränität ist“, dann ist diese „die originäre Struktur, in der sich das Gesetz auf das Leben bezieht und es durch die eigene Aufhebung in sich einschließt“ (*Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main 2002, 39). „The originary relation of law to life is not application but Abandonment“, „it holds life in its ban by abandoning it“ (1998, 29). In der Drohung der Gewalt, mit der das Recht, wo es sich aussetzt, das „bloße Leben“ in seinem Bann hält, zeigt sich die Rechtsgewalt, mit Benjamins Begriff, als „mythische“ (II, 199 f.).

⁴⁰ 2. jorn. vv. 1804-07; „*unselig*“ heißt der „Mann“, der die außerordentliche Schönheit „*sein zu nennen sich getrauet*“ (2. jorn. v. 1795), „*denn ein Hermelin ist Schönheit, Ewig von Gefahr umlauert;/ Wehrt sich's nicht, so kommt es um,/ Wehrt sich's, wird sein Glanz geraubet.*“ (Gries 289 f.; vgl. II, 265). Im Spanischen ist strenger von der Alternative der Befleckung die Rede; mitzulesen ist das traditionelle Diktum, das Hermelin ziehe vor zu sterben, da es die Beschmutzung mehr als den Tod fürchte; dies wird auf die Tugend der Keuschheit (der Frau) ausgelegt; vgl. für diese Tradition („*Malo mori quam foedari*“ nach J. Camerarius, Nürnberg 1605) in: *Emblemata*, hrsg. Arthur Henkel, Albrecht Schöne, Stuttgart, Weimar 1967/1996, Sp. 465).

⁴¹ Im „deutschen Trauerspiel drängt mehr und mehr der natürliche Schauplatz in das dramatische Geschehen sich ein“ (I, 272); Calderón dagegen schrieb Benjamin zu, „*spielerisch* [vertausche er] die Ordnung der Geschöpfe“.

wäre das grundfalsch. Denn gerade die entlegenen Kombinationen, die da nichts weniger als natürlich sind, entsprechen den verschiedenen Schicksalen.⁴²

Es ist also gerade der *Zufall*, in dem die Wirksamkeit des Schicksals zum ‚Ausdruck‘ kommt, wie diese im Tode des Protagonisten sich zeigt: durch die ‚vehemente Äußerlichkeit‘, d. i. seine Requisiten, bestimmt (I, 315). Dann wird ‚Schicksal‘ als Verfallenheit an ‚kreatürliche Schuld‘ gerade durch den Modus, in dem es einerseits wirksam wird, nämlich im Zufall, andererseits ‚zerstreut‘, wo dieser ausgespielt wird als ‚Absichtlichkeit der Fügung‘ (I, 261, II, 260). Und wäre es, ‚das Natürliche gewesen, den Tod der Mariene aus der Eifersucht des Herodes zu motivieren‘, so ist ‚die Absichtlichkeit, mit der Calderon [...] [dieser Lösung] entgegenarbeitet, um der ‚Schicksalstragödie‘ den ihr zukommenden Abschluss zu geben‘, nicht nur ‚offenkundig‘, wie Benjamin zitiert,⁴³ sondern darin ‚Einblick in ihre [der Calderónschen Dichtung] Auffassung vom dramatischen Schicksal zu gewinnen‘.

Trauer begleitet den Untergang der hochherzigen Gatten, eine Trauer die grenzenlos wäre, wenn nicht in der Fügung jene Absichtlichkeit [...] mit einem Nachdruck hervorträte, welcher der Trauer wehrt. Ein Trauer-Spiel also.⁴⁴

Ist die ‚Welt des Schicksals‘ – oder vielmehr ‚die Welt der Schicksalsdramen‘, wie das *Trauerspielbuch* korrigierend übernimmt, – ‚eine in sich geschlossene‘,⁴⁵ so werde, Benjamin zufolge, gerade in dem ‚streng begrenzten Raum‘ ‚das Schicksal spielhaft [...] entfalte[t]‘ (II, 272). Vor der ‚unheilvollen und unwiderstehlichen Manifestation des Schicksals, dem das Geschöpf unterliegt‘, vermöge dieses, Benjamin zufolge, ‚[e]inzig in nimmermüden dialektischen Reflexionen [...] sich zu salvieren‘ (II, 269), ‚dialektisch‘ im rhetorischen Sinne der auf *persuasio* angelegten Reden und Gegenreden, ‚nimmermüde‘ ausgetragen, unbeendbar stets auf ‚Wiederaufnahme‘ angelegt.

Das ganze Herodesdrama ist von den skurrilsten Debatten über Schicksalsmacht und Menschenwillen durchzogen. Spielerisch wird das Geschehen durch Reflexion verkleinert, welche Calderons Helden jederzeit bei der Hand haben, um in ihr die ganze Schicksalsordnung wie einen Ball in Händen zu wenden, den man bald von dieser, bald von jener Seite betrachtet. (II, 268)

⁴² I, 308 f. (auch hier ist Calderón gemeint); vgl. auch II, 267; vgl. das Feld der Wörter zwischen Schicksal *providentia*, *hado*, *destino*, *fortuna*, *suerte* und Zufall *acaso*, *contingencia* bei Calderón, sowie Berens (Anm. 34), 11, 36, 60 f. u. ö.

⁴³ (Zitiert von Berens (Anm. 34)) II, 264; ‚so gut wie von andern‘ ‚Beurteiler[n]‘ sei dies nur ‚als unbegreifliche Marotte, die dem Dichter das Konzept verdorben habe‘, verkannt worden.

⁴⁴ II, 260; der Tetrarch: ‚Wenn auch alles, was von Unheil,/ Wenn auch alles, was von Grauen/ je ersann die Glücksgöttinn./ Stets voll Wankelmut und Gaukeln./ Sich verlör?: in mir allein/ Wär’ es jetzt vereint zu schauen;/ Denn Auszug und Inbegriff/ Bin ich jeder Erdentrauer.‘ (Gries 287; vgl. vv. 1736-43); vgl. des Tetrarchen Auszeichnung seiner selbst als ‚un triste‘ (v. 1938).

⁴⁵ II, 267 f., I, 261; wenn Benjamin die Einschätzung beruft, dass in Calderóns ‚Herodesdrama ‚Eifersucht das größte Scheusal‘ man das früheste Schicksalsdrama der Weltliteratur hat sehen wollen‘, so offensichtlich auf sich selbst, bzw. den früheren, nicht veröffentlichten Aufsatz.

Raum ist der Reflexion gegeben durch die Dopplung des Spruchs des Orakels, eine Dopplung der Sprüche, die dem kunstfertig ausbuchstabierten Himmelsbuch⁴⁶ und den Sternenbuchstaben seiner Schrift in all ihrer Flüchtigkeit ‚wie Zeichen im Schnee‘ abzulesen gewesen sein sollen,⁴⁷ die alles andere als selbst-transparent sind und auf Einstimmigkeit nicht angelegt scheinen:

[Mariene:] Halló, en fin, que sería
infausto triunfo yo (¡qué tiranía!)
de un mónstruo el más cruel,
horrible y fuerte del mundo;
y en ti halló que daría muerte
(¿qué daño?)
ese puñal que ahora traes ceñido
a lo que más en este mundo amares.⁴⁸

[Mariamne:] Er fand, ich werde fallen
als Siegesraub (o Schauder!) in die Krallen
Des fürchterlichsten Scheusals, das Kreise
Der Erde schreckt; er fand in gleicher Weise
(Wem bangt nicht bei vorausgesehenen Nöten?)
Der Dolch, den du umgürtet, werde tödten
Was du am meisten liebst auf diesem Runde.

Die Reflexionen werden der Gültigkeit der Orakel-Sprüche überhaupt, den möglichen Arten ihrer Gültigkeit, ihrer und ihrer Relation Auslegung gelten. Die ‚Salvierung vorm Schicksal‘, von der Benjamin sprach, wird nun allerdings nicht bedeuten können, dass das in den Orakel-Sprüchen Angekündigte nicht sich realisierte. Wenn das ‚deutsche Trauerspiel‘ sich in der Projektion von Geschichte in Natur im allegorischen Format übt, so lässt sich hier gerade, wo ‚Geschichtliches [nicht nur] mit dem Naturgeschehn analogisiert‘ wird,⁴⁹ sondern in der Natur die Bindung für das ‚traurige‘ Geschehen gegeben zu sein scheint, die unterscheidende Spezifität der Calderónschen Faktur absehen: Natur ist künstlicher Raum und als kristallene *und* flüchtige Schrift die Vorlage für eine vielfach wendende Auslegbarkeit. Ob nun der Tetrarch scharfsinnig dafür plädiert, den möglichen Orakelsprüchen keinen ‚Kredit‘ (auf die Zukunft) einzuräumen („aunque ese libro inmortal/ en once hojas de cristal, nuestros influjos contiene,/ dar crédito no conviene/ a los secretos que encierra“),⁵⁰ oder

⁴⁶ „[Mariene:] que es todo el cielo/ depósito fatal de mi recelo/ pues todo el cielo escribe mi desdicha, que en él grabada vive/ en papel de zafir con letras de oro.“ (1. jorn. vv. 85-90)

⁴⁷ „[Mariene:] Este astrólogo, o mago, o nigromante,/ en láminas leyendo de diamante/ caracteres de estrellas,/ los ya futuros contingentes de ellas/ -como dije- adelanta/ con tanto estudio, con certeza tanta/ que es oráculo vivo/ de todo ese volumen fugitivo/ que, en círculos de nieve,/ un soplo inspira y un a mano mueve./ Yo, que mujer nací (con esto digo/ amiga de saber), docto testigo/ le hice de tu fortuna y mi fortuna“ (vv. 105-117).

⁴⁸ Vv. 127-33; Gries 204; „pues, trágicos los dos con fin violento,/ por ley de nuestros hados/ vivimos a desdichas destinados:/ tú, porque ese puñal será homicida/ de lo que amares; yo, porque mi vida/ vendrá a ser, con ejemplo sin secundo,/ trofeo del mayor mónstruo del mundo“ (vv. 138-40). „Da beide wir, vom Schicksal hingegeben/ In blutiges Verderben./ Nur leben, um im tiefsten Leid zu sterben:/ Du, weil der Dolch hier, den du trägst, soll morden/ Was auf der Welt am liebsten dir geworden./ Und ich, weil ich zum Siegesraub soll werden/ Des fürchterlichsten Scheusals hier auf Erden.“ (Gries 205)

⁴⁹ Eine Projektion in Naturgeschichte unternehmen die deutschen Trauerspiele; damit brechen sie, „der auftauchenden ethischen Reflexion durch eine Metaphorik, die Geschichtliches mit dem Naturgeschehn analogisiert, die Spitze ab“ (I, 268).

⁵⁰ Vv. 146 f.; weiter spricht der Tetrarch von den Nachteilen zu wissen, was unabwendbar wäre, usw.; dann schließt er: da die Drohung die *zweier* Risiken sei, so möge Mariene keines fürchten. „Pues si hoy el hado importuno, [...] te ha amenazado con dos/ riesgos, no temas ninguno./

im schnellen Wurf, mit dem er sich des Instruments des Unheils entledigen will, dem Lauf des Schicksals in die Quere zu kommen sucht, stets hat diese „Reflexion“ der Schicksalsordnung noch an dieser Anteil *und* stets wird sie in der ‚spielerischen‘ Exploration, die sie ist, Reflexions-Räume eingespielt haben. Der Reflektierende unterliegt, seine Kunstfertigkeit weist dies aus, *als solcher* jener Bindung nicht, die er zum Gegenstand macht. „Spielerisch wird das Geschehen durch Reflexion verkleinert“.⁵¹ Es handelt sich bei der Reflexion um die ‚Salvierung‘ fürs Schauspiel – vor dem „Ernst“, der unversehens „der tödliche“ wäre (I, 368), dem das deutsche Trauerspiel und dem Hebbels „historisches Drama“ als dem des ‚realistisch‘ missverstandenen *Schicksals* verfiel.

Was aber auch die theoretisch gerichteten Romantiker so magisch an Calderon fesselte, daß man ihn, trotz Shakespeare, vielleicht ihren Dramatiker *kat exochén* nennen darf, ist, daß in äußerstem Maße bei ihm *eines* erfüllt war, das sie in ihrem eignen Schaffen erstrebten: die Unendlichkeit war gesichert durch bloße Reflexion.⁵²

„[D]ie eminente Ausprägung des romantischen Elements“ kennzeichnete „die Calderonsche Dramenform“. Es ist dieses die „Reflexion“ des Schicksals, die die Protagonisten *„jederzeit bei der Hand haben“*, die in dessen oder der Schicksalsdramen „geschlossene Welt“ „Unendlichkeit“ des „Denkens“ einführt, und damit, im Modus dieser Reflexionen des (Spiels des) Schicksals, die Reflexion des Schauspiels, die „von Schein und Spiel“ selbst (I, 261).

[...] schlechthin real wird das Schicksal nur in den schlechten, den unromantischen Schicksalstragödien gesetzt. (II, 272)

Wenn aber Geschichte nur als Schicksal dramatische Wahrheit beanspruchen kann, so ist der Versuch unromantischer historischer Dramen zum Scheitern verurteilt. (II, 276)

Wenn Benjamin im *Trauerspielbuch* die Züge des Spiels (eines so „zufällige[n]“ wie „berechnende[n] und planmäßige[n]“),⁵³ auch am deutschen Trauerspiel ausprägt, und dies so auch dieses in Perspektive der Reflexion (auf das

No hay más crueldad para el uno/ que para el otro piedad; luego será necedad/ temer, al agüero atenta,/ cuando es fuerza que uno mienta, que el otro diga verdad.“ Für den vergeblichen Abwehrversuch, dadurch dass er sich des Dolches zu entledigen versucht, verweist Benjamin auf das Motiv des verschmähten Opfers.

⁵¹ II, 268; vgl. I, 306.

⁵² II, 268; Es ist („trotz Shakespeare“) Calderón, den Benjamin auch im *Trauerspielbuch* auszeichnet durch die „beispiellose Virtuosität der Reflexion“ (I, 263); und diese ist auch im *Trauerspielbuch* die „Reflexion, die seine Helden jederzeit bei der Hand haben, um in ihr die Schicksalsordnung wie einen Ball in Händen zu wenden“.

⁵³ I, 262 (vgl. II, 260). Wenn es in Lohensteins *Sophonisbe* heißt: „So spielet die Begierd und Ehrgeitz in der Welt!“, dann braucht „[u]nter solchem Spiel [...] nicht ein zufälliges, es darf ebensowohl ein berechnendes und planmäßiges und somit eins von Puppen gedacht werden, die Ehrgeiz und Begierde an ihrem Faden halten.“ Das Spiel, das das Schicksal ist, dem die Menschen mit ihren Leidenschaften anheim fallen, wird ‚vorgestellt‘ in dem des Intriganten und seiner Ränke.

Trauerspiel selbst); „die Reflexion“ spricht Benjamin als das „kanonische Kunstmittel“ an, „kraft dessen das romantische Drama von Calderón bis Tieck immer von neuem zu umrahmen und zu verkleinern verstand“, als eine Doppelbewegung also, die Benjamin selbst als eine zweifache hervorhebt.

Dem Drama Calderons vollends ist sie, was der gleichzeitigen Architektur die Volute. Ins Unendliche wiederholt sie sich selbst und ins Unabsehbare verkleinert sie den Kreis, den sie umschließt. Gleich wesentlich sind diese beiden Seiten der Reflexion: die spielhafte Reduzierung des Wirklichen, wie die Einführung einer reflexiven Unendlichkeit des Denkens in die geschlossene Endlichkeit eines profanen Schicksalsraums.⁵⁴

Der Reflexion des Schicksalsdramas gibt Calderón als der des „Spiels“, das das Trauerspiel ist, Raum, ins Unendliche sich wiederholend und ins Unabsehbare den „Kreis, den sie umschließt“, umrahmend und um-/neu-rahmend verkleinernd – nach dem Schema der „Volute“, die als eine andere Ausführung der *mise en abyme* des „Spiels im Spiel“ aufzufassen ist; sie stellt die Unbeschränkbarkeit dieser wiederholenden Abbildung in sich (im Innenraum) selbst vor,⁵⁵ und sie spricht noch vom Schwindel, in den diese führt.⁵⁶ Wenn Benjamin im Abschluss seiner „Bemerkungen“ festhält, er habe für Calderón zeigen können, „wie er den großen Stoff des Herodesdramas in einen streng begrenzten Raum hineinstellt, um dort das Schicksal spielhaft zu entfalten“ (II, 272), so ist dieser „streng begrenzte Raum“ – das versteht sich – die Bühne, der Schauplatz, auf dem allererst „das Schicksal“ als die „geschlossene“ Welt, die die des Schauplatzes ist, vorzustellen, d. h. aber „spielhaft zu entfalten“ war. Eine Vorlage für diese Formel der Reflexion „im streng begrenzten Raum“ könnte aber auch das komplexe *conchetto* doppelter Bilder/ Reflektionen/ Angesichter, das der Tetrarch, nachdem er das Bild seiner Gemahlin (und deren *zwei*) im Besitz seines Konkurrenten Octaviano hat sehen müssen, für sein eifersüchtiges „Herz“ entfaltet, in dessen deutscher Übersetzung abgegeben haben: „wie man sagt,/ Es erscheint’ im klaren Raume eines Spiegels, wenn er ganz ist,/ Ein Bild, aber zwey dem Auge,/ Wenn er brach“.⁵⁷ Es handelt sich um (mehrfache) Reflexion, gedoppelt-gespalten, im zersprungenen Spiegel, der Metapher für die Zerspaltenheit des Herzens in Eifersucht (*los celos*) im

⁵⁴ I, 262; die „Verkleinerung des Reflektierten“ im Spiel: I, 306, 261.

⁵⁵ „Nicht immer ist die Technik offenkundig, indem die Bühne selber auf der Bühne aufgeschlagen oder gar der Zuschauer-Raum in den der Bühne einbezogen wird“ (I, 261); Zur Doppelung der die Bühnen-Architektur ausmachenden Grenze von Schein (oder Spiel) und Wirklichkeit in deren Innern und dieser wiederholend eingetragen: doppelnd im Innern des Spiels wiederholt; vgl. Richard Alewyn, „Der Geist des Barocktheaters“, in: *Weltliteratur. Festschrift für Fritz Strich*, hrsg. Walter Musch, Emil Staiger, in Verbindung mit Walter Henzen, Bern 1952, 15-38, hier: 29-36.

⁵⁶ Vgl. Christoph Menke, „Tragödie und Skeptizismus. Zu *Hamlet*“, in: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt am Main 2005, 161-187, hier: 178 ff.; für den ‚Schwindel‘ (in) der Reflexion vgl. Benjamin zu Calderóns *Leben ein Traum* (I, 260).

⁵⁷ Gries 280 f.

Anblick der Gemälde der Gemahlin im Besitz des Konkurrenten.⁵⁸ Durch *ihre Zweiheit* stellen die Bilder jene Zerspaltenheit des Herzens in Eifersucht vor, für die doch schon eines der Porträts der Gemahlin im Besitz des Konkurrenten genügt hätte, der hier bereits – in Hinsicht der Herrschaft – der siegreiche ist, und nach der Logik des Herodes auch der in Hinsicht der Liebe sein wird. Der ein Zwie-Bild gebende Spiegel (/des Herzens), der *als* zersprungener von zukünftigem Unheil kündigt, spricht dem Tetrarchen von dem größten, der Zwie-Gesichtigkeit als der Doppelt- oder Falschheit der Mariamne. Meta-theatral gibt dies Auskunft von der (reflexiven) Doppelung als Spaltung, von der Zweiheit der Bühne als Spiel-Raum: als der ‚begrenzte Raum‘ für die ‚spielhafte Entfaltung‘ des Schicksals, der sich (in und auf sich) selbst abbildet.

III.

Die „Welt des Schicksals“, „eine in sich geschlossene“, „die sublunarisches Welt im strengen Sinne“ ist vom Zuschauer her, vom *Beschauer* vor der Bühne zu verstehen. „Es war [...] eine Welt der elenden oder prangenden Kreatur, in der immer wieder ad maiorem dei gloriam und *zur Augenweide der Beschauer* die Regel des Schicksals für die Kreaturen virtuos und überraschend sich bestätigen sollte.“ (II, 267 f., I, 261) Vergleichbar macht Benjamin im *Trauerspielbuch* die Spezifik des Trauerspiels im Unterschied zur Tragödie aus, in der „ein entscheidender Vollzug im Kosmos [...] sich abspielt“:

Während der Zuschauer der Tragödie eben durch diese [als Richter des Vollzuges, der diese ist,] erfordert und gerechtfertigt wird, ist das Trauerspiel vom Beschauer aus zu verstehen. Er erfährt, wie auf der Bühne, einem zum Kosmos ganz beziehungslosen Innenraume des Gefühls, Situationen ihm eindringlich vorgestellt werden. (I, 299)

Das führt auf den „Zusammenhang von Trauer und Ostentation“, der sprachlich „gestempelt“ heißt.⁵⁹ In diesem Sinne ist Hamlet „für das Trauerspiel Zuschauer von Gottes Gnaden; aber nicht was sie [!] ihm spielen, sondern einzig und allein sein eigenes Schicksal kann ihm genügen“.⁶⁰ Er stellt, dies macht die Bedeutung des Hamlet fürs *Trauerspielbuch* aus, auf der Bühne den im

⁵⁸ Tetrarca: „que él [el corazón] es a quien traspasa ver en poder de Octaviano a Mariene retratada, y en dos partes, como quien/ dice/ que la luna clara/ de un espejo, si está entera, hace un rostro, y si quebrada,/ dos; mostrando que, en abusos/ de supersticiones varias, el espejo que se quiebra/ siempre agüeros amenaza,/ y es el mayor haber visto/ a Mariene con dos caras.“ (2. jom. vv. 1639-51).

⁵⁹ I, 299; wie „Schaustellungen“ stets ‚eigentlich‘ allegorisch seien (I, 368).

⁶⁰ I, 334 f.; zur Unklarheit des Bezugs von „sie“: „Gottes Gnaden“? oder doch vielmehr die von ihm ins Spiel-Feld geschickten Laien-Schauspieler? vgl. Weber (Anm. 6), 247; Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main, Basel 2002, 126.

Trauerspiel implizierten Zuschauer vor.⁶¹ Die Metapher des ‚Theaters der Welt‘, *theatrum mundi*⁶² wird durch Benjamins doppelte Ausweisung seines Publikums: vor den Augen Gottes oder zur ‚Augenweide‘ des durchaus wörtlich genommenen Theaterzuschauers, in doppelter Bedeutung bemüht. Dem entspricht Calderón mit seinem Gebrauch der Theater-Metapher: „teatros del mundo“, die so metaphorisch vielleicht gar nicht zu nehmen sind. „*Pero aguarda,/ que es tal la resolución,/ que para representarla/ a los teatros del mundo [...]*“⁶³ – So weist der Tetrarch seinen Entschluss aus, der Tat werden soll auf dem ‚Theater der Welt‘, „auf dem Weltschauplatz“ (übersetzt Gries), der *die* Theater der Welt ihm heißt. Als Aufführung, die die ausgeführte Tat dann wird sein sollen, ist diese („para representarla“) begründet durch einen Abstand und eine Differenz, den Aufschub zwischen der Schrift, die als Befehl zukünftig soll wirksam werden, und der ausführenden Vergegenwärtigung. Umgekehrt wird entsprechend dieser Metaphorik die schriftliche Aufzeichnung des Mord-Befehls, der Befehlsgewalt über den Tod des schreibenden Tetrarchen hinaus soll entfalten können, bestimmt als „Entwurf“ (wie Gries übersetzt), genauer aber (Theater-)Probe: „quiero antes, con escribirla, ensayarla“,⁶⁴ als Probe oder Übung der Tat, deren Ausführung als theatrale Repräsentation in Aussicht genommen wird, ‚Probe‘ (wie die) fürs Theater, die das Schreiben sei, das Auf-Schreiben *als* (Theater-)Probe, das Geschriebene

⁶¹ Vgl. C. Menke (Anm. 56), 179 ff.; sowie dgg. den ‚Spiel‘-Begriff Carl Schmitts, der mit Benjamins Hamlet-Lektüre sich (was das ‚Christentum‘ *Hamlets* angeht, unzureichend) befasst (*Hamlet und Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart 1956/1985, 41-46).

⁶² Mitzulesen ist für das *Trauerspielbuch* Georg von Lukács’ Einsatz: „Ein Spiel ist das Drama; ein Spiel vom Menschen und vom Schicksal: ein Spiel, wo Gott der Zuschauer ist“ („Metaphysik der Tragödie“, in: *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, 327); vgl. Alewyn (Anm. 55), 15 ff. und 38; sowie im vorliegenden Band die Beiträge von Juliane Rebentisch, „Theatrokratie und Theater. Literatur als Philosophie nach Benjamin und Brecht“, 297-328 und Christoph Menke, „Die Depotenzierung des Souveräns im Gesang. Claudio Monteverdis *Die Krönung der Poppea* und die Demokratie“, 281-296.

⁶³ 2. jom. vv. 1723-1729.

⁶⁴ „[El] ensayo“ ist „acción y efecto de ensayar“, d. i.: „Preparar el montaje y ejecución de un espectáculo antes de ofrecerlo al público“, aber auch weiter: „Hacer la prueba de cualquier otro tipo de actuación, antes de realizarla“; im Bereich des Schriftlichen hat „ensayo“ auch den Sinn von Skizze oder Essay (*Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*, Madrid, 21.1992, I, 845). Gries (286) zufolge wäre dies so zu verstehen, dass der „Entwurf [...], dem Papier [...] anvertrau[t]“, noch nicht öffentlich: nur dem toten Papier gesagt, und daher versuchsweise, noch nicht wirksam sei. Es handelt sich aber nicht um den „Entwurf“ zu einem Befehl, sondern um jene ‚Probe‘, die die schriftliche Aufzeichnung für die Ausführung des Befehls *ist* („con escribirla, ensayarla“). Denn *dieses* Notat wird zum Befehl durch Besiegelung und Adressierung. „Philippus (*für sich*): Welche That nur mag es seyn/ Die er mit so viel Voraussicht/ Unternimmt? Zwei Zeilen kaum/ Schreibt er, siegelt, macht die Auf-schrift“ (Gries 286). Schreibend sich üben tut der Tetrarcha „pues hay recado“, weil Schreibzeug (gerade, durch den ‚Zufall‘ der vorangehenden komischen Szene) zur Hand sei; *recado*, d. i. (wenn nicht nur spezifisch „recado de escribir“), ‚Vorkehrungen‘ aller Art, um eine Sache auszuführen, sowie auch: „Mensaje o respuesta que de palabra se da o se envía a otro“ oder „coger recado“ (fig.): „Tomar nota, mentalmente o por escrito de una mensaje para otra persona“ (*Diccionario de la lengua española* (Anm. 64), II, 1737), damit wäre das Notieren, um das es hier geht, bereits schon, doppelt gesagt.

eine Vorschrift, die in der Tat zu ‚repräsentieren‘, ausführend aufzuführen ist nach der Vor-Schrift.

– Und bei allem „Grausen“, das hier (im Deutschen) den zukünftig Mord-Befehlenden bereits erfasste und diesem „trágica farsa“ heißt (deutsch das eines „Trauerspiels“), ist dabei durchaus an eine weitere selbstreferentielle Formel zu denken (deren deutsche Übersetzung erneut mit der romantischen Zutat einer Selbstbezeichnung als „Trauerspiel“ aufwartet). Mit dieser will das Schauspiel des Calderón in seinen (dem Polidoro in den Mund gelegten) Schlussworten selbst dazu anhalten, dass nach der Vorschrift der vorliegenden Schrift des Theaterstücks aufgeführt werde: „*Como lo escribió su autor; no como la imprimió el hurto*“.⁶⁵ Der *autor* der Schrift muss ‚im Ernst‘ sich in die Position des Befehlenden bringen, der seine ‚eigene‘ Produktion noch in ihrem Resultat zu schützen, d. i. zu kontrollieren vermag, was dem einen wohl so unmöglich ist wie dem anderen.⁶⁶

Der „Mordbefehl“ des Tetrarchen, das Schriftstück, mit dem dieser über seinen Tod hinaus seine „Ehre“ bewahren will, indem er seine Gattin durch deren Ermordung, die er für den Fall seines Todes („muerto yo“)⁶⁷ befiehlt, daran hindern will, dem toten Gatten untreu zu werden und an seinen Nachfolger in der Herrschaft zu fallen, ist genuin schriftlich. Auf den Auf-Halt der Schrift, des Befehls durch seine Schriftlichkeit (der in theatraler Metaphorik selbstreflexiv und metatheatral vorgestellt wird), ist es hier angelegt. Zum einen ist er nur dadurch überhaupt als Befehl, der für den Fall des Todes des Befehlenden über diesen hinaus zu gelten hat, möglich. Zum anderen aber wird das Konditional des Befehls (das des Totseins des Befehlenden) seine Wirksamkeit über den Tod hinaus durchkreuzen. Denn seine Empfänger machen – sie zeigen sich damit auf der Höhe der Medialität dieses Befehls – das Konditional selbst zum Gegenstand der Reflexion und finden den Ausweg aus der Verpflichtung (unter der Bedingung, dass „*nur uns* [Überbringer und Empfänger] will er die Dinge/ Anvertrau’n, wovon es [„dieses Blatt“] spricht“): „so bleibe/ Ganz verhehlt, was er geboten./ Wenn er lebt, so thun wir recht;/ Wenn er stirbt: wer braucht, als Knecht,/ Zu gehorchen einem Todten?“⁶⁸ Der Zwischenraum, den der Befehl schriftlich überbrücken soll, der den Befehl an die Schrift bindet und diesem als Anspruch seiner Wirksamkeit an einem anderen

⁶⁵ 3. jorn. vv. 3629-33; Gries ergänzte mit „Philippus: Und so schließt das Trauerspiel./ Da sich nun erfüllt ihr Unstern./ Polydor: Wie es der Verfasser schrieb,/ Nicht wie es der Diebstahl druckte“ (Gries 390).

⁶⁶ Für den Autor und/als Befehlenden, zur Aus-/fführung, zum copyright („der Worte, nicht der Wahrheit“) vgl. Rüdiger Campe, „„Es lebe der König!“ – ‚Im Namen der Republik.‘ Poetik des Sprechakts“, in: Jürgen Fohrmann (Hrsg.), *Rhetorik. Figur und Performanz*, Stuttgart 2004, 557-581, hier: 570-74; vgl. 563 ff.; die Rechtslage des copyrights ist im Falle Calderóns durch die Bezeugungen und Siegel („rúbrica“, jeweils mehrfach am Ende der primera und tercera jornada) des Zensors und der Finanzbehörde gekennzeichnet.

⁶⁷ 2. jorn. vv. 2067 f.

⁶⁸ Gries 304 f.; als Untreue oder Frevel in *jedem* der beiden Fälle kommentiert dies Mariamne, die ihnen draufkam (317).

Ort und zu einer anderen Zeit angehört, wird in sein Tätlich-Werden eingreifen, und wird ihn *als* Schriftstück allen Zufällen, Zugriffen, Entwendungen aussetzen, die ihn der zugleich gebotenen Geheimhaltung entreißen. Wenn dieser Befehl durch Zufälle seine ‚eigentliche‘ Adressatin Mariene (allerdings nur die der befohlenen Ermordung, nicht die des befehlenden Schriftstücks) erreicht, dann wird die Szene seiner Lektüre, auf die wir noch zurückkommen, zu der einer (weiteren, entscheidenden) Wendung des traurigen Geschehens.

Was „auf dem Weltausstellungsplatz“ aufgeführt worden sein wird, wo sein Befehl als Tat aus- und aufgeführt werde, nahm der Tetrarch selbst in Aussicht als „al fin, trágica farsa“; „ein *Trauerspiel* voll Grausen“ hieß dies der deutschen Übersetzung – mit jenem Wort, das es im Spanischen nicht gibt.⁶⁹ Die „trágica farsa“, als die der Tetrarch die zukünftige Ausführung seines Mord-Befehls als Aufführung, theatrale ‚Repräsentation‘ kennzeichnet, schließt bereits wörtlich die *Komik* ein, die – so Benjamin im *Trauerspielbuch* – in die Trauerspiele einzieht, und zwar in den Schauspielen Calderóns wie Shakespeares nicht bloß als „Episode“, sondern als die „obligate Innenseite der Trauer, die ab und zu wie das Futter eines Kleides im Saum oder Revers zur Geltung kommt“ (I, 304).

Dies wird hier nicht durch die „Absichtlichkeit“ der Intrige als Choreographie des Ränke-Spiels im (Trauer)Spiel vorgestellt,⁷⁰ deren Kunstfertigkeit in den Schauspielen des Calderón Benjamin den deutschen Exemplaren vorhält, sondern durch jene „Absichtlichkeit“ „in der Fügung“, mit der die Wirkung des Schicksals noch und gerade im Zufall kenntlich und die „Fügung“ des Trauerspiels, dieses als „[e]in Trauer-Spiel also“, „nachdrücklich“ merklich wird (II, 260). Mit dem Nachdruck auf der *Absichtlichkeit* des Spiels (im und des Trauerspiels) wird der Schein (auf) der Bühne potenziert⁷¹ – als selbstreferentielle und selbstreflexive Durchführung des Schauspiels des Schicksals als „Spiel und Schein“⁷² bis in den Schwindel, dem diese (sich) aussetzt.

„Absichtlichkeit“ macht den Zufall des Zu- und Zwischen-Falls des Bildes der Mariamne aus, der der Tradition des Motivs der „Begegnung der Geliebten im Bilde“ angehöre. Benjamin referiert:

⁶⁹ Vgl. auch 2. jörn. vv. 1723-1729; Octavianus: „O ich Thor, der, unbekannt/ Mit der Lieb' und ihren Pfeilen./ Schalt Antonius, den Anbeter/ Der Aegypterinn, des Weibes./ So das größte Trauerspiel/ Auf der Erdenbühne zeigte!“ (Gries 2585 f.) Octaviano: „¡Qué mal hice, cuando, necio/ de amor y de su violencia./ culpé a Antonio que adorase/ a aquella gitana, aquella/ que en los teatros del mundo/ hizo la mayor tragedia!“ (vv. 1273-78) und Tolomeo: „El Tetrarca, enamorado/ tanto de su esposa bella/ vivió, que intentó pasar/ a la práctica experiencia/ de que amores y privanzas./ cuando a sumo aumento llegan./ es de su felicidad/ declinación la tragedia“ (vv. 3261-68; dies lässt Gries sich entgehen, vgl. 364 f.).

⁷⁰ I, 261 f.; vgl. I, 303 f.: die „Komik – richtiger: der reine Spaß“ ziehe „[m]it dem Intriganten ins Trauerspiel ein“.

⁷¹ In der Doppelung der die Bühnen-Architektur errichtenden Grenze von Schein (oder Spiel) und Wirklichkeit, deren Innern wiederholend eingetragen, zeigt Alewyn eine Strategie der Grenzverwischung oder -Überschreitung in Erzeugung ihrer Zweideutigkeit (Anm. 55, 29-36).

⁷² Das ist die „paradoxe Reflexion“, „für das eben damit ‚romantische‘ Theater“, I, 261.

Das lebensgroße Bildnis, welches von der vermeintlich toten Schönheit Octavian nach einer Miniatur hat malen lassen, fällt, da in seinem Rücken Herodes den Dolch gegen ihn zückt, von der Wand. Unheil verkündend trifft der Dolch nicht den Römer sondern das Bildnis der Mariamne.⁷³

Das Gemälde ist eines aus einer Serie von lebensgroßen Kopien, die von der Miniatur mit dem Abbild der Mariamne, die ihm als die Darstellung einer bereits Verstorbenen ausgegeben wurde, der Octavian bereits beim ersten Anblick in Liebe verfiel, gefertigt wurden. „[B]esondere Bedeutung“ kommt ihm zu als „Requisit“, das selbst zum „Unheilszeichen“ wird, wie der Spruch des Himmelszeichen, dessen Wirkmacht übers Geschehen im Requisit sich verschließt und durch dieses wirksam wird, und zwar hier als *das* Gegenstück des so sehr Unheil bringenden wie verkündenden „Dolchs“. Es stürzt als ‚Schild‘ für Octaviano, für das ‚falsche‘, nur um des Dolches ‚wahres Ziel‘ zu bezeichnen (‚das dem Tetrarchen Liebste‘, das als Rätsel das ganze Stück hindurch ebenso immer wieder den Auslegungen vorgelegt wird wie die Frage, welches jenes ‚größte Scheusal‘ sei, das Mariamne mit dem Tode bedrohe), und um dieses Ziel bereits in ‚uneigentlicher‘ Vorwegnahme ihres Todes *in effigie* geboten zu haben, im Effekt des *Zufalls* des Da-Zwischen-Falls. Es hing – wie damit auch die ganze Szene – am schlecht eingeschlagenen Nagel, von dem oder mit dem es fallen wird.⁷⁴ Mit dem Stichwort „Effekt“ prägt auch Benjamin die Spezifik des Vorgehens Calderóns aus.⁷⁵ Im Moment des „zufälligen“ (wie des berechnenden) ‚Spiels‘, des Zufalls mit Effekt, des Zu-Falls von Effekten, ist hier die „Komik – richtiger: der reine Spaß“ – ins Trauerspiel eingezogen (I, 304).

Calderón und Shakespeare seien es gewesen, die diese dem Trauerspiel angehörende Möglichkeit ausschöpften und Benjamin im *Trauerspielbuch* zu der Einsicht kommen lassen: „Das Trauerspiel erreicht ja seine Höhe nicht in den regelrechten Exemplaren, sondern dort, wo mit spielhaften Übergängen es das Lustspiel in sich anklingen macht“.⁷⁶ Wenn die beiden Soldaten das Gemälde über der Tür annageln, wird der ‚grobe Spaß‘, dass es fallen soll, nur zu auf-

⁷³ II, 254 f.; nach der Regieanweisung: „Al entrarse OCTAVIO, va a darle el TETRARCA. Cae el retrato, clava en él el puñal“ (eingefügt in v. 1413; Gries' Übers., 266).

⁷⁴ „pongámosle de su cuarto sobre el marco de la puerta, / para que cuando entre y salga / a todas horas le vea.“ (2. jorn. vv. 1216-20), das assoziierte ‚über dem Haupt hängende Schwert‘ macht die Übersetzung von Gries explizit (280; vgl. dgg. im span. Orig. 2. jorn. v. 1635).

⁷⁵ Der „Effekt“ war „innere Notwendigkeit für seine eigenste Form das Schicksalsdrama gewesen“ (II, 267). Benjamin ist allerdings daran gelegen, dass „uralte Motive wie das des verschmähten Opfers im Dolche oder das des Zaubers im durchbohrten Bildnis sich aussprechen. In diesem Zusammenhange tritt die ganze Wahrheit des Schlegelschen Satzes hervor: er wisse ‚keinen Dramatiker, der den *Effekt so zu poetisieren* gewußt hätte.“

⁷⁶ I, 306 f., 368, 408 f., 238. Auch im deutschen Trauerspiel seien die Vertreter der Trauer an die der „Komik“ gebunden. In der „Trauer des Fürsten und d[er] Lustigkeit des Ratgebers“ stellten „die beiden Provinzen des Satansreich“ sich dar (I, 306). Das benachbart sie; sie stellen genauer das satanische Doppelgesicht von „irdische[r] Traurigkeit“ und „höllische[r] Lustigkeit“ im Trauerspiel (I, 401 ff.). Shakespeare bilde die komische Figur zum „Räsonneur“ aus, so dass diese „sich selbst in ihrer Reflexion zur Marionette“ werde (I, 306).

dringlich bereits ausgeplaudert.⁷⁷ Und scheint die Komik derart doch eher episodischen Charakters,⁷⁸ so weiß aber eine dieser beiden ‚komischen Figuren‘ vom Liebes-melancholischen Octavian, der liebend an eine Tote fixiert ist, zu sagen: „Ya que en sus melancolías/ no hay cosa que le divierta/ más que, en varios trajes, ver/ repetida esta belleza,/ y éste es el mejor retrato/ de cuantos de la pequeña/ lámina al lienzo pasó/ del noble arte la excelencia“.⁷⁹ Dem entspricht durchaus, was Benjamin im *Trauerspielbuch* von der Melancholie und deren Vergnügen an Allegorien und am Trauerspiel, das rätselhafte Genügen an den Bildern, wie sie gestellt sind, weiß (I, 318 f.). Für die (vermeintlich) Tote steht das tote Bild, das nicht anders als wiederholt („repetida“) kopiert werden, in Serie gegangen und in jedem Fall selbst Verstellung der Dargestellten nur sein kann. Der Tetrarch, der das Porträt der Mariene zweifach im Besitz seines Konkurrenten um Herrschaft wie Liebe, Octavian, entdecken mußte,⁸⁰ wird sein Herz als zerspaltenes bezeichnen, „y en dos partes“ ‚wie‘ die beiden Abbilder der Mariene, und wird dessen Zerspaltenheit ‚spiegeln‘ in der Metapher des Spiegel, der geborsten zwei Angesichter wiedergebe und Mariene in zwei Bildern als Zwi-Gesichtige/Falsche zeige – damit des Tetrarchen größtes Unglück, für das wiederum die Zerbrochenheit des Spiegels bereits als solche das unheilverkündende Zeichen ist.⁸¹ Dies Spiegel,bild‘ war bereits anzusprechen als „streng begrenzter Raum“ und *mise en abyme* jenes, der die Bühne je schon ist, in dem im Modus des überspannten *conchetto* von Doppel-Bildern/-Re-flexionen/-Gesichtern die Eifersucht, als der Leidenschaft, mit der der Tetrarch dem Schicksal untersteht, „[sprach]spiel-haft zu entfalten“ war

⁷⁷ Schon während des Befestigungsvorgangs ahnte dem zweiten: „Con la prisa que me das,/ no sé si bien puesto queda. ¡Quiera Dios que no se caiga, vencido el clavo o la cuerda!“ (vv. 1223-26).

⁷⁸ Vgl. auch das Spiel der Täuschungen im Tausch der Plätze zwischen Aristobul und seinem Diener Polydor: „Er aristobulte mich/ Und ich muß‘ ihn polydoren“, sowie die (Nicht-)Schreibszene des Polydor im Gefängnis, die die ‚ernsthafte‘ des Tetrarchen vorbereitet (Gries 270-73).

⁷⁹ 2. jom. vv. 1209-15. Diese wird als Wahnsinn der Liebe gekennzeichnet (v. 1234), die den (der Eifersucht) des Tetrarchen *doppelt*.

⁸⁰ 2. jom. vv. 1791-95; „pintada dos vesces la vi,/ y dos veces a él gentil, pues idolatra/ una vez a un sol sin luz/ y otra a una deidad sin alma“ (vgl. sein Erblicken von Medaillon und Porträt im Besitz des Octavian Gries 262, 266).

⁸¹ Der Tetrarch: „Denn mein Herz durchbohrt’s mit Schaudern./ Im Besitz des Octavianus/ Mariamns Bild zu schauen./ Und gedoppelt; - wie man sagt./ Es erschein’ im klaren Raume eines Spiegels, wenn er ganz ist./ Ein Bild, aber zwey dem Auge./ Wenn er brach; und immer will/ Vielgestalt’ger Aberglauben/ Trüglich aus zerbrochnen Spiegeln/ Böse Vorbedeutung klaben./ Deren schlimmste, daß ich dort/ Mariamnen doppelt schaute.“ (Gries 280 f.; 2. jom. vv. 1639-51). Das Unheil ist ein doppeltes, entweder lässt die Zweigesichtigkeit, die in Form der beiden Bilder begegnete, zurückschließen auf die Zerborstenheit des Spiegels, der die Bilder gibt, und dieses ist ein Unheilszeichen, oder sie spricht von der Falschheit der Abgebildeten (vgl. die Abundanzen der Zwei-heiten nach Gries 262, 265). Beide Auslegungen: Verursacht der Spiegel das erschreckende Bild der Doppelgesichtigkeit oder gehört diese als Falschheit der Wiedergegebenen selbst an? – widerstreiten einander (streng) und machen hier als einander unentscheidbar gleichzeitige in unauflösbarer Spannung das ‚Spiegel-Bild‘ der Eifersucht aus.

und eine auf „Unendlichkeit“ („des Denkens“) angelegte „Reflexion“ erfährt (II, 272). Wie diese Zwie-Bildlichkeit im *conpetto* die Eifersucht (*los celos*) reflektiert, die sich in den verschiedenartigsten sich wiederholenden und multiplizierenden Zweiheiten, Dopplungen, Spiegelungen strukturbildend erweist, so bildet der Zu-Fall des Bildes in die Szene der sich-ineinander-spiegelnden Konkurrenten mit einer Effektivität besonderer Art die Konkurrenz der (durch diese aufeinander bezogenen) beiden Herrscher als ‚reales‘ Dreiecksverhältnis *in effigie* mit der Frau *in absentia* aus.⁸²

IV.

„[I]n planvoll veräußerlichter Motivierung“ lässt, wie Benjamin hervorhebt, das Schauspiel Calderóns („nicht wie bei Josephus und Hebbel dank dem Verhalten des Eingeweihten“) Mariamne den „Mordbefehl“ des Tetrarchen „entdeck[en]“, das Schriftstück, mit dem dieser über seinen Tod hinaus durch ihre Ermordung seine „Ehre“ bewahren will (und damit von ihrer zukünftigen ‚Untreue‘ ‚spricht‘, indem es deren vorgeifende Verhinderung befiehlt). Der Zufall der Entdeckung entspricht der genuinen *Schriftlichkeit* des Befehls. Auf das Schreiben, das mit einem des Schreibens nicht mächtigen Boten nach Jerusalem gelangte, stößt Mariamne „planvoll“ ‚äußerlich‘ motiviert „durch eine Zwistigkeit, die der Empfänger Ptolemaeus mit seiner Freundin hat, deren Eifersucht in dem Briefe ein Zeugnis verheimlichter Liebschaft argwöhnt. Mariamne wird Zeugin des Streites und erheischt den [im Streit] zerrissenen Brief.“ (II, 263) – so referiert Benjamin. Dem Brief stößt zu, was allen Schriftstücken widerfahren kann; es gelangt über viele Hände unter die Augen derjenigen, die letztlich die befohlene Tötung, nicht aber das Schreiben, das ihren Befehl übermitteln und geheim halten soll, ‚erreichen‘ sollte. Die Reflexion des schriftlichen Befehls (durch die in den Inhalt seiner Botschaft Eingeweihten) betraf zunächst die Möglichkeit seiner über den Tod hinaus verpflichtenden Kraft und damit bereits diesen *als* Schrift. In der Leseszene wird nun die Schrift, an die der Befehl sich delegieren musste, im Zu- und Zerfall als Schriftstück, ihre und des Schriftträgers Physis, die sie der Kontingenz aus-

⁸² Dies formuliert der eine wie der andere der beiden in insistenter Wiederholungen: „Da ich kaum die Schulter wende./ Du hier mit entblößtem Eisen?! Zwischen ihm und meinem Rücken/ Dieses Bild des schönsten Weibes?! Du verstört, ich unbeschädigt, Sie verwundet? Du mit Zeichen/ Der Rachgier, ich der Beleidigung./ Sie des Mitleids? Du, der Eifrer./ Todt, ich, der Bedrohte, lebend./ Sie verletzt?“ (Gries 266). „Octaviano: ¿Tú con el desnudo acero./ cuando yo la espalda vuelta/ y entre tu acero y mi espalda/ esta hermosa imagen puesta?! ¿Tú turbado, yo seguro./ y ella herida? Tú con muestras/ de venganzas, yo de agravios, y ella de piedades? ¿Muerta/ tú la acción, yo vivo el riesgo./ y ella ofendida?“ (2. jorn. vv. 1417-26). Und der Tetrarca: „donde [...] halle a Mariene viva/quien la idolatró pintada!/ ¡èl victorioso, yo muerto./ y ella querida!“ (vv. 1703-07) „Wo [in Jerusalem] er [...] Findet lebend Mariamne, Die als Bild schon ihn bezaubert./ Er mit Sieg gekrönt, ich todt./ Und sie heiß geliebt?“ (Gries 284).

setzt, ausgespielt und thematisiert. Das Schrift-Stück doppelt, in Marienes Worten: „a partes“, „unheilverkündend“ jene Schrift, die am Himmel das Unglück *zweifach* vor-geschrieben haben sollte (und die weder die Leser des Textes noch die Beschauer des Schauspiels je vor Augen, sondern nur deren Auslegung in zwei Orakel-Sprüchen mitgeteilt bekommen haben). Calderóns Schauspiel stellt der Lektüre eine Szene, die auch Benjamin im ausführlichen Zitat der Übersetzung zu lesen gibt.⁸³ Hat Mariamne zunächst die Handschrift des Tetrarchen identifiziert, um *sich* als gemeint zu erkennen, so wird ihr unheilvoll (bereits) ‚in Stücken‘ und ‚aus (den) Stücken‘ des Schriftstücks ‚Botschaft‘ ‚sprechen‘, die sie dann zusammen-liest:

[Mariene:] Dice, a partes, desta suerte:
 ‚Muerte‘ es la primer razón
 que he topado. ‚Honor‘ contiene
 ésta. ‚Mariene‘ aqui
 se escribe. ¡Cielos, valedme!,
 que dicen mucho en tres voces
 ‚Mariene, honor, y muerte‘.
 ‚Secreto‘ aqui, aqui ‚respeto‘,
 ‚servicio‘ aqui, aqui ‚conviene‘,
 y aqui, ‚muerto yo‘, prosigue.
 Más ¿qué dudo, si me advierten
 los dobles del papel
 adonde están los dobles,
 llamándose unos a otros?
 Sé, oh prado, lámina verde
 en que, ajustándolos lea:
 ‚a mi servicio conviene,
 a mi honor y a mi respeto,
 que muerto yo (¡hados crueles!)
 deis ... (¡con qué temor respiro!)
 deis la muerte a Mariene.⁸⁴

[Mariamne:] Was enthalten denn die Blätter?
Tod ist gleich das erste Wort,
 Das ich finde; hier steht: *Ehre*,
 Und dort les' ich: *Mariamne*
 Was ist dieses? Himmel, rette!
 Denn sehr viel sagt in drei Worten
Mariamne, Tod und *Ehre*.
 Hier steht: *in der Stille*; hier:
Würde; hier: *heischt*; und hier: *Streben*;
 Und hier: *sterb' ich*, fährt es fort.
 Doch was zweifl' ich? Schon belehren
 Mich die Falten des Papiers,
 Die, entfaltend solchen Frevel,
 Auf einander sich beziehen.
 Flur, auf deinem grünen Teppich,
 Laß mich sie zusammen fügen!

Wenn Benjamin bemerkt, von dem Inhalt des Briefes gebe Mariamne „in Worten, die den Charakter der Dichtung auf einem Höhepunkt ausprägen, sich Rechenschaft“ (II, 263), so muss dem weiter, nämlich den „Worten“ selbst gefolgt werden. Die „dobles“, die Gries als „Falten“ übersetzte, sind das Aufeinandergefaltete, in den Falten Zerrissene: ‚gedoppelt‘-gespalten, zerlegt und aufeinander bezogen. Sie meinen mit dem In-sich-Gefaltet-Gedoppelten das Implizierte, die Implikation mit der figürlichen Bedeutung von *dochez* als heimliche, verhehlende und verhehlte Dopplung der Rede in sich selbst, Doppelrede, die eines sagt und zu verstehen nahe legt und ein anderes meint – aus Schlaueit oder Bosheit;⁸⁵ diese letzte macht die Übersetzung im Deutschen

⁸³ II, 263; zitiert ist die Übersetzung von Gries 316 (vgl. ebenso I, 382).

⁸⁴ 2. jorn. vv. 2276-2296; Gries 316 (soweit Benjamin zitiert: II, 263).

⁸⁵ „astucia o malicia en la manera de obrar, dando a entender lo contrario de lo que se siente“ (*Diccionario de la lengua española* (Anm. 64), I, 769).

von deren Entzifferung her, aus der Doppelrede des *conchetto* der „dobleces“ deren Sinn ‚entfaltend‘, als „solchen Frevel“ dingfest.

Diese Leseszene greift Benjamin im *Trauerspielbuch* in den Worten der Mariamne als Exemplum der „Sprachzerstückelung“ auf, wie des *Trauerspielbuchs* Zwischentitel lautet:

Die Worte erweisen sich noch in ihrer Vereinzelung verhängnisvoll. Ja man ist versucht zu sagen, schon die Tatsache, daß sie, so vereinzelt noch etwas bedeuten, gibt dem Bedeutungsrest, der ihnen verblieb, etwas Drohendes. Dergestalt wird die Sprache zerbrochen, um in ihren Bruchstücken sich einem veränderten und gesteigerten Ausdruck zu leihen. (I, 382)

Dies geschieht hier in der Zerstückelung, die den Worten den syntaktischen Zusammenhang des Satzes, in dem sie Sinn ergeben, entzog, so dass sie ‚vereinzelt‘ auftreten, wie in den Sprachoperationen von Paronomasien, *puns* oder Anagrammen,⁸⁶ die dissoziieren, was als „gefestetes Massiv der Wortbedeutung“ vorgestellt zu werden pflegt, indem sie zwischen buchstäblichem (oder lautlichem) Material und Bedeutung die „hochgespannte Polarität“ ausspielen und derart beide Pole exponieren,⁸⁷ so dass auch die Schrift als solche, die „Materialität“ der Schrift“ in der Zerlegung (und sei es unheilvoll, schreckend) merklich wird.⁸⁸ Die Zerstückelung wird hier als Zerreißen in Szene gesetzt, an ihren physischen Träger gebunden, mit dem die Schrift, die sich (damit das Geschriebene seine Funktion anderswo erfülle) vom Absender ablösen muss, der Kontingenz ausgesetzt ist: so entwendbar wie zerreißenbar.

Zusammenfügend lesend wird Mariene übrigens *eines* der Worte, das sie einzeln „verhängnisvoll“ bereits nannte, *nicht* (noch einmal) gelesen, sondern im Seufzer übersprungen,⁸⁹ im Ausruf ersetzt haben, und zwar das Wort „Secreto“. Dieses wäre – wie wir, da dieser Brief bereits einmal gelesen und vom Befehls-Empfänger wörtlich zitiert wurde, wissen – zu stehen gekommen zwischen dem Konditional des zukünftigen Todes des Tetrarchen und der befohlenen Tötung der Mariamne, die heimlich auszuführen der Befehl lautete:

⁸⁶ Vgl. I, 361, 381 f., zur Spannung von Schrift und Laut: I, 376 ff. Zum Anagramm selbstverständlich Anselm Haverkamp, „Anagramm“, *Historisches Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe*, hrsg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart 2000, I, Sp. 133-53; sowie ders., „Anagramm und Trauma. Die vergessene Markierung“, in: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt am Main 2002, 163-174.

⁸⁷ I, 376-89; was als „Schwulst“ verworfen wird, macht Benjamin kenntlich und „rechtfertigt“ sich „als eine durch und durch planvolle, konstruktive Sprachgebärde“: sie „nötigt“ „den Blick in die Sprachtiefe“ (I, 376, 384 ff.).

⁸⁸ Haverkamp (Anm. 88, 2002), 168. Im Gelesen-Sein wäre diese unkenntlich, Benjamin aber besteht darauf, dass „Schrift nichts Dienendes an sich [hat], fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke. Ins Gelesene geht sie ein als dessen Figur“ (I, 388).

⁸⁹ Mit Ignatio de Loyola ist der Seufzer als Pausenzeichen auszuweisen (Alois M. Haas, „Geistlicher Zeitvertreib. Friedrich Spees Echogedichte“, in: *Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*, hrsg. Martin Bircher, Alois M Haas, Bern, München 1973, 11-48, hier: 14 f.).

„que, muerto yo, con secreto deis la muerte a Mariene“.⁹⁰ Das Geheimnis der aufgetragenen Geheimhaltung des Mordes, das wörtlich isoliert den Schrecken der Botschaft schon vor deren Lektüre mitteilte, entfällt, wo es nicht mehr gewahrt blieb, in der gelesenen Botschaft auch als Wort und hinterließ, wo die Lektüre stockte, sich ins Wort fällt und stotternd wiederholte,⁹¹ Spuren; es sind Spuren der Macht, der die Sprache in Bruchstücken sich leihe, wie der Zerstücktheit, aus der jede Rede sich hergesprochen haben wird. Die wörtlichen „dobleces“ sprechen latent von der Implikation der –, von den Latenzen der Bedeutung, ihrer Latenz als ‚Drohendem‘.⁹²

V.

Die „vollendete Kunstform des barocken Trauerspiels“, die dem *Trauerspielbuch* zufolge, „[n]irgends anders als bei Calderón“ „zu studieren“ sei, weist sich aus durch erfüllte Wörtlichkeit: „Nicht zum wenigsten die Genauigkeit, mit der ‚Trauer‘ und ‚Spiel‘ aufeinander sich stimmen können, macht seine Geltung – Geltung des Worts wie die des Gegenstandes – aus.“ (I, 260) Als „Trauer-Spiel“ aber „wehrt“ das Trauerspiel mit dem Nachdruck, der auf der „Absichtlichkeit“ seiner „Fügung“ liegt, d. i. der Nachdruck, mit dem diese hervortritt, „der Trauer“ (II, 260). In der ‚absichtlichen‘ „Fügung“ der Schicksalsdramen ist so sehr das Spiel des Schicksal(s) im ‚umgrenzten Raum‘ der „Schicksalsdramen“ entfaltet, wie die nachdrückliche „Absichtlichkeit“ bereits ‚Lösung‘ oder ‚Zerstreuung‘ des Schicksalszusammenhangs ist (und der Trauer, die diesem als ‚Naturablauf‘ gilt). In diesem Sinne unterstreicht Benjamin die (von ihm ausführlich referierte) umständliche „Absichtlichkeit, mit der Calderon“ der „sich sogar mit einer zwingenden Gewalt auf“-drängenden „Lösung“, „den Tod der Mariene aus der Eifersucht des Herodes zu motivieren“, „entgegenarbeitet“.⁹³ Es ist die „Absichtlichkeit“, die „Einblick“ gibt in die derart, „in

⁹⁰ 2. jom. vv. 2067 f.

⁹¹ „que muerto yo (¡hados crueles!)/ deis ... (¡con qué temor respiro!)/ deis la muerte a Mariene.“ (wie zit. vv. 2294 ff.). „Daß ihr, sterb' ich, (o Entsetzen!)/ Mariammen (Angst ergreift mich!) Mariammen Tod sollt geben.“ (Gries, 316)

⁹² I, 382; vgl. Haverkamp (Anm. 88, 2002), 7 ff., 166 f.

⁹³ Hier und das Folgende II, 264 (nach Berens (Anm. 34), 55). Die umständliche Fügung, die dem heillosen Requisit Platz gibt, lautet in Benjamins Referat: Der in Jerusalem eingezogene Octavian begnadigt „auf die Bitten der Mariamne, in der er das Urbild des Porträts erkennt“, den Herodes. „Im Palaste sagt sie sich [...] von dem Gatten los. [...] Der verlassene Herodes zieht den, an dem Unheil unschuldigen Ptolemaeus zur Rechenschaft und will ihn töten. Der flüchtet zu Octavian und berichtet ihm, um sein Erscheinen zu begründen, fälschlich, Herodes trachte der Mariamne nach dem Leben. Octavian dringt daraufhin sogleich, am späten Abend, in ihren Palast, findet sie, im Begriffe sich zu entkleiden, bei ihren Frauen und bestürmt sie. Mariamne entflieht, er folgt ihr. Die verlassene Bühne betritt der Tetrarch, den Anblick, den sie ihm bietet, deutet er falsch. Am Boden liegt der Dolch, den Octavian nach dem Mordversuch des Tetrarchen an sich genommen, den Mariamne jenem entrissen, um sich zu töten, wenn er ihr zu nahe treten sollte. Da sie nun, weiter verfolgt von Octavian, von neuem eintritt, ergreift

der paradoxen Reflexion von Schein und Spiel“, ausgeprägte „Auffassung vom dramatischen Schicksal“ (II, 264).

Doch stets liegt nur in einer paradoxen Reflexion von Spiel und Schein für das eben damit ‚romantische‘ Theater der profanen Gesellschaft die heilende und lösende Instanz. Jene Absichtlichkeit [...] zerstreut im idealen romantischen Trauerspiel des Calderon die Trauer. Denn in der *Machination* hat die neue Bühne den Gott.⁹⁴

Einem der letzten Sätze des *Trauerspielbuchs* zufolge wäre es die Intrige gewesen, ihre ‚absichtliche‘ Regie, die die des Trauerspiels veräußert und als Fügung absichtlich offen legt, die nach Calderónschem Muster dem Trauerspiel überhaupt im Spiel den anderen „Einsatz“ und derart der Trauer einen anderen „Ausgang“ gewiesen hätte.

Die mangelnde Entwicklung der Intrige, die kaum je die des Spaniers auch von ferne nur erreicht, macht die Insuffizienz des deutschen Trauerspiels. Nur die Intrige wäre vermögend gewesen, die Organisation der Szene zu jener allegorischen Totalität zu führen, mit welcher in dem Bilde der Apotheose ein von den Bildern des Verlaufes Artverschiedenes sich erhebt.⁹⁵

Die Intrige stellte *im* Trauerspiel dessen Spiel in ‚reflektierter Verkleinerung‘ vor. Sie spielt in den ‚umrahmten‘, den „eng begrenzten Raum“ der Bühne jene ‚Kniffe‘ oder Ränke ein, die die „Fügung“ des Schauspiels selbst ausmachen.⁹⁶ Nichts anderes als dies, Kniff mit Effekt, wäre die *ponderación misteriosa*, auf die des Trauerspiels „Ökonomie des Ganzen“ angelegt sei (um daran im Falle des barocken deutschen zu scheitern): Wenn der Sturz der „Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe stürzt, [...] von Allegorien eingeholt und [...] am Himmel, [...] in Gott [...] festgehalten“ werde, so wäre dies, „in Gott durch ‚Ponderacion misteriosa‘ festgehalten“,⁹⁷ der Effekt einer concettistisch überspannten Figur, der *ponderación misteriosa*.⁹⁸ Der Eingriff ins Werk, der als

Herodes den Dolch, stürzt sich auf seinen Gegner, trifft in der Dunkelheit aber die Gattin. Er endet sein Leben, indem er sich ins Meer stürzt.“ (II, 263 f.)

⁹⁴ I, 261; vgl. II, 260. Von „Absichtlichkeit“, spricht Benjamin an der einen wie der anderen Stelle als „[j]ene“, „von der Goethe gesagt hat, daß ihr Schein jedem Kunstwerk eigne“; ich würde eher von der „Absichtlichkeit“ sprechen, die je dem „Schein“ eines jeden „Kunstwerk[s] eigne“ und mit der dieser (als der des Kunstwerks, bzw. dessen Faktor) reflektiert wird.

⁹⁵ I, 409; der Intrigant sei „Veranstalter seiner [des Trauerspiels] Verwicklung“, „Ballettmeister“ der „Choreographien des Ränkespiels“ (I, 274, 304, 262). Ist die Intrige „das kompositorische Element, das dem Drama die ästhetische Totalität garantiert“ (I, 255), ist diese allenfalls „Ökonomie des Dramas“ (I, 277), die, im Sinne der ‚Evidenz des Theatralischen‘, „so aufdringlich [...] betont“ werde durch die „wie ein Dekorationswechsel *auf offener Bühne*“ sich vollziehende „Intrige“, mit der das Barockdrama an der Illusion dramatischer Immanenz und Geschlossenheit nicht gelegen ist, an der es im 18. Jh. gemessen wurde (I, 254 f.).

⁹⁶ Die Redensart von den ‚Streichen‘: „lances de Calderón“ führt Berens an ((Anm. 34), 40, 36).

⁹⁷ Dieser Sturz nach dem *typos* Lucifers (I, 408) und seine Wendung doppelt offensichtlich den letzten Umschlag im Fall von Sinnbild zu Sinnbild (des Tiefsinns): des Bedeuteten in ein allegorisch Bedeutendes, das ein anderes bedeute (I, 405 ff.).

⁹⁸ Vgl. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, in: *Obras Completas*, Madrid, 1998, Bd. II, *Discurso* VII ff., 352-62; XI, 393-99; XXXI, 560.

göttlicher gedacht wurde, wäre derart Teil des Spiels, das er von außen halten sollte. *Derart* „erhebt“ „in dem Bilde der Apotheose ein von den Bildern des Verlaufes Artverschiedenes sich“, was Calderóns „verklärte Apotheosen“ zum *uneingeholten* Vorbild des deutschen Trauerspiels machte.⁹⁹ Im „Spiel“ stellen dem *Trauerspielbuch* die Dramen Calderóns das Paradigma eines anderen „Ausgangs“, als dem deutschen Trauerspiel möglich war: im ‚verkleinernd reflektierten‘, um-rahmten oder „indirekten gleichsam spiegel-, kristall- oder marionettenhaften Einschluß der Transzendenz“.¹⁰⁰ ‚Schließen‘ durch Reflexion die Calderónschen Schauspiele „Transzendenz“ des „Schicksals“ ins Schauspiel ‚ein‘, so ist diese aber nichts anderes als *die* „Unendlichkeit“,¹⁰¹ die der Reflexion als solcher, der Reflexion des Trauer-Spiels in dessen unendlich verkleinerndem ‚umrahmtem‘ Einschluß mit der Unbegrenzbarkeit der *mise en abyme* eignet. Dies geschieht – und dies war Calderóns profanem Schicksalsdrama *El mayor monstruo, los celos* abzulesen – in der „paradoxen Reflexion“, die die „von Spiel und Schein“ auch und gerade des Trauerspiels selbst ist.¹⁰²

Benjamins *Trauerspielbuch*, wie seine „Bemerkungen zum historischen Drama“ zeigen Züge eines Misstrauens gegenüber der ‚spielerischen Vollen- dung‘.¹⁰³ Im *Trauerspielbuch* artikuliert dieses sich mit des deutschen Trauerspiels ‚Versagen im Spiel‘, das Benjamin vor dem Hintergrund der theologischen Fragen des Zeitalters ausweist. Dieses Versagen charakterisiert das

⁹⁹ I, 408 f.; vgl. Sam Weber, „Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin’s *Origin of the German Mourning Play*“, *MLN German Issue* 106 (1991), 465-499, hier: 449. Die Calderónsche „Bogenspannung“ ins Unermessliche (I, 257 f.) ist allein im Spiel zu halten.

¹⁰⁰ I, 260: Das *Trauerspielbuch* diskutiert dies vor dem theologischen Hintergrund der „das neue Drama in ganz Europa“ kennzeichnenden „Abkehr von der Eschatologie der geistlichen Spiel“; „die besinnungslose Flucht in eine unbegnadete Natur [sei] spezifisch deutsch. Denn Spaniens Drama – das höchste jenes europäischen Theaters – in welchem die barocken Züge so viel glänzender, so viel markanter, so viel glücklicher sich im katholisch kultivierten Land entfalten, löst die Konflikte eines gnadenlosen Schöpfungsstandes gewissermaßen spielerisch verkleinert im höfischen Umkreise“.

¹⁰¹ „[D]ie Unendlichkeit war gesichert durch bloße Reflexion“; damit erfüllte Calderón, was die Romantiker „in ihrem eignen Schaffen erstrebten“ (II, 268): die „Einführung einer reflexiven Unendlichkeit des Denkens in die geschloßne Endlichkeit des profanen Schicksalsraumes“ (I, 262).

¹⁰² „Doch stets liegt nur in einer paradoxen Reflexion von Spiel und Schein für das eben damit ‚romantische‘ Theater der profanen Gesellschaft die heilende und lösende Instanz.“ (I, 261, zur Spezifik der „profanen Stoffe“ „in einer Welt“, „deren tiefste sittliche Ordnung [...] unverrückbar transzendent bestimmt war“, auch II, 259 f.) „Wenn dennoch das weltliche Drama an der Grenze der Transzendenz innehalten muß, sucht es auf Umwegen, spielhaft, sich ihrer zu vergewissern; „ostentativ betonte sie [„weltliche Kunstübung“?] das Spielmoment im Drama und ließ nur weltlich verkleidet als Spiel im Spiel die Transzendenz zu ihrem letzten Worte kommen.“ – so im *Trauerspielbuch*, das das Spiel vorrangig in Hinsicht der theologischen Situation wahrnimmt. (I, 260).

¹⁰³ Wenn die „Virtuosität der Reflexion“ (nicht nur Calderóns) dadurch zu kennzeichnen ist, dass sie ihren ‚Ort‘ aus ihrem Spiel-Raum selbst gewinnen *muß*, dann verwirft Benjamin dies, indem er es auf das „verantwortungslos reflektierende Genie“ der Romantik verrechnet (II, 268, I, 263).

deutsche Trauerspiel als ihrer Vollendung widerstehende Form; die ‚vollendete Form‘ des Trauerspiels wäre systematisch anderswo – ‚[n]irgends anders als bei Calderon‘¹⁰⁴ – zu finden: Das deutsche Trauerspiel fällt nicht sich vollendend mit sich selbst zusammen (es verweist, selbst begrenzt, auf einen Bereich jenseits seiner Grenze).¹⁰⁵ Die ‚Insuffizienz‘ in der spielerischen Entfaltung seiner Bühnenaktionen, die ‚Vergaffung in den [tödlichen] Ernst‘, ‚spielerische Exzentrizität‘, der ‚spanisch‘ ‚subtile Reflexion‘ abgewonnen wurde,¹⁰⁶ macht das ‚deutsche Trauerspiel‘, seine Beschränktheit, aber auch – durch die ‚Beklemmung‘, ‚in der es erwuchs‘, die ‚menschlich-irdische Verlegenheit‘, an die es sich hält, – seinen moralischen (Vor-)Rang aus.¹⁰⁷

Den im *Trauerspielbuch* zwischen dem Calderónschen und dem ‚deutschen Trauerspiel‘ entfalteten Gegensatz von ‚Spielhaftem‘ und ‚lastendem Ernst‘ situieren Benjamins ‚Bemerkungen‘ in der Relation von Calderóns Schicksalsdrama zum ‚historischen Drama‘ Hebbels, das er ‚durch den ihm eignen, von Scherz nicht nur sondern auch von Ironie unerhellten Ernst‘ bestimmt sieht.¹⁰⁸ Wenn das ‚historische Drama‘ im Sinne des ‚ewigen Sinns‘ der (durch seinen ‚Stoff‘ auferlegten) ‚Determiniertheit‘ (II, 266), um eine Auf-

¹⁰⁴ I, 260; wenn die ‚Wiederaufnahme‘ ‚im Trauerspiel angelegt und bisweilen aus ihrer Latenz getreten‘ ist, so werde diese aber ‚freilich wieder nur in seiner reichern spanischen Entfaltung‘ möglich (I, 316).

¹⁰⁵ Das Trauerspiel ‚in sich ungeschlossen‘, verweist mit der Begrenztheit dieser Form, jenseits seiner Grenze (als Kunstform), so ‚liegt die Idee seiner [des ‚deutschen Trauerspiels‘] Auflösung nicht mehr innerhalb des dramatischen Bezirks‘ (I, 334, II, 137).

¹⁰⁶ I, 303; vgl. I, 261. Ihr Ungenügen im ‚Spiel‘ verrät die Allegorie an die Schwere, an die ‚Aufdringlichkeit seiner [des Trauerspiels] allegorischer Prachtentfaltung‘ (I, 368) ‚Ernst‘ kennzeichnet das allegorische Format (der Naturhistorie) des deutschen Trauerspiels. ‚Dem deutschen Trauerspiel blieb die Unscheinbarkeit des Allegorischen dank der Vergaffung in den Ernst versagt. Das Bürgerrecht in dem profanen Drama leiht Allegorischem allein die Komik, wo sie [?] jedoch im Ernst den Einzug hält, da ist es unversehens der tödliche.‘ (I, 368). Die Allegorie ist aber stets ‚Ostentation der Faktur‘, für die wieder Calderón als Vorbild steht (I, 355).

¹⁰⁷ I, 263 und 259; zum Rang der deutschen Trauerspiele vgl. I, 409 und Weber (Anm. 6), 242 f. Das präzise Gegenstück zum katholisch sowohl glanzvoller als auch glücklicher zustande gebrachten Ende (I, 260) heißt der ‚Moralismus des Luthertums‘, dem es geschuldet sei, dass ‚[d]er Schluß der deutschen Trauerspiel [...] wie minder formvoll so auch weniger dogmatisch [sei], er ist – moralisch, sicherlich nicht künstlerisch – verantwortlicher als der spanische.‘ (I, 263 vgl. I, 267). Benjamin formuliert auch: ‚Gerade diese beispiellose spanische Vollendung, die, so hoch sie künstlerisch steht, rechnerisch immer noch um eine Stufe höher zu stehen scheint, läßt die Statur des Barockdramas, die aus der Einfriedung der reinen Dichtung sich erhebt, vielleicht in mancher Hinsicht weniger klar hervortreten als das deutsche Drama, in welchem eine Grenznatur viel weniger in dem Primat des Artistischen verhüllt als in demjenigen des Moralischen verraten wird.‘ (I, 263). Dieser Verrat ist doppelt zu verstehen: nicht nur als ein Ausplaudern und Offenlegen der ‚Grenznatur‘ des Trauerspiels, sondern auch als Verrat an ‚einer Grenznatur‘. Zu fragen bleibt – nach dem *Trauerspielbuch* – wie sich zu der Beschränktheit des Bereichs des Ästhetischen, zu der ‚Grenznatur‘, die das deutsche Trauerspiel im Sinne des lutherischen Moralismus, die das *Trauerspielbuch* in termini des Theologischen fasst, die Paradoxie der Reflexion des Spiels verhält, das das Trauerspiel *ist*.

¹⁰⁸ Es habe ‚nichts Spielhaftes‘ (II, 271).

fassung von Schicksal nicht rumkommt, und diese (und das Schicksalsdrama selbst, das eine solche Auffassung ist,) nur fehlgehen kann, wo ‚Schicksal‘ als der ‚Sinn der Determiniertheit‘ ‚realistisch‘ missverstanden würde,¹⁰⁹ dann gelingt das ‚historische Drama‘ nur als ‚Schicksalsdrama‘, dessen ‚Kausalität‘ gerade durch deren offensichtlichste Zufälligkeiten kenntlich werde, und dieses nur als ‚romantisches‘ (II, 276), das ist in seiner ‚paradoxe[n] Reflexion von Schein und Spiel‘.¹¹⁰ Umgekehrt aber gibt es eben da ‚Schicksal‘ schon nicht mehr; das heißt: ‚Absichtlichkeit [...] zerstreut im idealen romantischen Trauerspiel des Calderon die Trauer.‘ (II, 260, I, 261) – und zwar gerade dort und insofern als umgekehrt die nachdrückliche Absichtlichkeit der Faktur, die in ‚unwahrscheinlichen Zufällen‘, ‚verzwickten Intrigen‘ u. ä. (I, 308 f.) sich darstellt, jenen ursprünglichen Entzug bezeichnet, dem die melancholische Trauer gilt. Die Relation zwischen Trauer und Spiel gehört dem Trauerspiel selbst im ‚Innern‘ an. Das ‚Schicksalsdrama‘ ‚gelingt‘ nur, insofern der ‚ewige Sinn der Determiniertheit‘ nicht als ‚Realismus‘ der ‚Welt des Schicksals‘ (jenseits der Bühne)¹¹¹ missverstanden wird, sondern ‚Schicksal als Spiel‘ entfaltet und exponiert wird.¹¹² Es gelingt nur *als* Schauspiel und das ist in der *Paradoxie* seiner ‚Reflexion‘ als ‚Spiel und Schein‘. Die Erfüllung (seiner Form) wäre ‚Zwiespalt‘, und *im* Zwiespalt Nicht-Abschluss.

¹⁰⁹ II, 272; das ‚historische Drama‘ bleibe im ‚Naturalismus‘ befangen.

¹¹⁰ I, 261. Genügt derart Calderón der ‚Anforderung‘, ‚eben dem Historischen [...] zu genügen‘, so sei dann aber die ‚Anforderung‘, ‚eben dem Historischen und nicht der Fabel allein zu genügen‘, ‚der Punkt von Calderons Versagen‘ (II, 251).

¹¹¹ Ich erinnere, dass die ‚Welt des Schicksals‘, die ‚geschlossene‘, ‚sublunare‘, so das *Trauerspielbuch*, die ‚der Schicksalsdramen‘ ist (II, 267 f.; I, 261).

¹¹² ‚Die Dramatik des Spiels sieht, wo sie historischen Stoffen gegenübersteht, sich genötigt, Schicksal als Spiel zu entfalten. Eben dieser Zwiespalt ist es, der die ‚romantische Tragödie‘ konstituiert.‘ (II, 260). Es ist dieser ‚Zwiespalt‘, der *je* schon die Reflexion des ‚gerahmten Spielraums‘ in sich selbst von sich selbst (auf)trennt, nicht mit sich selbst zusammenfallen lässt; d. h. dass die ‚Vollendung‘ durch Reflexion und Bruch der Form (den Benjamin im *Trauerspielbuch* mit der allegorischen Mortifikation der Werke vorstellt, in seiner Dissertation dem goetheschen Ideal des Werks eingeschrieben fand usw.) keine Alternativen sind, zwischen denen zu entscheiden wäre.