

V. Benjamins Trauerspielbuch und das Literaturbarock

Die Institutionalisierung der germanistischen Barockforschung

Vor dem Hintergrund der bereits skizzierten Neuausrichtung der Germanistik institutionalisiert sich ab der Mitte der 1910er Jahre etwas Neues: die von Friedrich Gundolf als »modische[r] Taumel« diskreditierte »Neuerforschung der deutschen Barockpoesie«, ¹ ein Trend, ² der dazu führt, dass auch Walter Benjamin sich mit der Literatur des 17. Jahrhunderts intensiv auseinandersetzt.

»Fritz Strich war der erste«, wie Hans Epstein im Jahr 1929 resümiert, »der Waldenbergs Terminologie ›Renaissancelyrik‹ durch den Begriff ›Barocklyrik‹ ersetzte, er war der erste, der den Begriff ›Barock‹ auf eine Epoche der deutschen Literatur anwandte.« ³ Epstein, dessen soeben zitierte (und übrigens von Franz Schultz betreute) Dissertationsschrift sich mit der *Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung* am Beispiel des

1 Gundolf: Andreas Gryphius, unpag. Vorwort.

2 Vgl. Newman: Benjamin's Library, S. 2. Präferiert wird seitens der Fachwissenschaft allerdings, nichtsdestoweniger, die Romantik: »Und fragen wir nach den bevorzugten Gebieten der Forschung, so hat seit der Jahrhundertwende die Beschäftigung mit der Romantik ein derart erdrückendes Übergewicht gewonnen, daß, von einem gewissen für die Barockzeit erwachten Interesse und einer zart aufkeimenden Neigung zum Mittelalter abgesehen, die heutige Literaturgeschichte beinahe mit Romantikforschung gleichgesetzt werden kann« (Julius Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig: Quelle & Meyer 1926, S. 2).

3 Hans Epstein: Die Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen. Dargelegt an drei Theorien über das Literaturbarock. Berlin: Emil Ebering 1929 (= Germanische Studien, Heft 73), S. 19.

Literaturbarock auseinandersetzt, rekurriert auf Strichs zeitgenössisch äußerst einschlägigen Aufsatz »Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts«, auf den sich auch Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* beruft.⁴ Das methodische Fundament für die darin formulierten stilgeschichtlichen Reflexionen liefert Strich allerdings nicht die eigene Disziplin, sondern die Kunstwissenschaft.⁵ Strich, wie Oskar Walzel (ein wenig polemisch) diagnostiziert, »möchte den lyrischen Stil des siebzehnten Jahrhunderts bestimmen und nutzt augenscheinlich ebenso Wölfflins wie Worringers Fingerzeige. Augenscheinlich – denn Strich nennt weder Wölfflins noch Worringers Namen.«⁶ An dieser Stelle ist es sinnvoll, kurz zu umreißen, was genau es mit jenen »Fingerzeigen« auf sich hat.

Wilhelm Worringer legt in seiner 1911 publizierte Habilitationsschrift über die *Formprobleme der Gotik* den Versuch einer »stilpsychologischen Untersuchung«⁷ zwischen Gotik und Renaissance vor. Worringer differenziert zwischen der Kunstform einer »nordischen Menschheit«, der Gotik, und der Kunstform einer »südliche[n] Menschheit«, der Renaissance. Außerdem differenziert Worringer zwischen der »geheimen Gotik« und »der eigentlichen Gotik«, ⁹ was es ihm ermöglicht, die Gotik zur Kunstform des »nordische[n] Mensch[en]«¹⁰ *sui generis* zu stilisieren, denn während die »eigentliche Gotik« zeitlich und räumlich begrenzt bleibt, ist die »geheime Gotik«, so seine These, den Grenzen positivistischer »Geschichtsfälschung«¹¹ entzogen –

4 »So hat gerade vom literarischen Barock«, so ist in der »Erkenntniskritischen Vorrede« zu lesen, »in dem das deutsche Trauerspiel entsprungen ist, Strich mit Recht bemerkt, daß die Gestaltungsprinzipien durch das ganze Jahrhundert die gleichen geblieben sind« (Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 27).

5 Vgl. zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Kunst des Barock innerhalb der Kunstwissenschaften die Studie von Ute Engel: *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte* (ca. 1830–1933). München: Wilhelm Fink Verlag 2018.

6 Oskar Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard 1917 (= *Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft*, Nr. 15), S. 42–43.

7 Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*. München: R. Piper 1911, unpag. Vorwort.

8 Ebd., S. 124.

9 Ebd., S. 127.

10 Ebd., S. 125.

11 Ebd., S. 1. »Den Vertretern des naiven historischen Realismus« wirft Worringer vor (ebd.): »Sie machen skrupellos die relativen Voraussetzungen ihrer jeweiligen Menschlichkeit zu absoluten Voraussetzungen aller Zeit und leiten so gleichsam aus

was Worringer wiederum die Möglichkeit eröffnet, stilpsychologisch Merkmale und historische Epochenbegriffe zu kombinieren: »Im Barock ist der gotische Charakter ja«, so Worringer, »trotz der ungotischen Ausdrucksmittel noch ganz offenkundig.«¹²

Heinrich Wölfflin, der seinerseits auf derartige Psychologisierungen verzichtet, unternimmt in seinem 1915 erstmals publizierten Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* eine typologische Unterscheidung zwischen der Kunst der klassischen Renaissance und der des Barock, die er beide als autonome »Stileinheiten«¹³ definiert. Barock und Renaissance werden dadurch zu gleichwertigen, autonomen Epochen – was zeitgenössisch eine enorme Aufwertung des Barock bedeutet. Wölfflin konstatiert: »Das Wort klassisch bezeichnet hier kein Werturteil, denn es gibt auch eine Klassizität des Barock. Der Barock, oder sagen wir die modernere Kunst, ist weder ein Niedergang noch eine Höherführung der klassischen, sondern ist generell eine andere Kunst.«¹⁴ Als Unterscheidungsmerkmale der beiden unterschiedlichen Stile bestimmt Wölfflin die »Entwicklung vom Linearen zum Malerischen«, die »Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften«, die »Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form«, die »Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen« und die Unterscheidung von »absolute[r] und relative[r] Klarheit des Gegenständlichen«.¹⁵ Damit begegnen sich Klassik und Barock erstmals auf Augenhöhe.

Was Strich nun in seinem Aufsatz »Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts« liefert, ist eine literarhistorische Stilgeschichte nach Wölfflin'schem Vorbild, unterfüttert mit Worringer'scher Metaphysik, die auf dem Sektor der Literaturwissenschaft als folgenreiche Initialzündung bezeichnet werden muss. Die Literaturgeschichte subsumiert die Werke des 17. Jahrhunderts bis zu diesem Zeitpunkt nämlich nicht nur unter dem Terminus Renaissance,¹⁶ sondern wertet sie zudem – da sie einem am Klassizismus geschulten Schönheitsideal nicht entsprechen – als minderwertig ab, wie folgende Worte Carl Lemckes eindrücklich demonstrieren: »In der Geschichte

der Beschränktheit ihres historischen Erkenntnisapparates heraus das Recht auf konsequente Geschichtsfälschung ab.«

12 Ebd., S. 127.

13 Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, S. 15.

14 Ebd., S. 14.

15 Ebd., S. 15–16.

16 Vgl. Paul Stachel: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Mayer & Müller 1907.

der deutschen Dichtung gilt die Periode von Opitz bis zu den Vormännern Klopstocks für die unerquicklichste. Für den, der poetischen Genuss sucht, mit Recht. Es ist durchgehends eine unerfreuliche, oft widerwärtig langweilige Schul- und Vorbereitungszeit [...].¹⁷ Derartigen Einordnungen und Einschätzungen hält Strich in seinem Aufsatz entgegen:

Man pflegt den Stil der deutschen Dichtung im 17. Jahrhundert als Renaissance zu bezeichnen. Wenn man aber unter diesem Namen mehr versteht, als die wesenlose Nachahmung des antiken Apparates, so ist er irreführend und zeugt von Mangel an stilgeschichtlicher Orientierung in der Literaturwissenschaft, denn vom klassischen Geist der Renaissance hat dieses Jahrhundert nichts. Der Stil seiner Dichtung ist vielmehr barock, auch wenn man nicht nur an Schwulst und Überladung denkt, sondern auf die tieferen Prinzipien der Gestaltung zurückgeht.¹⁸

Seine Aufwertung erfährt das Barock nun dadurch, dass Strich im »antithetische[n] Stil«¹⁹ das Wesen des »deutschen Geistes«²⁰ meint erkennen zu können, eines Geistes, dem das »klassische Gleichmaß«²¹ der romanischen Renaissance lyrik zutiefst wesensfremd sei: »Indessen war doch dieser Geist viel zu bewegt und drangvoll, um sich den Grenzen solcher Form beque-men zu können. Indem er sie mit seinem Ausdruck füllte, zerbrach er sie auch schon.«²² Als Paradebeispiel »deutschen Geistes« führt Strich die Lyrik des Andreas Gryphius an, die »die romanische Sonettform« bereits durch ihre »Rhythmik vollständig zersprengt«.²³ Trotz dieser äußerst fragwürdigen »Metaphysizierung«,²⁴ auf der Strichs stilpsychologische Ausführungen basieren, und einer teilweise inkorrekten Beweisführung – bereits Arthur Hübscher weist nach, dass Strich die zitierten Werke teils falsch zuordnet²⁵ – hat

17 Carl Lemcke: Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit. Erster Band: Von Opitz bis Klopstock. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann 1871, S. 3.

18 Strich: Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts, S. 21.

19 Ebd., S. 31.

20 Ebd., S. 22.

21 Ebd., S. 37.

22 Ebd., S. 22.

23 Ebd., S. 23.

24 Epstein: Metaphysizierung, S. 9.

25 Vgl.: Arthur Hübscher: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung zu einer Phaseologie der Geistesgeschichte. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 24 (1922), S. 517–563 und S. 759–805, hier S. 519.

die »erste durchgehende Charakterisierung des lyrischen Stils im deutschen 17. Jahrhundert«,²⁶ wie auch Karl Viëtor einräumt, zur Folge, dass sich das Barock innerhalb der Literaturwissenschaft als feste Größe etabliert.²⁷ Und eines der Werke, in denen der Versuch un-

26 Karl Viëtor: Probleme der deutschen Barockliteratur. Leipzig: J. J. Weber 1928 (= Von deutscher Poeterey, Band 3), S.1.

27 Den Versuch, die kunstwissenschaftlichen Errungenschaften auf die Literaturwissenschaft zu übertragen, unternimmt allerdings nicht nur Fritz Strich. Im selben Jahr wie Strichs Aufsatz erscheint »Shakespeares dramatische Baukunst«, ein Versuch Oskar Walzels, die Wölfflin'schen Stilbegriffe auf die Literaturwissenschaft zu übertragen (vgl.: Oskar Walzel: Shakespeares dramatische Baukunst. In: Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft 52 (1916), S. 3–35); ein Jahr später veröffentlicht Walzel, unter dem Titel *Wechselseitige Erhellung der Künste*, sogar eine *Programmschrift zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe* (vgl. Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste*). Die Differenzen zwischen Strichs und Walzels Adaptionen beleuchtet Hans-Harald Müller: Die Übertragung des Barockbegriffs von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft und ihre Konsequenzen bei Fritz Strich und Oskar Walzel. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock Rezeption*, Teil I. Wiesbaden: Harrassowitz 1991 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Band 20), S. 95–112. An der von Strich und Walzel vorangetriebenen »wechselseitigen Erhellung« partizipiert auch Benjamins Trauerspielbuch, wie bereits Werner Milch feststellt, der in seiner Trauerspielbuch-Rezension moniert, dass Benjamin »Wölfflin-Strichs Thesen von der Antithetik etwas verschwenderisch nützt« (Milch: Walter Benjamin, unpag.). Zwar kann von einer verschwenderischen Nutzung kaum die Rede sein, aber Benjamin rekurriert nicht nur auf Strich (vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 27) (und damit indirekt auf Wölfflin), sondern er zitiert u. a. auch den Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein und eine von dessen zentralen Thesen am Ende der »Erkenntniskritischen Vorrede« (vgl. ebd., S. 44). Die aus Hausensteins *Vom Geist des Barock* zitierte These lautet: »[A]uch die intimsten Wendungen des Barock, auch seine Einzelheiten – vielleicht sie gerade – sind antithetisch« (Wilhelm Hausenstein: *Vom Geist des Barock*. 3.–5. Auflage. München: R. Piper & Co. 1921 [1920], S. 28). Als größter kunstwissenschaftlicher Einfluss auf Benjamin müssen sicherlich die Schriften des Kunsthistorikers Alois Riegel gelten (vgl. Emden: Walter Benjamins Archäologie der Moderne, S. 28–29). Die von Walzel, Strich und auch Benjamin forcierte »wechselseitige Erhellung« stößt zeitgenössisch allerdings auch auf Ablehnung. Emil Ermatinger eröffnet sein Werk *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung* beispielsweise programmatisch mit den Worten: »Dieses Buch will das Wesen – es sei absichtlich nicht gesagt Stil – der deutschen Dichtung im Zeitalter des Barock und des Rokoko begreifen [...]. Verzichtet wird auf jeglichen Ausblick in die Geschichte der bildenden Kunst und auf die aus ihr gewonnenen Stilbestimmungen, so wertvoll diese an sich sind« (Ermatinger: *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*, S. V). Ebenso kritisch, zumindest hinsichtlich der »wechselseitigen Erhellung«, ist Karl Viëtor, der zu fachspezifischer Grundlagenforschung auffordert: »Wir [...] lebten

ternommen wird, »den Sinn« jener neu definierten »Epoche zu vergegenwärtigen«, ²⁸ ist Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. An einer Gesamtschau des Literaturbarock hat sich zuvor übrigens nur Herbert Cysarz, und zwar in seiner 1924 publizierten Habilitationsschrift *Deutsche Barockdichtung*, versucht. Cysarz, den Benjamin selbst als seinen »unmittelbare[n], gelegentlich sichtlich befehdete[n] Vorgänger auf diesem Gebiet der Literaturgeschichte« ²⁹ bezeichnet, deutet »das Barock« allerdings, im krassen Gegensatz zu Benjamin, nicht als autonome Stilepoche, sondern als das »vorbereitende, als solches noch erfolglose Ringen« auf dem Weg zur »deutsche[n] Hochrenaissance«, der »Klassik«. ³⁰

Der Ursprung des deutschen Trauerspiels

Benjamins Trauerspielbuch besteht aus drei Teilen: einer »Erkenntniskritischen Vorrede« sowie zwei Hauptteilen, »Trauerspiel und Tragödie« und »Allegorie und Trauerspiel«. Die Vorrede wartet, wie Benjamin seinem Freund Scholem im Februar des Jahres 1925 in einem Brief mitteilt, mit »nicht weniger als Prolegomena« zu einer »Erkenntnistheorie« ³¹ auf – die Benjamin zudem mit sprachmetaphysischen Einsprengseln durchwebt –, während die beiden Hauptteile sich, wie der Titel des Werks verspricht, mit dem deutschen Trauerspiel beschäftigen. In »Trauerspiel und Tragödie« erörtert Benjamin zunächst die Differenz zwischen der griechischen Tragödie und dem barocken Trauerspiel und legt dar, dass es sich um zwei vollkommen diverse, weil unterschiedlich motivierte, Kunstformen handelt. Benjamins Credo, dass die »Geschichte des neueren deutschen Dramas [...] keine Periode« kenne, »in der die Stoffe der antiken Tragiker einflußloser gewesen wären«, ³²

letzthin von Anleihen bei der Kunstgeschichte, die doch nur fragwürdiger Notbehelf waren« (Viëtor: Probleme der deutschen Barockliteratur, S 1–2).

28 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 44.

29 Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 21. Juli 1925. In: Gesammelte Briefe. Band III, S. 60.

30 Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig: H. Haessel Verlag 1924, S. 6.

31 Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 9. Februar 1925. In: Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Band III. 1925–1930. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997, S. 14.

32 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 50.

bringt diese Differenz auf den Punkt. Der »Gegenstand« der »Tragödie« ist laut Benjamin der »Mythos«, wohingegen der »Gehalt« des barocken Trauerspiels, sein »wahrer Gegenstand«, das konkrete »geschichtliche Leben« sei, und zwar »wie es jene[r] Epoche sich darstellte«.³³ Durch eine differenzierte Erörterung unterschiedlicher Spezifika barocker Trauerspiele versucht Benjamin im ersten Hauptteil entsprechend nachzuweisen, dass »Geschichte« der eigentliche »Gehalt« des Barockdramas »ist«.³⁴ Im zweiten Hauptteil, »Allegorie und Trauerspiel«, versucht Benjamin – auf dem zuvor Erörterten aufbauend – darzulegen, dass und weshalb der Allegorie in diesem Kontext eine besondere Rolle zukommt. Das Zentrum der beiden Hauptteile bildet die (quasi als Scharnier zwischen den beiden Hauptteilen fungierende) These, dass durch die Etablierung des Protestantismus, genau genommen durch die für diesen obligatorische »Abkehr von den ›guten Werken‹«, »[e]twas Neues entstand: eine leere Welt«.³⁵ »Jeder Wert«, so Benjamin, »war den menschlichen Handlungen genommen«³⁶ und »Trauer«, so seine Diagnose, »ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben«³⁷ – und zwar, wie dann im zweiten Hauptteil von Benjamin ausführlich dargelegt wird, vermittels der inflationären Nutzung der Allegorie. Auf die Korrelation zwischen Protestantismus und Barockdrama werde ich in Kürze noch einmal zurückkommen. Zunächst gilt es, das methodische Fundament des Trauerspielbuchs zu erörtern, um anhand dessen zu demonstrieren, dass »Darstellung«³⁸ für Benjamins Werk – und das in jeglicher Hinsicht – zentral ist. Um dies aufzuzeigen, ist es notwendig, die materiale, dem Barockdrama gewidmete Ebene des Trauerspielbuchs, also die beiden Hauptteile, zunächst zu verlassen und Benjamins epistemologische Prämissen zu reflektieren, da diese Benjamins Methode diktieren, die wiederum konstitutiv ist für die Komposition des gesamten Werks: für dessen Inhalt, für dessen Dramaturgie sowie für die buchmediale Visualität des Trauerspielbuchs.

Das Epizentrum von Benjamins epistemologischen Reflexionen, die in der »Erkenntniskritischen Vorrede« formuliert werden, bildet der Anspruch,

33 Ebd., S. 52.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 134.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 135.

38 Ebd., S. 11.

zwischen »Erkenntnis und Wahrheit«³⁹ (bzw. zwischen »Phänomenen« und »Ideen«⁴⁰) zu differenzieren, sowie gleichzeitig darzulegen, nicht nur *dass*, sondern auch *wie* es konkret möglich ist, Wahrheit zu vergegenwärtigen. Benjamin opponiert im Zuge dessen den beiden, in den Geisteswissenschaften seinerzeit etablierten Modi eines wissenschaftlichen Zugangs: der auf einer Akkumulation bloßer Fakten basierenden induktiven Methode des Positivismus einerseits, der spekulativen, der idealistischen Philosophie entlehnten Deduktion andererseits.⁴¹ Der Grund dafür, dass Benjamin beides verwirft, ist sein Verständnis von Wahrheit. »Wahrheit«, so lautet nämlich eine der zentralen Thesen Benjamins, »ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein.«⁴² Da die »Idee« als solche allerdings einem »grundsätzlich anderen Bereiche an[gehört] als das von ihr Erfaßte«, also die im Modus der Erkenntnis begreifbaren »Phänomene«,⁴³ sind Benjamins eigene Ausführungen mit einem Problem konfrontiert: nämlich mit der »Frage der [eigenen, Sv. Sch.] Darstellung«.⁴⁴ Denn eine Darstellung, die die Wahrheit vergegenwärtigt, kann demzufolge kein Produkt einer diskursiven Herleitung sein. Benjamins Credo lautet deshalb: »Methode ist Umweg«.⁴⁵ Und als Sinn und Zweck jenes Umwegs bestimmt Benjamin ein »Eingehen«⁴⁶ in die Wahrheit, eine nicht-intentionale »Versenkung« in die »Einzelheiten eines Sachverhalts«:⁴⁷ die

39 Ebd., S. 13.

40 Ebd., S. 20.

41 Der Induktion unterstellt er, dass sie die Wahrheit »herabwürdigt«, der Deduktion, dass sie ein »pseudo-logisches Kontinuum« (ebd., S. 29) fingiere. Vgl. zu Benjamins Opposition gegenüber Induktion und Deduktion auch Stéphane Mosès: *Der Engel der Geschichte*. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 1992, S. 118–119.

42 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 21.

43 Ebd., S. 19.

44 Ebd., S. 11.

45 Ebd., S. 12. Für Malte Kleinwort resultiert daraus eine »unheilvolle Dynamik«: »Jede Erklärung«, so sein Resümee, »war selbst wieder erklärungsbedürftig und erforderte weitere erklärungsbedürftige Erklärungen, die immer wieder weitere erklärungsbedürftige Erklärungen heraufbeschworen« (Malte Kleinwort: *Zur Desorientierung im Manuskript der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch*. In: Daniel Weidner und Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 2*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 87–107, hier S. 90).

46 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 21.

47 Ebd., S. 13.

»Kontemplation«.⁴⁸ Und um jene Kontemplation der vom Trauerspielbuch adressierten Leserschaft zu ermöglichen, bedürfe es einer »kontemplative[n] Darstellung«, die »in Stationen der Betrachtung den Leser einzuhalten nötigt«.⁴⁹ Als seiner Arbeit einzig angemessenes Format bestimmt er deshalb die »prosaische Form« des »Traktats«.⁵⁰ Das Charakteristische des Traktats umschreibt Benjamin wie folgt:

Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation. Denn indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuerten Einsetzens ebenso wie die Rechtfertigung ihrer intermittierenden Rhythmik.⁵¹

Allerdings ist es nicht einzig der »Umweg«, den Benjamin als konstitutiv für die printmediale Genese von Wahrheit identifiziert. Ebenfalls relevant sei, hier rekurriert er auf Platon, das Moment der »Schönheit«.⁵² Das Potential, einen diesen hehren Ansprüchen genügenden »beschreibenden Entwurf[]« zu liefern, traut Benjamin allerdings weder dem »Künstler« noch dem »Forscher«, sondern einzig dem »Philosophen« zu, dem er eine »erhobne« Position »zwischen«⁵³ beiden einräumt. Während der Künstler, in jedem seiner Werke, ein »Bildchen der Ideenwelt«, allerdings »in jeder Gegenwart ein endgültiges«, quasi »als Gleichnis«, entwerfe, obliege dem »Forscher« hingegen die »Zerstreuung«: »Der Forscher disponiert die Welt zu der Zerstreuung im Bereiche der Idee, indem er sie von innen in Begriffe aufteilt.«⁵⁴ Einzig dem

48 Ebd., S. 12.

49 Ebd., S. 13.

50 Ebd., S. 12. Vgl. zur Form des Traktats und dessen Bedeutung im zeitgenössischen Kontext: Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus, S. 43–47.

51 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 12.

52 Ebd., S. 15.

53 Ebd., S. 17.

54 Ebd.

Philosophen sei es indes möglich, eine »Konfiguration«⁵⁵ zu zeitigen, die bei dem gerecht werde, quasi eine *Konfiguration der Zerstreuung*.⁵⁶

Das potentielle Gelingen einer derartigen Komposition – für die zudem grundlegend ist, dass die Phänomene ihrerseits zerlegt werden können in die sie konstituierenden Bausteine, ihre »Elemente«⁵⁷ – basiert allerdings, neben dem bereits skizzierten ontologischen Dualismus, auch auf einer sprachphilosophischen Prämisse, die als Bedingung der Möglichkeit einer potentiellen Vermittelbarkeit zwischen Ideen und Phänomenen grundlegend ist. Benjamin insistiert nämlich darauf, dass »die Idee [...] ein Sprachliches [ist]«. ⁵⁸ Vor diesem Hintergrund differenziert er zwischen einer »ursprüngliche[n]« Sprache, in der sich Bezeichnetes und Bezeichnendes noch unmittelbar ausgesprochen hätten, dem »adamitischen Namengeben«, und einer Sprache, in der den Worten nur (noch) eine »mitteilende[] Bedeutung«⁵⁹ zukomme. ⁶⁰ »Im empirischen Vernehmen«, so Benjamins These, habe sich das originäre »Wesen« der »Worte«, das Benjamin als »symbolisch[]« definiert, »zersetzt«, mit dem Resultat, dass den Worten, trotz einer ihnen weiterhin inhärenten, allerdings »verborgenen symbolischen Seite«, *prima facie* nur noch »eine profane Bedeutung«⁶¹ eigne. Aus dieser (allerdings weder begründeten noch weiter erläuterten) Genealogie folgert Benjamin, dass, wie Jean-Michel Palmier

55 Ebd., S. 19.

56 »Benjamin verwendet die Ausdrücke »Konfiguration« und Konstellation«, wie Palmier betont, »unterschiedslos« (Palmier: Walter Benjamin, S. 727; vgl. auch Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 19), insofern könnte auch von einer *Konstellation der Zerstreuung* die Rede sein.

57 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 18.

58 Ebd., S. 21.

59 Ebd., S. 22.

60 Reflexionen über eine *lingua adamica* findet sich interessanterweise auch im Barock selbst, beispielsweise in Justus Georg Schottels »Theorie von Alter und Würde der verschiedenen Nationalsprachen«, einer Theorie, die das Ziel verfolgt, die deutsche Sprache zu nobilitieren: »Nach Schottels Ansicht«, wie Achim Aurnhammer und Nicolas Detering skizzieren, lassen »sich die verschiedenen Sprachen sämtlich auf eine Urform zurückführen, die sogenannte *lingua adamica*, die Sprache des ersten Menschen Adam, von der sie sich bei der babylonischen Sprachverwirrung« allerdings »entfernt h[ab]en« (Aurnhammer und Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit, S. 179). Und jener sprachlichen Urform, so Schottels These, »komme das Deutsche [...] noch am nächsten« (ebd.).

61 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 21–22.

es formuliert, in der »in die Arbitrarität des Zeichens abgesunkene[n] Sprache«⁶² der empirischen Welt die Ideen nicht (mehr) unmittelbar benannt – und damit nicht mehr unmittelbar vergegenwärtigt – werden könnten. Aufgrund jener Diskrepanz bedürfe es einer zwischen dem funktionalistischen Sprachgebrauch und dem originären Gehalt der Worte oszillierenden Vermittlungsinstanz, die es ermögliche, einerseits die Wahrheit in der Sprache der empirischen Welt überhaupt zu vergegenwärtigen, gleichzeitig aber auch »den Phänomenen Anteil am Sein der Ideen« zu gewähren, also dafür Sorge zu tragen, dass sie »gerettet«⁶³ werden (können). Jene »Vermittlerrolle« schreibt Benjamin den »Begriffen«⁶⁴ zu, als deren Aufgabe er die »Auslösung« der »Elemente [...] aus den Phänomenen«⁶⁵ bestimmt. Und einer jener, zwischen verfallener und originärer Sprache oszillierenden Begriffe ist, wie Palmier zu Recht konstatiert, der »Begriff des Trauerspiels«.⁶⁶

Vor dem Hintergrund jener epistemologischen Grundlagenreflexionen erhellt auch, inwiefern die epistemologischen Überlegungen Benjamins mit seiner Extrapolation der Idee des Barockdramas direkt zusammenhängen. Die barocken Trauerspiele sind nämlich die konkreten Phänomene,⁶⁷ aus denen Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die Idee des deutschen Barockdramas konfiguriert, womit er ihnen gleichzeitig, quasi performativ, »Anteil am Sein der Ideen«⁶⁸ garantiert. Benjamin definiert sogar, zumindest indirekt, welche Trauerspiele sich besonders eignen, um aus ihnen etwas der Wahrheit Entsprechendes zu konfigurieren: Die »Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffes ist, [liegen] in den Extremen am genauesten zutage.«⁶⁹ Wenn Benjamin einige Seiten später als die »Aufgabe des Forschers« bestimmt, sich dem »Singulärsten und Verschrobensten der

62 Palmier: Walter Benjamin, S. 28.

63 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 18.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 20.

66 Palmier: Walter Benjamin, S. 727.

67 Vgl. zur Bestimmung der Trauerspiele als materiale Korrelate der Phänomene auch Martin Hammer: *Über den Umweg des Nichts. Cohens Theorie des Ursprungs und Benjamins Aneignung*. In: Frank Voigt, Nicos Tzanakis Papadakis, Jan Loheit et al. (Hg.): *Material und Begriff. Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen Walter Benjamins*. Hamburg: Argument Verlag 2019, S. 53–69, hier S. 54.

68 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 18.

69 Ebd., S. 20.

Phänomene«⁷⁰ zu widmen, dann wird deutlich, dass die für eine adäquate Konfiguration der Idee des Barockdramas konstitutiven Elemente materialiter in den entlegenen Barockschriften am »genauesten zutage«⁷¹ treten, jenen Schriften, die Benjamin selbst wiederum in der preußischen Staatsbibliothek *Unter den Linden* aufgestöbert hat.⁷² Und die konkreten Elemente jener Phänomene, auf deren Konstellation es ankommt, sind nichts anderes als die Bestandteile der Barockschriften, genau genommen die darin formulierten Sätze bzw. Verse, die Benjamin, vermittelt der »tollste[n] Mosaiktechnik, die man sich denken kann«,⁷³ seinem Text »eingepflegt« hat. Damit ist gewährleistet, dass »die Phänomene«, also die Trauerspiele, am Bereich der Ideen bzw. der Wahrheit partizipieren, womit sie »aufgeteilt und gerettet zugleich«⁷⁴ sind – wodurch wiederum gleichzeitig ihr »Ursprung«⁷⁵ extrapoliert wird.

70 Ebd., S.33.

71 Ebd., S. 20. Deshalb frohlockt Benjamin in einem Brief an Scholem, in dem er ihm mitteilt, dass die »Rohschrift desjenigen Teils, den« er »einzureichen gedenk[t], [...] abgeschlossen« sei, auch, dass die Kapitel seiner Arbeit mit »Mottos« versehen werden sollen, »wie sie kostbarer und rarer – unauffindbaren Barockschriften fast sämtlich entnommen – keiner versammeln konnte« (Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 22. Dezember 1914. In: Gesammelte Briefe, Band II, S. 508–509).

72 Vgl. Walter Benjamin an Franz Schultz. Berlin, ca. Herbst 1923. In: Gesammelte Briefe, Band II, S. 354.

73 Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 22. Dezember 1924. In: ebd., S. 508.

74 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 19–20.

75 Ebd., S. 32. Benjamins Erläuterung des Begriffs Ursprung ist, wie Jan Urbich herausgearbeitet hat, eine Spezifikation dessen, was Benjamin mit Idee meint, allerdings spezifiziert im Hinblick auf die Dimension der »Zeitlichkeit« (vgl. Urbich: Darstellung bei Walter Benjamin, S. 224–225). Benjamins Verständnis von Ursprung liegt insofern auch die Vorstellung einer intentionslosen Konstellation aus Phänomenen zugrunde, wenngleich die von Benjamin verwendete Metaphorik im Trauerspielbuch eine rabiatere ist: »Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt« (Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 32).

Den für das Barockbuch konstitutiven Primat der »Darstellung«⁷⁶ spiegelt auch das Inhaltsverzeichnis, und das in einer regelrecht plakativen Unmittelbarkeit, wider (vgl. Abb. 31). Nämlich dadurch, dass die einzelnen Kapitel der Leserschaft als intentionslose Konfigurationen aus Disparatem vorgestellt werden.⁷⁷ Die in der Vorrede explizierte Methode von Wahrheitsgenese wird damit – was freilich erst erhellt, sobald die Vorrede konsultiert worden ist – als strukturgebendes Prinzip des gesamten Buchs erkennbar.

Um die Korrelation zwischen Methode und Inhaltsverzeichnis aufzuzeigen, ist es allerdings notwendig, eine bisher noch nicht reflektierte Differenzierung zu thematisieren. Benjamins Überlegungen liegt nämlich nicht nur die ontologische Unterscheidung zwischen Phänomenen und Ideen zugrunde, er differenziert auch zwischen den Ideen selbst. Dies ist insofern relevant, als, wie ich bereits aufgezeigt habe, dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* als Gesamtwerk die Funktion zukommt, die Idee des deutschen Barockdramas zu vergegenwärtigen. Allerdings vergegenwärtigen auch die einzelnen Kapitel, was vor dem Hintergrund des bisher Erörterten als Widerspruch interpretiert werden könnte, jeweils diese Idee. Als Gewährsmann für seine Differenzierung innerhalb der Ideenwelt zitiert Benjamin Leibniz herbei. Genau genommen rekurriert er auf dessen Monadologie.⁷⁸ In der Vorrede konstatiert Benjamin: »Jede Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt.«⁷⁹ Und weiter heißt es: »Je höher geordnet die Ideen desto vollkommener die in ihnen gesetzte Repräsentation.«⁸⁰ Bezogen auf das printmediale Artefakt Trauerspielbuch, auf die »sinnvolle[] Konstellation des Ganzen«, ⁸¹ wird nun deutlich, warum sowohl das Gesamtwerk als auch die einzelnen Kapitel als Vergegenwärtigung einer Idee verstanden werden können: Das Buch *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Gänze vergegenwärtigt

76 Ebd., S. 11.

77 Als einem Konzept performativ inszenierter Intentionslosigkeit verpflichtet kann das Ganze, da es sich um ein minutiös durchkomponiertes Sammelsurium handelt, freilich nur in Relation zu einer diskursiven Herleitung im (positivistisch) konventionellen Sinn bezeichnet werden.

78 Vgl. zu Leibniz und der Monadologie im Kontext seiner Philosophie Jürgen Mittelstraß: Leibniz und Kant. Erkenntnistheoretische Studien. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011, S. 29–58.

79 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 34.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 235.

Abb. 31: *Ursprung des deutschen Trauerspiels 1928, Inhaltsangabe*

Inhalt	
Erkenntnis-kritische Vorrede	S. 9-44
Begriff des Traktats — Erkenntnis und Wahrheit — Philo. S. 11	
sophische Schönheit — Aufteilung und Zerstreuung im Be-	
griff — Idee als Konfiguration — Das Wort als Idee —	
Idee nicht klassifizierend — Burdachs Nominalismus — Veris-	
mus, Synkretismus, Induktion — Die Kunstgattungen bei	
Croce — Ursprung — Monadologie — Mißachtung und Miß-	
deutung der Barocktragödie — ‚Würdigung‘ — Barock und	
Expressionismus — Pro domo	
Trauerspiel und Tragödie	S. 45-154
Barocke Theorie des Trauerspiels — Einfluß des Aristoteles S. 47	
bedeutungslos — Geschichte als Gehalt des Trauerspiels —	
Theorie der Souveränität — Byzantinische Quellen — Herodes-	
dramen — Entschlußfähigkeit — Tyrann als Märtyrer,	
Märtyrer als Tyrann — Unterschätzung des Märtyrerdra-	
mas — Christliche Chronik und Trauerspiel — Immanenz des	
Barockdramas — Spiel und Reflexion — Souverän als Aera-	
tur — Die Ehre — Vernichtung des historischen Ethos —	
Schauplay — Der Hölfling als heiliger und Intrigant — Di-	
dakische Absicht des Trauerspiels	
Volks- „Ästhetik des Tragischen“ — Niensches „Geburt der S. 92	
Tragödie“ — Tragödientheorie des deutschen Idealismus —	
Tragödie und Sage — Königtum und Tragödie — Alte und	
neue ‚Tragödie‘ — Der tragische Tod als Rahmen — Tra-	
gischer, prozeßualer und platonischer Dialog — Trauer und	
Tragik — Sturm und Drang, Klassik — Haupt- und Staats-	
aktion, Puppenspiel — Intrigant als komische Person — Be-	
griff des Schicksals im Schicksalsdrama — Natürliche und	
tragische Schuld — Das Requisit — Die Geisterstunde und die	
Geisterwelt	
Rechtfertigungslehre, <i>Anáthea</i> , Melancholie — Traßsinn des S. 134	
Fürsten — Melancholie, Körperlich und seelisch — Die Lehre	
vom Saturn — Sinnbilder: Hund, Ägel, Stein — <i>Acedia</i>	
und Untreue — Hamlet	

eine »höher geordnete Idee«, also die »Totalität«⁸² dessen, was sein Titel verspricht. Die einzelnen Kapitel repräsentieren ihrerseits auch die Idee des Ba-

82 Ebd., S. 33.

rockdramas, allerdings jeweils in einer geringeren ›Intensität‹ bzw. ›Dichte‹. Und die Elemente, aus denen wiederum die einzelnen Kapitel bestehen, sind dann die einzelnen Unterkapitel. Das »Melancholiekapitel«, ⁸³ um ein konkretes Beispiel zu nennen, besteht in diesem Schema aus folgenden Elementen (vgl. auch Abb. 31): »Rechtfertigungslehre, Ἀπάθεια, Melancholie – Trübsinn des Fürsten – Melancholie, körperlich und seelisch – Die Lehre vom Saturn – Sinnbilder: Hund, Kegel, Stein – Acedia und Untreue – Hamlet«. ⁸⁴ Nennenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die einzelnen Kapitel im Inhaltsverzeichnis – was vollkommen unkonventionell ist – keine Überschriften haben. Als solche erkennbar sind die einzelnen Kapitel nur dadurch, dass sie mithilfe von Spatien voneinander getrennt sind. ⁸⁵ Und gerade jener Verzicht auf Kapitelüberschriften scheint mir insofern bedeutsam, als gerade dadurch der Eindruck einer intentionslosen Komposition von (vermeintlich) Disparatem suggeriert wird. Es wird also eine jener Grundvoraussetzungen inszeniert, die, laut Benjamin, obligatorisch ist für eine Konfiguration von Wahrheit.

Dass vor dem Hintergrund all dessen kaum davon ausgegangen werden kann, dass der Type keine bedeutungskonstitutive Funktion zukommt, ist evident. Das, was Benjamin im Trauerspielbuch als konstitutiv für Schrift *per se* identifiziert, gilt auch für sein Werk: »Schrift [hat] nichts Dienendes an sich, fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke.« ⁸⁶ Um gewahr zu werden, welches hermeneutische Potential der Type eignet, ist es allerdings erforderlich, ein letztes Mal die Perspektive zu erweitern – und die typographische Gestaltung weiterer Bücher zu erörtern. Diesmal allerdings steht nicht die Drucklegung

83 Walter Benjamin an Hugo von Hofmannsthal. Paris, 15. Juni 1926. In: Benjamin: Gesammelte Briefe. Band III, S. 176. Das von Benjamin selbst als solches bezeichnete Melancholiekapitel ist im Trauerspielbuch nicht unter diesem Titel anzutreffen. Es umfasst die Seiten 134–154 des Trauerspielbuchs.

84 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Inhaltsverzeichnis.

85 Nennenswert sind in diesem Kontext auch die Spatien, die im Text selbst die einzelnen Unterkapitel voneinander trennen, die, wie Friedrich Podszus bereits 1953 erkannt hat, »die Gliederung des Textes angeben«: »Sie bezeichnen deutlich für den Leser den Rhythmus der Arbeit, deutlicher als einfache Absätze sind sie die Haltezeichen für die notwendige Umschaltung auf einen neuen, weiteren Gedankengang« (Friedrich Podszus an Theodor W. Adorno, 26. Juni 1953. Abgedruckt als Anm. 2 zu: Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 25. Juni 1953. In: Adorno und seine Verleger, S. 103).

86 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 214.

wissenschaftlicher Publikationen im Fokus, sondern die buchmediale Visualität der barocken Quellen, die Benjamin konsultiert hat. Außerdem – warum, erhellt das Folgende – gilt es einen Blick auf die Drucklegung wissenschaftlich edierter Neuausgaben barocker Werke zu werfen, die im frühen 20. Jahrhundert genutzt werden.⁸⁷

Printmediale Inszenierungen

Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist man sich, zumindest weitestgehend, noch dahingehend einig, dass »die Periode von Opitz bis zu den Vormännern Klopstocks« die denkbar »unerquicklichste« sei, da es sich »durchgehends« um »eine unerfreuliche, oft widerwärtig langweilige Schul- und Vorbereitungszeit«⁸⁸ handle. Dass man vor der »literaturwissenschaftlichen Rehabilitation des Barock«,⁸⁹ also vor der Mitte der 1910er Jahre, nicht besonders erpicht war, sich mit der Literatur des Barock auseinanderzusetzen, ist auch daran abzulesen, dass zu jener Zeit nur relativ wenige barocke

87 An dieser Stelle könnte sich die Frage stellen, warum ich mich nicht speziell damit auseinandergesetzt habe, wie wissenschaftliche Werke, die sich mit dem literarischen Barock auseinandersetzen, aussehen. Auch dieser Spur bin ich gefolgt, und es lässt sich eine zeitgenössische Affinität erkennen, Arbeiten, die dem Barock gewidmet sind, in gebrochenen Schriften zu setzen. Zumindest sind zwei der wenigen »positivistischen« Gryphius-Studien, deren Entstehen in die Zeit vor der »Barockeuphorie« datiert, in Fraktur gedruckt: Victor Manheimer: *Die Lyrik des Andreas Gryphius*. Berlin: Weidmann 1904; sowie Hans Steinberg: *Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius*. Göttingen: E. A. Huth 1914. Da die Arbeiten allerdings ansonsten völlig konventionell gestaltet sind und in ganz herkömmlichen Schul- bzw. Zeitungsfraktur gedruckt, ist es fraglich, wie plausibel es wäre, davon auszugehen, dass der Drucklegung die Intention zugrunde liegt, historisierende Konnotationen zu evozieren. Dass die Typenwahl vom Sujet allerdings durchaus mitbestimmt gewesen sein kann, ist freilich nicht ausgeschlossen. Paul Stachels »positivistische« Arbeit: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama* (1907) und Herbert Cysarz *Deutsche Barockdichtung* sind hingegen in Antiqua gedruckt. Der latente Versuch, einfühlungshermeneutische Konnotationen zu evozieren, könnte tendenziell Emil Ermatingers Barock-Büchern (Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner 1925 (= Gewalten und Gestalten 1); Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung) unterstellt werden, allerdings sind die Bücher in einer modernen Schwabacher gesetzt und insofern, trotz der gebrochenen Type, völlig »zeitgemäß«.

88 Lemcke: Von Opitz bis Klopstock, S. 3.

89 Stockhorst: Reformpoetik, S. 419.

Werke in Form von neueren Editionen zugänglich waren. Deshalb war es im frühen 20. Jahrhundert, wollte man sich intensiv mit dem Literaturbarock auseinandersetzen, notwendig, barocke Originale in den einschlägigen Bibliotheken aufzustöbern und zu durchforsten.⁹⁰ Auf die Bedeutung der Originale, speziell für Benjamin und sein Werk, komme ich in Kürze zurück. Zunächst möchte ich anhand zweier, trotz ihrer barocken Provenienz um 1900 intensiv rezipierter Editionen aufzeigen, dass sogar im editionsphilologischen Kontext der Type eine äußerst relevante Rolle beigemessen wurde. Den Anfang macht ein Blick in das bei Max Niemeyer erstmals 1876 neu aufgelegte, 1913 bereits in vierter Auflage publizierte *Buch von der deutschen Poeterei*.⁹¹ Erstveröffentlicht wurde Martin Opitz' Werk bekanntlich 1624 (unter dem Titel *Buch von der Deutschen Poeterey*).⁹² Im Folgenden werde ich die vierte Auflage der Neuausgabe, kursorisch, mit dem Original vergleichen. Ich beginne mit einigen Worten zur Neuauflage der Neuausgabe.

Die wissenschaftlich edierte Ausgabe der *Poeterei* eröffnet eine Einleitung von Wilhelm Braune. Diese Einleitung ist – wie auch die Vorderseite der Broschur, auf der der Titel des Opitz'schen Werks abgedruckt ist, und die Rückseite der Broschur, auf der der Fundus der bei Niemeyer herausgegebenen »Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts« beworben wird – in Antiqua gesetzt. Die in der Einleitung kommentierten »Druckfehler«⁹³ aus Opitz' Poetik sind allerdings in Fraktur gesetzt. Dieser Kontrast bewirkt, dass die angeführten Stellen, was allerdings auch ohne die Kombination der unterschiedlichen Schriftartgattungen möglich gewesen wäre, deutlich als Zitationen aus dem Original markiert werden. Dadurch

90 Entsprechend hält auch Benjamin im Herbst 1923 in einem Briefentwurf an Franz Schultz fest, dass er bis auf Weiteres in Berlin verweilen müsse, da er »die zum Teil entlegenen Texte« nur in der »Staatsbibliothek« (Walter Benjamin an Franz Schultz. Berlin, ca. Herbst 1923. In: Benjamin, Briefe II, S. 354) konsultieren könne.

91 Vgl. Martin Opitz: *Buch von der deutschen Poeterei*. Halle/Saale: Max Niemeyer 1876; sowie Martin Opitz: *Buch von der deutschen Poeterei*. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Vierter Druck. Halls/Saale: Max Niemeyer 1913 (= *Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, No. 1).

92 MARTINI OPITII *Buch von der Deutschen Poeterey*. In welchem all ihre eigenschaft vnd zugehör gründtlich erzehlet / vnd mit exempeln außgeföhret wird. Gedruckt in der Kurfürstlichen Stadt Brieg / bey bey Augustino Gründern. In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624.

93 Wilhelm Braune: Einleitung. In: Opitz: *Buch von der deutschen Poeterei*, S. III–VI, hier S. IV.

wird die grundsätzliche Differenz zwischen dem objektiv-wissenschaftlichen Teil der Edition, dem Kommentar, und dem genuinen barocken ›Textkorpus‹, quasi performativ, zur Schau gestellt. Die im Anschluss an den textkritischen Kommentar abgedruckte *Poeterei* liefert, erwartungsgemäß, ein völlig anderes Bild. Der Fließtext ist in Fraktur gesetzt, Zitationen lateinischer wie auch französischer Provenienz hingegen, wie es innerhalb des Fraktursatzes üblich ist, in Antiqua. Der Umstand, dass der wissenschaftliche Teil der Neuausgabe, also die Einleitung, in Antiqua gedruckt ist, das Original allerdings in einem ›diplomatischen‹ Druckbild reproduziert wurde, macht deutlich, dass die Type im frühen 20. Jahrhundert auch im Bereich wissenschaftlicher Editionsarbeit als ein konstitutiver Teil von ›Text‹ wahr- und vor allem auch ernst genommen wurde. Dass typographische Überlegungen bei der Herausgabe der Niemeyer-*Poeterei* eine Rolle gespielt haben, indiziert auch der Umstand, dass das broschiierte Büchlein ganz offensichtlich den Eindruck erwecken soll, es liefere eine (wenngleich von »Druckfehler[n]«⁹⁴ befreite und um einen Kommentar erweiterte) originalgetreue Reproduktion der *Poeterey*. Im Anschluss an den einleitenden Kommentar begegnet der Leserschaft nämlich ein Titelblatt, bei dem es so scheint, als handle es sich um eine exakte Nachbildung eines barocken Originals (vgl. Abb. 32). Im Vergleich mit einem Original (vgl. Abb. 34) wird allerdings deutlich, dass der Schein trügt. Nicht nur, dass die ornamentale Einfassung des Titels im Original viel feiner gearbeitet und breiter ist als bei der Rekonstruktion, auch die Fraktur, in der der Titel der Neuausgabe gesetzt ist, unterscheidet sich deutlich von den verschnörkelten barocken Typen des Originals. Ebenso unterscheiden sich die Antiqua-Schriften, in denen der latinisierte Name des Autors gesetzt ist. Und verschieden sind auch die im Fließtext verwendeten Frakturen sowie die Initialen, die in der Neuausgabe durch fette gotische Lettern ersetzt wurden (vgl. Abb. 33 und Abb. 35).

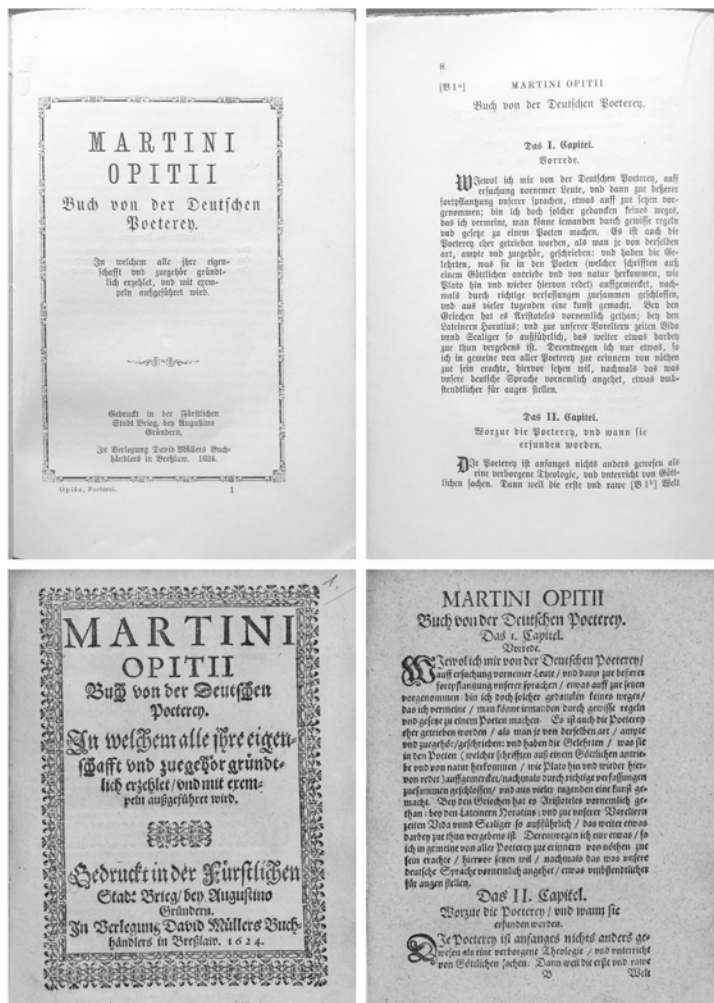
Diese Differenz indes, diesen Punkt möchte ich stark machen, hat Aussagekraft. Die aufgezeigten Unterschiede indizieren, dass der Edition die Intention zugrunde gelegen hat, der Leserschaft das Werk des Opitz in einem typographiehistorisch adäquaten Druckbild zu präsentieren, und damit dem von Gustav Kühl formulierten Credo gerecht zu werden, das besagt, dass ein »Literaturhistoriker Unrecht« begehe, wenn er den »psychologischen Eindruck« eines Druckwerks dadurch konterkariere, dass er einen seinerzeit

94 Ebd.

Abb. 32: Buch von der deutschen Poeterey 1913, S. 1 (oben links)

Abb. 33: Buch von der deutschen Poeterey 1913, S. 8 (oben rechts)

Abb. 34: Buch von der Deutschen Poeterey 1624, Titeblatt (unten links)

Abb. 35: Buch von der Deutschen Poeterey 1624, fol. B^r (unten rechts)

in gebrochenen Lettern gesetzten Text der Leserschaft in »Renaissancetypen vorsetz[t]«. ⁹⁵

Die bereits 1882 von Hermann Palm herausgegebene Gesamtausgabe der *Trauerspiele* des Andreas Gryphius demonstriert, dass eine Edition, zumindest in typographischer Hinsicht, auch einem völlig anderen Ziel verpflichtet sein kann. Die von Palm herausgegebenen *Trauerspiele* eröffnet der *Leo Armenius*. Dem eigentlichen Stück ist allerdings ein Kommentar des Herausgebers vorangestellt, in dem, unter anderem, zu lesen ist:

Die schwächen der anlage des stücks, das misverhältnis der acte zu einander, der handlung zu den reden, der mangel an zusammenhang und motivierung einzelner teile, namentlich der reihen [sic] im verhältnis zum inhalt der acte, der schwulst und die abenteuerlichkeiten der sprache sind hinreichend von anderen erörtert und können hier übergangen werden. [...] Dass hier mehr handlung als in manchen anderen tragödien des dichters vorhanden ist, ist nicht dessen verdienst, sondern des reichen stoffes. Die kunst beruht auch hier hauptsächlich auf der rhetorik. ⁹⁶

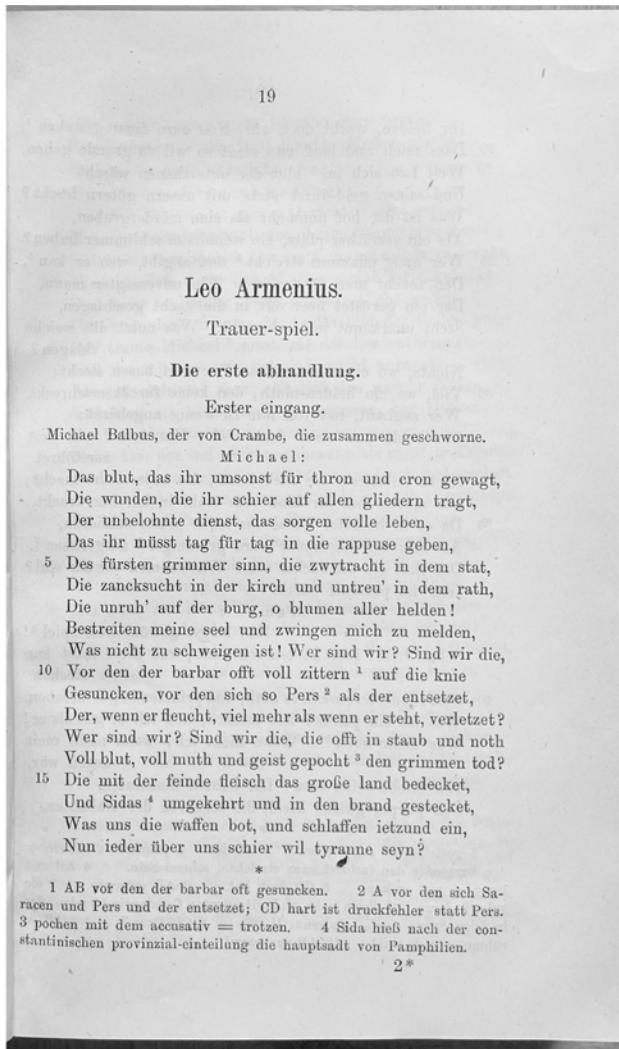
Der soeben zitierte Passus macht nicht nur deutlich, wie Palm das Werk des Gryphius in ästhetischer Hinsicht einschätzt, sondern demonstriert auch die typographische Eigenwilligkeit der Edition. Der »mangel an zusammenhang und motivierung einzelner teile« des Stücks sowie der »schwulst und die abenteuerlichkeit der sprache« des Gryphius werden in einem Schriftbild kritisiert, das *als* Schriftbild bereits zu suggerieren scheint, dass man es hier mit einer Edition zu tun hat, die danach trachtet, sich selbst deutlich von allem »Barocken« abzugrenzen. Palms Kommentar ist nämlich nicht nur in Antiqua gedruckt, sondern auch der von Jacob Grimm propagierten Kleinschreibung verpflichtet. Doch die Kleinschreibung beschränkt sich nicht nur auf die Paratexte. Auch die *Trauerspiele* des Gryphius treten der Leserschaft in Kleinschreibung gegenüber (vgl. Abb. 36).

Diese Feststellung ermöglicht es, eine Brücke zu Benjamins *Trauerspielbuch* zu schlagen und auf die Bedeutung zu sprechen zu kommen, die dem Schriftbild bei Benjamin zukommt. Benjamin zitiert Gryphius im *Trauerspielbuch*, wie dem Nachweisapparat zu entnehmen ist, nämlich nicht aus barocken Originalschriften, sondern aus der Palm-Ausgabe. Allerdings, die-

⁹⁵ Kühl: Zur Psychologie der Schrift, S. 9–10.

⁹⁶ Hermann Palm: Vorwort des Herausgebers. In: ebd., S. 7–12, hier S. 10–11.

Abb. 36: Trauerspiele 1882, S. 19



ser Punkt ist relevant, hat Benjamin den zitierten Passagen, allerdings ohne seine Eingriffe zu markieren, wieder Majuskeln beigefügt.⁹⁷ Der Grund für

97 Um ein Beispiel anzuführen: Benjamin zitiert aus dem *Leo Armenius* im Trauerspielbuch beispielsweise wie folgt: »Leo: Diß Haus wird stehn, dafern des Hauses Feinde fallen.

diese (unter wissenschaftlichen Aspekten äußerst fragwürdige) Redaktionsarbeit lässt sich aus der konstitutiven Bedeutung herleiten, die Benjamin der Majuskel innerhalb des barocken Schriftbilds attestiert:

Das Barock hat in die deutsche Rechtschreibung die Majuskel eingebürgert. Nicht nur der Anspruch auf Pomp sondern zugleich das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung kommt darin zu Geltung. Zweifellos haben zunächst von den großgeschriebenen Worten viele für den Leser einen Einschlag ins Allegorische gewonnen. Die zertrümmerte Sprache hat in ihren Stücken aufgehört, bloßer Mitteilung zu dienen und stellt als neugeborner Gegenstand seine Würde neben die der Götter, Flüsse, Tugenden und ähnlicher, ins Allegorische hinüberschillernder Naturgestalten.⁹⁸

Benjamin war, wie soeben zitierter Passus demonstriert, über die im Barock etablierte Konvention, Substantive großzuschreiben, also nicht nur im Bilde, sondern interpretiert das barocke Schriftbild als Spiegel der von ihm als konstitutiv für das Literaturbarock diagnostizierten Allegorie-Affinität. Darauf, was Benjamin mit dem durch den Gebrauch der Majuskel zur Anschauung gebrachten »zerstückelnde[n], dissoziierende[n] Prinzip« meint, sowie darauf, inwiefern das barocke Schriftbild mit »der allegorischen Anschauung« korreliert, werde ich in Kürze noch einmal zu sprechen kommen. An dieser

/ Theodosia: Wo nicht ihr Fall verletzt, die dieses Haus umwallen. / Leo: Umwallen mit dem Schwert. Theodosia: Mit dem sie uns beschützt. / Leo: Das sie auf uns gezückt. Theodosia: Die unsern Stuhl geschützt.« (Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207) Als Nachweis für jene Passage gibt Benjamin die Palm-Ausgabe an (vgl. ebd., S. 255, Nachweis zu Anm. 1 auf S. 207), und das auch mit der richtigen Seitenzahl. In der Palm-Ausgabe allerdings ist der von Benjamin zitierte Passus (aus dem fünften Eingang der zweiten bzw. anderen Abhandlung) wie folgt abgedruckt: »Leo. Diß hauß wird stehn, dafern des hauses feinde fallen. | Theodosia: Wo nicht ihr fall verletzt, die dieses hauß umwallen. | Leo: Umwallen mit dem schwerdt. | Theodosia: Mit dem sie uns beschützt. | Leo: Das sie auf uns gezuckt. | Theodosia: Die unsern stuhl gestützt« (Andreas Gryphius: Leo Armenius. Trauer-spiel. In: Gryphius: Trauerspiele [1882], S. 62 (= II 455–457)). Wie der Vergleich beider Zitate zeigt, ist aus dem »gestützten« Thron, von dem Theodosia in der Palm-Ausgabe spricht, im Trauerspielbuch ein »geschützter« Thron geworden. Außerdem werden die Zeilenumbrüche, die das Druckbild der Palm-Ausgabe prägen – wie aus den vorangegangenen Zitaten ersichtlich wird – im Trauerspielbuch durch Virgeln markiert. Dies verleiht dem Schriftbild definitiv eine frühneuzeitliche Note. Vgl. zu Benjamins Umgang mit der Palm-Ausgabe auch Newman: Benjamin's Library, S. 88–89.

98 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207.

Stelle ist es zunächst wichtig, festzuhalten, dass Benjamin mit dem Schriftbild des Barock offenkundig sehr vertraut gewesen ist. Darauf lassen auch die etlichen Zitate schließen, die Benjamin barocken Originalen entnommen und dem Trauerspielbuch »einverleibt« hat.⁹⁹ Und ein Blick in die von Benjamin zitierten Quellen wiederum legt die Vermutung nahe, dass Benjamin mit der Funktion vertraut gewesen ist, die die Schwabacher zur Zeit des Barock innehatten, nämlich die, bestimmte Textstellen *hervorzuheben*, sie *auszuzeichnen*.

Um es an dieser Stelle nicht einfach bei einem pauschalen Verweis auf das Inhaltsverzeichnis zu belassen, möchte ich die These, dass Benjamin mit der Funktion der Schwabacher im Barock vertraut gewesen ist, anhand von zwei Originalen plausibilisieren, die im Trauerspielbuch zitiert werden: Johann Georg Schiebels Emblembuch *Neu-erbauter Schausaal* und Sigmund von Birkens *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*.

In »§ 8« des »Vorberichts« seines *Neu-erbauten Schausaals* räumt Schiebel ein:

§. 8. Die beyden Sinnbilder auf dem Kupfer-Titel betreffend / so sind dieselben nicht meine / sondern wohlbedächtig von andern entlehnet. Dasjenige / welches zum *lemmate* hat: *ACUMINE HÆRET*, deutet an / wie ein Sinnbild soll beschaffen seyn / und ist des seel. **Harsdörffers** *Invention*. Wiewohl ich gar gerne und freywillig gestehe / daß meine hiesigen *Emblemata* guten Theils nicht solches von sich sagen können. Das andre / welches zur Obschrift hat: *NON TIBI STRATUS*, will den neidischen Hund vom Polster abweisen / und ist von eines Geistreichen / nunmehr seeligen / Lehrers Schrift entlehnet. Sie

99 Interessant ist, dass die barocken Schriften, die Benjamin zitiert, in beträchtlichem Umfang überhaupt keine Trauerspiele sind. Benjamin zitiert (unter anderem) aus dem Mischspiel *Ernelinde oder die Viermahl Braut* von Filidor [Kaspar Stieler] (vgl. ebd., Nachweis zu Motto auf S. 47), aus dem Werk *Neuerbauter Schausaal* von Johann Georg Schiebel (vgl. ebd., S. 245, Nachweis zu Motto auf S. 92) sowie aus dem Emblembuch *Dreiständige Sinnbilder* des Geheimen [Franz Julius von Kneesebeck] (vgl. ebd., S. 252, Nachweis zu Motto auf S. 189). Die Titel der barocken Werke sind, soviel sei bemerkt, an dieser Stelle in der Schreibweise wiedergegeben, in der sie in Benjamins Anmerkungen angeführt werden. Da es, wie bereits thematisiert wurde, nicht die »Gattung« des barocken Trauerspiels ist, die Benjamin interessiert, sondern dessen »Idee«, ist der Gestus, aus einem differenzierten Korpus barocker Quellen zu schöpfen, freilich durchaus legitim und verdeutlicht, dass es die gesamte, printmedial »manifestierte« barocke Lebenswelt ist, die Benjamin interessiert.

wollen aber beyde etwan so viel sagen: **Ein Sinnbild soll fein sinnreich seyn. Vergeblich ist des Neides Pein.**¹⁰⁰

Wie deutlich wird, ist der (bei meiner Übertragung in Antiqua transgraphierte) Fließtext in Fraktur, die (bei mir kursivierten) lateinischen Begriffe in Antiqua und das, was *ausgezeichnet* und damit augenscheinlich *hervorgehoben* werden soll (und in meiner Übertragung gefettet wurde) – wie der Name »Harsdörffers« und der Hinweis, dass ein »**Sinnbild soll fein sinnreich seyn**« –, in Schwabacher gesetzt worden (vgl. Abb. 37). (Das markante große Schwabacher-S in »**Sinnbild**« markiert die Differenz zwischen Schwabacher und Fraktur am eindringlichsten.)

Und auch bei Birken, wie bei einem Blick in ein barockes Original ersichtlich wird (vgl. Abb. 38), sind die Begriffe »geschwabachert«, die innerhalb der Ausführungen einen besonders hohen Stellenwert einnehmen, denen, wie im Anschluss an Nikola von Merveldt konstatiert werden kann, eine »exegetische Funktion«¹⁰¹ zukommt: die »**Ehre des Himmels**«, die »**Tugend-Lehre**«, die »**Mehrung Teutscher Sprache**« und die »**DichtKunst**«. ¹⁰²

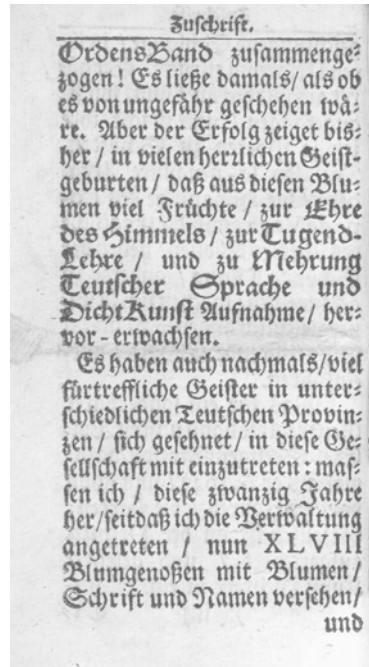
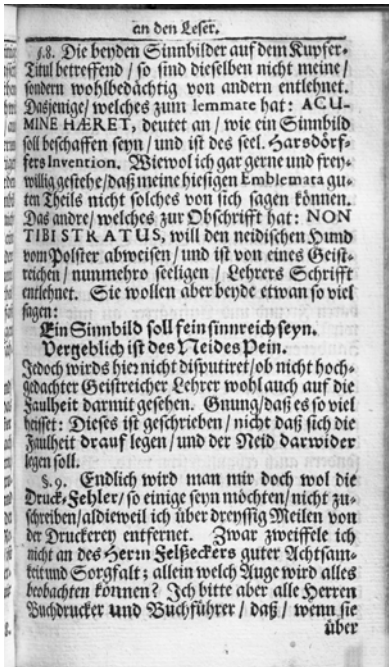
Nicht nur, dass im Barock mit einer anderen Schriftart als der Fraktur ausgezeichnet wurde, sondern auch, wie die im Barock verwendete Auszeichnungsschrift, die Schwabacher, konkret ausgesehen hat, wird dem bibliophilen und typographieaffinen Benjamin also bewusst gewesen sein.¹⁰³

100 Johann Georg Schiebels K. G. P. Neu-erbauter Schausaal / Darinnen Vermittelst dreyhundert wol-ausgesonnener / und künstlich-eingerichteter Sinn-Bilder [...]. Verlegt Johann Jonathan Felfsecker / Im Jahr 1684, fol.)(7^r. Vgl. den Nachweis auf das Werk als Quelle bei Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 245, Nachweis zu Motto auf S. 92.

101 Merveldt: Vom Geist der Buchstaben, S. 200.

102 [Sigmund von Birken]: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy / mit Geistlichen Exempeln: verfasst durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte. Nürnberg / Verlegt durch Christof Riegel. Gedruckt bey Christof Gerhard. A. C. MDCLXXIX, fol.): (iiiij^v. Vgl. auch den Nachweis auf das Werk als Quelle bei Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 241, Nachweis zu Anm. 1 auf S. 51.

103 Es ist deshalb unwahrscheinlich, dass, wie Klaus Garber mutmaßt, der »barocke[n] Aura der Fraktur« die Funktion zukommen sollte, »mit der Apodiktik des Traktats eine Litatur« (Klaus Garber: Zum Bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken. München: Wilhelm Fink Verlag 1992, S. 147) einzugehen. Das Trauerspielbuch ist ja gerade nicht in einer barocken Fraktur gedruckt. Die typographische Gestaltung des Trauerspielbuchs ist auch nicht, wie Christopher Busch, der die Schrift korrekt als Schwaba-

Abb. 37: Neu-erbauter Schausaal 1684, fol.)(7^r (links)Abb. 38: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst 1679, fol.)(iiii^v (rechts)

cher identifiziert, konstatiert, »Mimesis«, also der Versuch, durch »die Gestaltung des Textes« dafür Sorge zu tragen, dass dieser »konnotativ mit den Barockdichtern verknüpft« (Busch: Unger-Fraktur, S. 303) wird. Die von Benjamin thematisierten barocken Texte sind, abgesehen freilich von den »ausgezeichneten« Passagen, in barocker Fraktur gedruckt, nicht in Schwabacher. Im Hinblick auf Benjamins erkenntnistheoretische Prämissen wäre eine derartige Verknüpfung, da sie einfühlungshermeneutische Konnotationen evozieren würde, auch konstraintuitiv, denn jeglichen Versuch literarhistorischer »Einfühlung« (Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 41) kritisiert Benjamin in der »Erkenntniskritischen Vorrede« scharf. Eine interessante Deutung der Drucklegung der Erstausgabe des Trauerspielbuchs findet sich in Markus Bauers Aufsatz »Der philosophische Typograph: Walter Benjamin«. Bauer interpretiert die Wahl der Type als Versuch, eine Korrelation zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu inszenieren: »Es ist sicher dem doppeldeutigen Titel des Buchs geschuldet«, so Bauer, »daß hierfür eine Schrifttype gewählt wurde, die in der Zeit des Humanismus weit ver-

Die in Schwabacher gesetzten Begriffe aus dem zuletzt zitierten Beispiel demonstrieren nun auch ganz konkret, weshalb Benjamin dem Gebrauch der Majuskel im Barock eine zentrale Bedeutung zuschreibt und konstatiert, dass das Druckbild barocker Schriften, und zwar aufgrund des Majuskelgebrauchs, »das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung«¹⁰⁴ widerspiegle. Was Benjamin meint, veranschaulicht der für Birkens Poetik nicht nur zentrale, sondern typographisch doppelt-markante Begriff »**DichtKunst**«. Der Begriff ist nämlich nicht nur in Schwabacher gesetzt, er weist außerdem gleich zwei Majuskeln auf. Dadurch werden nicht nur die beiden bedeutungskonstitutiven Bestandteile des Kompositums *markiert*. Der Begriff wird auch, zumindest optisch, in seine zwei bedeutungskonstitutiven Bestandteile *zerlegt*. Und einerlei, ob man hier eher die Markierung der beiden grundlegenden Begriffe (Dichtung und Kunst)

breitet war und zugleich Anfang des 20. Jahrhunderts wieder [...] historisches Interesse gewann, da »das deutsche Trauerspiel« auf diese Weise »als in einer historischen Konstellation entstandenes und bis in Benjamins Gegenwart anhaltendes« (ebd., S. 205) markiert werde. Als »[i]nhaltliches Korrelat«, das seine These stützen soll, zitiert Bauer »Benjamins auf den Expressionismus bezogene Feststellung«, dass »die Gegenwart gewisse Seiten der barocken Geistesverfassung« (ebd., S. 205, Anm. 30) widerspiegle. Diese Interpretation scheint mir allerdings, trotz aller Raffinesse, kaum haltbar. Benjamin diagnostiziert zwar, dass sowohl dem Barockdrama als auch der Kunst seiner Zeit ein Gefühl der »Zerrissenheit« (Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 43) eigne, aber er zielt nicht darauf ab, seine eigene Arbeit innerhalb dieser Fluchtlinie zu verorten. Benjamin betont außerdem auch explizit die Differenz zwischen den Barockdichtern und den Expressionisten: »Den Literaten, dessen Dasein heute wie je in einer vom tätigen Volkstum getrennten Sphäre sich abspielt, verzehrt von neuem eine Ambition, in deren Befriedigung die damaligen Dichter freilich trotz allem glücklicher waren als die heutigen. Denn Opitz, Gryphius, Lohenstein haben in Staatsgeschäften hin und wieder dankbar entgeltene Dienste zu leisten vermocht. Und daran findet diese Parallele ihre Grenze« (ebd., S. 43). Dass Benjamin darauf erpicht gewesen sein könnte, durch die typographische Gestaltung seines Werks eine »Wahlverwandtschaft« zu inszenieren, die er selbst als äußerst begrenzt markiert, ist unwahrscheinlich. Außerdem spricht gegen die Annahme, dass die Schwabacher eine Korrelation zwischen Vergangenheit und Gegenwart inszenieren soll, die Spezifik der Typen-Wahl. Die Schwabacher erfreut sich zwar im frühen 20. Jahrhundert einer gewissen Beliebtheit, aber dieser Umstand äußert sich auch darin, dass eine ganze Reihe »moderner« Schwabacher-Schnitte wie die Renata oder die Ehmcke Schwabacher lanciert werden (vgl. Clauß: Die Schwabacher Schrift in Vergangenheit und Gegenwart, S. 5). Wenn also etwas das Fortleben einer vergangenen Tradition in der Gegenwart widerspiegelt, dann eher einer jener Neuschnitte, nicht die Alte Schwabacher.

104 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207.

betont oder ob man dem destruktiven Potential der Zerlegung mehr Gewicht beimisst – durch die Verwendung von zwei Majuskeln gewinnt der Begriff »**DichtKunst**« eine visuelle Auffälligkeit, die ihn in die Nähe des Gegenständlichen rückt, und die ihn dadurch, *materialiter*, als Repräsentant der *Dingwelt* kenntlich werden lässt.

Zu beantworten wäre nun allerdings noch eine Frage: Was genau ist jenes von mir zu Beginn dieser Arbeit so emphatisch beschworene hermeneutische Potential, das der typographischen Gestaltung der Erstausgabe von *Ursprung des deutschen Trauerspiels* eignet, wenn der verwendeten Schrift nicht – wie dies beispielsweise bei den Arbeiten von Unger und Benz der Fall ist –, die Funktion zukommt, der Leserschaft »eine bestimmte Gefühls- und Gedankenwelt«¹⁰⁵ zu suggerieren?

Schluss: Das hermeneutische Potential der Type

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die »Frage der Darstellung«¹⁰⁶ das Epizentrum der epistemologischen Reflexionen Benjamins bildet. Ziel der »Erkenntniskritischen Vorrede« ist es, die Bedingungen der Möglichkeit auszuloten, den Ursprung des deutschen Barockdramas bzw. dessen Idee (der Leserschaft) zu vergegenwärtigen. Da eine adäquate Konstellation der Idee des barocken Trauerspiels jedoch, Benjamins eigenen Prämissen zufolge, vermittels einer diskursiven Herleitung nicht möglich ist, ist Benjamin mit einem Problem konfrontiert: damit, in einem Buch, also in einem Format, das gewissermaßen Diskursivität in Reinform repräsentiert, etwas zu vermitteln, das, zumindest Benjamins Ansicht nach, einer derartigen Struktur eigentlich vollkommen zuwiderläuft. Deshalb ist Benjamin, zumindest dann, wenn er seinen eigenen Prämissen gerecht werden möchte, regelrecht dazu genötigt, die rein diskursive Ebene zu (durch)brechen, also das, was er vergegenwärtigen will, der Leserschaft (auch) auf anderem Wege, quasi performativ, zu *eröffnen*. Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, ist, wie ich bereits aufgezeigt habe, die Komposition des Buchs aus Kapiteln, die, jedes für sich und in Relation zueinander, dem »Kompositionsprinzip« der Wahrheit (aus bzw. als Ideen) verpflichtet sind. Ein weiterer Weg, im Zuge der »Darstellung der

105 Tschichold: Die neue Typographie, S. 78.

106 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 11.

Wahrheit das Gesetz ihrer Form«, also der Form der Wahrheit, »zu bewahren«, ¹⁰⁷ ist zweifelsohne auch Benjamins eigenwillige Diktion. Sowohl seine eigenwillige Wortwahl als auch die mäandernde syntaktische Struktur seiner Sätze nötigen dazu, bei der Lektüre »im Denken [a]usdauernd [...] stets von neuem« ¹⁰⁸ anzuheben. Und genauso, wie die eigenwillige Diktion ein konstitutiver Teil der Benjamin'schen Trauerspiel-Exegese ist, kommt auch der typographischen Gestaltung des Trauerspielbuchs eine zentrale Funktion innerhalb des Projekts zu, Wahrheit in Buchform zu vergegenwärtigen. Die Type *visualisiert* nämlich den Ursprung des deutschen Barockdramas, und das, dieser Aspekt ist relevant, doppelt codiert: Einerseits spiegelt die Alte Schwabacher die *Meta-Ebene* wider, auf der Benjamin die »geretteten« Phänomene dem Trauerspielbuch »einschreibt«. Andererseits (re-)inszeniert die Alte Schwabacher den ideengeschichtlichen Ursprung des barocken Trauerspiels, die Reformation. Was genau es mit dieser doppelten Codierung auf sich hat, werde ich nun ausführen.

Die Behauptung, dass die Alte Schwabacher die Meta-Ebene vergegenwärtigt, der Benjamin die von ihm geretteten Phänomene einschreibt, ist – ebenso wie die epistemologischen Prämissen, mit denen Benjamin die Leserschaft in der Vorrede traktiert – erklärungsbedürftig. »Als Auszeichnung bezeichnet der Buchdrucker« normalerweise »das Hervorheben einzelner Wörter und Sätze im sonst ›glatten‹ Schriftsatze.« ¹⁰⁹ Eine Auszeichnungsschrift braucht, um ihre Funktion erfüllen zu können, also ein Fundament, im Regelfall den »›glatten‹ Schriftsatz[...], in dem der Fließtext gesetzt ist, um »einzelne[] Wörter und Sätze« vor diesem Hintergrund hervorzuheben. Dass ein ganzer Text in einer Auszeichnungsschrift gedruckt ist, ist insofern, zumindest *per definitionem*, ausgeschlossen. An dieser Stelle allerdings gilt es zu abstrahieren und eine Perspektive einzunehmen, die es erlaubt, die typographische Gestaltung des Werks auf derselben (Reflexions-)Ebene zu situieren, auf der Benjamins epistemologische Ausführungen angesiedelt sind. Als »Fließtext« können nämlich, zumindest auf einer abstrakten Ebene, all jene Texte gelten, die das materiale Fundament des Barockbuchs bilden: die barocken Quellen, die Benjamins Studie zugrunde liegen. Und die Fließtexte der barocken Quellen sind allesamt in Fraktur gedruckt. Im Rekurs darauf, dass Benjamin »Ur-

107 Ebd., S. 12.

108 Ebd., S. 12.

109 Bauer: Handbuch für Schriftsetzer, S. 128.

sprung« als »dem Werden und Entstehen Entspringendes«¹¹⁰ definiert, kann hier tatsächlich von einem typographisch inszenierten »Sprung« die Rede sein, einem Sprung, der deutlich macht, dass im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die *Essenz* dessen extrapoliert wird, das das Fundament der Arbeit bildet. Jene »rettende« Meta-Ebene ist es, die durch die Alte Schwabacher, als Auszeichnungsschrift im übertragenen Sinne gedacht, vergegenwärtigt wird. Vermittels der Alten Schwabacher findet Benjamins methodische Inszenierung also ihr typographisches Korrelat.

Doch damit ist erst eine Bedeutung erläutert, die der buchmedialen Visualität des Trauerspielbuchs attestiert werden kann. Die Alte Schwabacher ist bekanntlich nicht nur eine barocke Auszeichnungsschrift, sondern die Schriftart, in der die »Schriften Luthers und andere Flugschriften reformatorischen Inhalts [...] gedruckt worden sind.«¹¹¹ Und die Reformation wiederum ist laut Benjamin der Grund dafür, dass Barockdramen sind, was sie sind: Trauerspiele. Die Korrelation zwischen Reformation und Barockdrama wird im »Melancholiekapitel«¹¹² näher erläutert:

Die großen deutschen Dramatiker des Barock waren Lutheraner. Während in den Jahrzehnten der gegenreformatorischen Restauration der Katholizismus mit der gesammelten Macht seiner Disziplin das profane Leben durchdrang, hatte von jeher das Luthertum antinomisch zum Alltag gestanden. Der rigorosen Sittlichkeit der bürgerlichen Lebensführung, die es lehrte, stand seine Abkehr von den »guten Werken« gegenüber. Indem er die besondere, geistliche Wunderwirkung diesen absprach, die Seele auf die Gnade des Glaubens verwies und weltlich-staatlichen Bereich zur Prob-statt eines religiös [verbessert aus »erligiös«, Sv. Sch.] nur mittelbaren, zum

110 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 32.

111 Clauß: *Die Schwabacher Schrift*, S. 36.

112 Dass dem Melancholiekapitel ein besonderer Stellenwert zugeschrieben werden kann, bezeugt einmal der Umstand, dass es 1927 in Hugo von Hofmannsthal's *Neuen deutschen Beiträgen* – und das unter dem synekdochischen Titel »Ursprung des deutschen Trauerspiels« – vorveröffentlicht worden ist. Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): *Neue deutsche Beiträge*. Zweite Folge. Drittes Heft. München: Verlag der Bremer Presse 1927, S. 89–110. Außerdem nimmt das Melancholiekapitel eine entscheidende Funktion für die Dramaturgie des Gesamtwerks ein: Es beschließt nicht nur den ersten Hauptteil, sondern fungiert gleichzeitig als Scharnier zwischen dem ersten und dem zweiten Hauptteil, da Benjamins Theorie der barocken Allegorie, der der zweite Hauptteil gewidmet ist, auf den ideengeschichtlichen Prämissen basiert, die Benjamin im Melancholiekapitel entfaltet.

Ausweis bürgerlicher Tugenden bestimmten Lebens machte, hat er im Volke zwar den strengen Pflichtgehorsam angesiedelt, in seinen Großen aber den Trübsinn. Schon bei Luther selbst, dessen letzte zwei Lebensjahrzehnte von steigender Seelenbeladenheit erfüllt sind, meldet sich ein Rückschlag gegen den Sturm auf das Werk. Ihn freilich trug noch der »Glaube« darüber hin, aber der verhinderte nicht, daß das Leben schal ward [...]. [...] Jeder Wert war den menschlichen Handlungen genommen. Etwas Neues entstand: eine leere Welt. [...] [D]ie tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt. Dagegen schlug das Leben selbst aus. Tief empfindet es, daß es dazu nicht da ist, um durch den Glauben bloß entwertet zu werden. Tief erfaßt es ein Grauen bei dem Gedanken, so könne sich das ganze Dasein abspielen. Tief entsetzt es sich vor dem Gedanken an Tod. Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.¹¹³

Bedenkt man den Einfluss, den Benjamin der Reformation im Hinblick auf die literarische Produktion ihrer barocken Nachwelt zuschreibt, dann liegt es meines Erachtens nahe, dem Umstand, dass das Trauerspielbuch in einer ehemaligen Reformationstypographie gedruckt ist, eine Bedeutung zu attestieren. Dieser Korrelation wird man allerdings nur gewahr, wenn man den von Benjamin konstatierten Zusammenhang zwischen Reformation und barockem Trauerspiel kennt, also das Trauerspielbuch gelesen hat. Außerdem erfordert eine derartige Lesart eine gewisse Vertrautheit mit gebrochenen Schrifttypen. Man muss also gewillt sein, sich, wie Benjamin, in die »Materie« zu vertiefen.

Im Folgenden werde ich darlegen, weshalb es plausibel ist, davon auszugehen, dass die von mir so emphatisch beschworene typographische Codierung von Benjamin selbst intendiert gewesen ist. Zuvor gilt es allerdings noch festzuhalten, dass die hermeneutische Interferenz zwischen dem Trauerspielbuch-Text und seinem optischen Auftritt *per se* nicht ihre Evidenz verlöre, wenn die Wahl der Alten Schwabacher dem, wenn man so will, »Zufall« geschuldet wäre. Ebenso ist es natürlich denkbar, dass Benjamin bei der Wahl der Type nur eine der beiden von mir ausformulierten Interpretationsmöglichkeiten vorgeschwebt hat. Wie dem auch sei, davon, dass Benjamin sich der historischen Provenienz der Schwabacher bewusst gewesen ist, kann ausgegangen werden. Der Nachweis, dass Benjamin mit

113 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 134–135.

der Funktion der Alten Schwabacher als Auszeichnungsschrift im barocken Fließtext bekannt gewesen sein dürfte, wurde bereits erbracht. Bei den Quellen, anhand deren ich weiter oben demonstriert habe, dass und wie die Schwabacher im Barock verwendet wurde, handelt es sich nämlich um exakt jene Auflagen, aus denen Benjamin selbst nachweislich zitiert hat. Aus Originalen aus der Zeit der Reformation zitiert Benjamin allerdings nicht, weshalb es nicht möglich ist, anhand der im Trauerspielbuch angeführten Quellen darauf zu schließen, dass Benjamin mit der buchmedialen Visualität von Reformationsdrucken, also damit, dass die Schwabacher zur Zeit der Reformation die gängige Type im deutschsprachigen Schriftsatz war, vertraut gewesen ist. Das einzige Original aus dem direkten Kontext der Reformation, auf das Benjamin rekurriert, ist ein lateinisches Werk von Philipp Melancthon, und zwar *De anima Vitembergae* aus dem Jahr 1548.¹¹⁴ Am Ende seines Werks zitiert Benjamin auch aus der Bibel, aber die Grundlage dafür sind *Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift. Nach dem Mosaischen Texte* in einer Ausgabe aus dem Jahr 1835, herausgegeben von Leopold Zunz.¹¹⁵ Dass Benjamin mit den von mir in dieser Studie zitierten Fachbüchern, der Schwabacher-Monographie von Clauß oder beispielsweise der Auseinandersetzungen zur Fraktur-Frage von Milchsack, die die Schwabacher auch thematisiert,¹¹⁶ vertraut gewesen ist, ist, zumindest theoretisch, möglich. Ausgehen sollte man davon aber nicht. Tatsächlich ist es im frühen 20. Jahrhundert auch nicht notwendig gewesen, Fachliteratur, oder Originale aus dem 16. Jahrhundert, zu konsultieren, um der Schwabacher in ihrer Funktion als ›Reformationsbrotschrift‹ zu begegnen. Es ist nämlich so, dass die Alte Schwabacher auch für bibliophile Neuausgaben von Reformationsschriften verwendet wurde. Und beispielsweise bei Rowohlt erscheint, wenn auch bereits 1913, ein solches Werk: nämlich eine Reproduktion von Luthers *Von der Freiheit einis Christenmenschen*,¹¹⁷ gesetzt aus der Alten Schwabacher. Nun ist auch nicht davon auszugehen, dass Benjamin jene Ausgabe kannte. Es drängt sich aber die Annahme auf, dass man sich zumindest auf Verlagsseite der Provenienz der Alten Schwabacher bewusst gewesen ist. Und davon, dass Benjamin mit dem Verlag in engem Austausch stand, da er, wie dem schon

114 Vgl. ebd., S. 249, Nachweis zu Anm. 3 auf S. 147.

115 Vgl. ebd., S. 257, Nachweis zu Anm. 2 auf S. 233.

116 Milchsack: Was ist Fraktur, S. 22.

117 Martinus Luther: Von der Freiheit einis Christenmenschen, herausgegeben von Theodor Lockemann. Leipzig: Ernst Rowohlt Verlag 1913.

mehrfach zitierten Brief von Podszus an Adorno zu entnehmen ist, »weitgehend die typographische Gestaltung« des Trauerspielbuchs »mitbestimmt hat«, ¹¹⁸ ist auszugehen. Dafür, dass es sich bei der Wahl der Type um alles andere als um Zufall gehandelt hat, spricht aber auch ein weiteres Indiz: Mit dem Druck des Trauerspielbuchs wurde bekanntlich niemand anderes betraut als die Offizin Poeschel & Trepte, also *die* Buchkunst-Druckerei jener Zeit.

Man könnte nun sicherlich Gründe dafür anführen, die eine oder die andere »Lesart« zu präferieren. Ich möchte allerdings dafür plädieren, keiner der beiden von mir vorgestellten »Decodierungen« den Vorzug einzuräumen. Das Besondere, der Clou der Typen-Wahl, besteht nämlich gerade darin, dass beide Interpretationen nicht nur nebeneinander bestehen können – und das, ohne sich zu widersprechen –, sondern dass tatsächlich eine Korrelation zwischen beiden Lesarten besteht, eine Korrelation, die ihr epistemologisches (und ebenfalls doppelt codiertes) Pendant in nichts anderem findet als in Benjamins Definition von »Ursprung«:

Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. ¹¹⁹

Dass das »Ursprüngliche sich niemals« im »offenkundigen Bestand des Faktischen« »zu erkennen [gibt]«, wurde weiter oben schon intensiv erörtert. Benjamin reagiert auf diese Problematik, wie ich aufgezeigt habe, mit »Inszenierungsmanövern«, deren Funktion auf die Formel gebracht werden kann:

118 Friedrich Podszus an Theodor W. Adorno, 26. Juni 1953. Abgedruckt als Anm. 2 zu: Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 25. Juni 1953. In: In: Schopf (Hg.): Adorno und seine Verleger, S. 102.

119 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 32.

Das, was nicht diskursiv erschlossen werden kann, muss gezeigt werden. Im Zuge der Definition von Ursprung betont Benjamin indes nicht, wie zu Beginn der Vorrede, seine »Methode« zur Ergründung des »Wahrheit« explizit als »Umweg«. ¹²⁰ Im Zuge der Ursprung-Definition spricht er von der Möglichkeit einer »Doppeleinsicht«.

Benjamin bestimmt, direkt zu Beginn der Definition, den Ursprung als »Strudel«, der (paradoxaerweise) seine eigenen Komponenten, sein »Entstehungsmaterial«, in sich hinein »reißt«. Die Abwärtsbewegung, die dieses Bild des Strudels suggeriert, steht dem an früherer Stelle in der Vorrede skizzierten Bild, der Metapher von der Idee als »Sternbild[]«, ¹²¹ zumindest auf den ersten Blick, diametral entgegen. Es gibt aber eine Gemeinsamkeit, die die Abwärtsbewegung, die durch einen Strudel bewirkt wird, und die Aufwärtsbewegung, deren es bedarf, um der Sternbilder des Himmels gewahr zu werden, eint: In beiden Bildern ist es die *Vertikale*, die die Richtung vorgibt.

Einige Zeilen nach dem hier behandelten Passus bestimmt Benjamin auch eine rein historische Dimension, die einer angemessenen Exegese des Ursprungs inhärent sein muss, im kritischen Rekurs auf den Neukantianer Hermann Cohen, wie folgt ein wenig näher: »Die Kategorie des Ursprungs ist also nicht, wie Cohen meint, eine rein logische, sondern historisch.« ¹²² Und die historische Zeit wiederum verläuft, im Bild eines Zeitstrahls gedacht, *horizontal*.

Um zu verdeutlichen, inwiefern diese beiden »Ausrichtungen« miteinander korrelieren – und was das alles mit der Schwabacher zu tun hat –, ist es hilfreich, auf einen Begriff aus der Phänomenologie zu rekurrieren: den Begriff der *Appräsentation*. In der Phänomenologie fungiert der Begriff Appräsentation als Schlagwort für die These, dass die Wahrnehmung eines Gegenstandes, zumindest als *Erkenntnis*- bzw. als *Denkinhalt*, immer bereits mehr impliziert, als von jenem Gegenstand, zumindest zu einem bestimmten Zeitpunkt, wahrgenommen werden kann. »[J]ede Wahrnehmung«, und damit »jeder einzelne Aspekt des Gegenstandes«, so ist in einem (posthum veröffentlichten) Vorlesungsmanuskript Edmund Husserls zu lesen, »verweist« »in sich selbst auf eine Kontinuität, ja auf vielfältige Kontinua möglicher neuer Wahr-

120 Ebd., S. 12.

121 Ebd., S. 19.

122 Ebd., S. 32.

nehmungen«. ¹²³ Husserl selbst geht es in seinen Erörterungen freilich weder um die konkrete Beschaffenheit von Texten, noch um die Semantik der Typographie – Husserl ist interessiert an nicht weniger als an einem phänomenologisch fundierten Zugriff auf die »Welt ›reiner Erfahrung‹«. ¹²⁴ Der Begriff Appräsentation und das damit in der Phänomenologie verbundene Gedankengut bieten sich aber an, um zu verdeutlichen, wie man sich die doppelte Codierung, die ich im Blick habe, vorstellen kann. Analog zu der Art und Weise, wie für Husserl jede Wahrnehmung immer bereits auch weitere Aspekte (des jeweils vergegenwärtigten Gegenstandes) *appräsentiert*, so vergegenwärtigt die typographische Gestaltung des Trauerspielbuchs, und das quasi *in Einem*, unterschiedliche Modi der Vergegenwärtigung des Ursprungs bzw. der Idee des Barockdramas, Modi, die die Schwelle konkret visueller Perzeptionen, wie sie Husserl im zitierten Kontext im Blick hat, »überschreiten«.

123 Edmund Husserl: Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten. 1918–1926. Herausgegeben von Margot Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff 1966 (= Husserliana, Band XI), S. 5.

124 Margot Fleischer: Einleitung. In: Husserl: Analysen zur passiven Synthesis, S. XIII–XXIV, hier S. XVI. Das Ziel der Husserl'schen Phänomenologie ist es, der sogenannten *eide-tischen Reduktion* und einer damit korrespondierenden *Wesenswissenschaft* den Boden zu bereiten. Es ist nicht möglich, Husserls Phänomenologie an dieser Stelle in all ihren Facetten zu beleuchten, die folgenden Zeilen aus seinen 1913 veröffentlichten *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* geben aber einen Eindruck von Husserls Programm: »Wir werden vom natürlichen Standpunkt ausgehen, von der Welt, wie sie uns gegenübersteht, von dem Bewußtsein, wie es sich der psychologischen Erfahrung darbietet, und die ihm wesentlichen Voraussetzungen bloßlegen. Wir werden dann eine Methode ›phänomenologischer Reduktionen‹ ausbilden, der gemäß wir die zum Wesen aller natürlichen Forschungsweise gehörigen Erkenntnisschranken beseitigen, [...] bis wir schließlich den freien Horizont der ›transzendental‹ gereinigten Phänomene gewonnen haben und damit das Feld der Phänomenologie in unserem eigentümlichen Sinne. [...]. [D]ie reine oder transzendente Phänomenologie [wird] nicht als Tatsachenwissenschaft, sondern als Wesenswissenschaft (als ›eidetische‹ Wissenschaft) begründet werden; als Wissenschaft, die ausschließlich ›Wesensmerkmale‹ feststellen will und durchaus keine ›Tatsachen‹. Die zugehörige Reduktion, die vom psychologischen Phänomen zum reinen ›Wesen‹, bzw. im urteilenden Denken von der tatsächlichen (›empirischen‹) Allgemeinheit zur ›Wesensallgemeinheit überführt, ist die *eidetische Reduktion* (Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Halle a. d. S.: Verlag von Max Niemeyer 1913 (= Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Erster Band, Teil 1), hier S. 3–4).

Mit dem Überschreiten von ›Schwellen‹¹²⁵ bzw. mit der Erörterung von Meta-Phänomenen,¹²⁶ hat sich, um den Rekurs auf das Begriffsrepertoire der Phänomenologie noch ein wenig zu erweitern, der Philosoph Bernhard Waldenfels intensiv auseinandergesetzt. Es sind Waldenfels' Überlegungen zu den sogenannten ›Hyperphänomenen‹, auf die ich mich hier beziehen möchte. Im Rekurs auf Husserl bestimmt Waldenfels – der dabei natürlich genauso wenig wie Husserl an die typographische Gestaltung von Texten denkt – ein Hyperphänomen (bzw. »das Hyperbolische«) wie folgt: »*Etwas zeigt sich als mehr und als anders, als es ist.*«¹²⁷ Wenn man diesen Gedanken auf die bereits angestellten Überlegungen zum hermeneutischen Potential der Type überträgt, dann lässt sich konstatieren, dass die Alte Schwabacher »mehr [...] ist« als ein bloß funktionales Medium zur Übertragung von Bedeutung, nämlich ein Medium, das, wenn auch nicht »sich« selbst »anders«, so doch zumindest (auch) *Anderes* vergegenwärtigt, als bloße ›Gedanken‹. Die Schwabacher vergegenwärtigt – wie die Waldenfels'schen Hyperphänomene – eine »Bewegung des Über-hin-

125 Vgl. Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden, Band 3. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp Verlag 1999.

126 Vgl. Bernhard Waldenfels: Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.

127 Ebd., S. 9. Um auch einen vagen Eindruck davon zu vermitteln, was Waldenfels selbst sich unter einem Hyperphänomen vorstellt, seien an dieser Stelle einige Zeilen aus dem Vorwort von *Hyperphänomene* zitiert. Wie folgendes Zitat deutlich macht, sind Hyperphänomene ihrerseits, der Terminus legt diesen Umstand bereits nahe, beinahe ebenso schwer ›dingfest‹ zu machen, wie die Idee bzw. der Ursprung des deutschen Trauerspiels: »Die Hyperbolik, die wir im Auge haben, steht für eine Bewegung des Über-hinaus. Es handelt sich um ein altvertrautes Motiv, das unter verschiedenen Namen an den Rändern großer und kleiner Ordnungen oder auch in ihrer Mitte auftaucht. Die speziellen Formen der rhetorischen und der mathematischen Hyperbel sind nur die Spitzen eines Eisberges, der sich aus einem Meer religiöser Vorstellungen, metaphysischer Denkversuche, politischer Entwürfe und künstlerischer Gestaltungen erhebt. [...] Unser eigener Versuch befaßt sich mit dem Auftreten von Hyperphänomenen oder Überschußphänomenen. Darunter verstehen wir keine höheren oder jenseitigen Sonderphänomene, sondern geläufige Phänomene, insofern sie in Form von Überschritten und Überschüssen über sich selbst hinausweisen. An Überschußphänomenen zeigt sich das Hyperbolische; es zeigt sich, daß und wie etwas *mehr* und *anders* ist, als es ist, ohne deswegen *alles* werden zu können und ohne in einem Jenseits des *ganz Anderen* zu entschwinden« (ebd., S. 9–11).

aus«. ¹²⁸ »Über-hinaus« meint in diesem Fall aber eben ein Hinaus *über* die bloße Funktion der Type als Medium zur Vermittlung von ›Sinn‹. ¹²⁹

Bezogen auf die Überlegungen zur Horizontalen und Vertikalen lässt sich das Ganze wie folgt auflösen: Die Schwabacher *appresentiert* einmal, und zwar auf einer *horizontal* gedachten Ebene, den *realgeschichtlichen Hintergrund der ideengeschichtlichen Grundlagen* des Barockdramas, gleichzeitig aber auch, in einer *vertikalen* Bewegung gedacht, die *Meta-Ebene*, auf der nicht nur *Benjamins eigene Überlegungen*, im Verhältnis zu dem von ihm erörterten Gegenstand, zu verorten sind, sondern, mit Benjamin gedacht, auch die *Idee* bzw. der *Ursprung* des Trauerspiels *selbst* – ob nun unten, wie es das Bild des Strudels suggeriert, oder oben, wie es das Bild der Sternbilder nahelegt.

Die buchmediale Visualität des Trauerspiels wird zudem einer bisher noch nicht reflektierten, aber zentralen These von Benjamins Definition von Ursprung gerecht. Es lohnt sich, die Stelle, auf die es mir ankommt, hier noch einmal zu zitieren:

In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. ¹³⁰

Bezogen auf die Typen-Wahl lässt sich nämlich konstatieren: Vor dem Hintergrund ihrer (ehemaligen) Funktion als Reformationstype (re-)inszeniert die Alte Schwabacher die »Vor-«, und vor dem Hintergrund ihrer Funktion als barocke Auszeichnungsschrift indiziert die Alte Schwabacher die »Nachgeschichte« des Barockdramas – wobei mit Nachgeschichte in diesem Kontext natürlich nicht einfach ein chronologisch späteres ›Danach‹, sondern die Vergegenwärtigung des Ursprungs, also ein reflexiver Prozess auf der (horizontal denkbaren) Meta-Ebene, gemeint ist.

Das hermeneutische Potential, das der Alten Schwabacher im hier vorgestellten Kontext eignet, kann somit auf folgende Formel gebracht werden:

128 Ebd., S. 9.

129 Mir ist bewusst, dass es zunächst kontraintuitiv erscheinen mag, dafür zu plädieren, vom ›Gedachten‹ bzw. vom (gemeinten) ›Sinn‹ von Sätzen zu abstrahieren, da derartige ›Konstruktionen‹, zumindest im geläufigen Sinne, ihrerseits bereits Abstraktionen sind. Insofern müsste man hier vielleicht von einer *Abstraktion zweiten Grades* sprechen.

130 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 32.

Vermittels der gewählten Type wird der *Ursprung* des deutschen Trauerspiels im Trauerspielbuch *appresentiert*, und das – diesen Aspekt möchte ich an dieser Stelle mit Nachdruck betonen – *permanent*, also völlig *unabhängig* davon, welcher ›Gedanke‹ (bzw. welche These) im Text entfaltet wird.¹³¹ Die einzelnen Thesen, die Benjamin in seinem Werk präsentiert, sind *per se* genauso ›anschlussfähig‹ (oder nicht), wenn sie in einer Antiqua-Type präsentiert werden.¹³² Wäre dem nicht so, dann wäre alles, was die Benjaminphilologie bisher zum Trauerspielbuch erarbeitet hat, obsolet. Ziel dieser Arbeit ist es auch nicht, dafür zu argumentieren, dass es unfruchtbar ist, mit einer Neuauflage zu arbeiten. Wenn man sich allerdings mit der Erstausgabe und deren konkreter Faktur auseinandersetzt, dann *zeigt* sich, dass die Erstausgabe, wie ein Hyperphänomen, sehr viel *mehr* zu bieten hat als nur (schwer zugängliche) Gedankengänge.

Das Trauerspielbuch aus dem Jahr 1928 ist ein Werk, das deutlich macht, wie vielschichtig ein printmediales Artefakt codiert sein kann. Es ist ein Werk, das die Möglichkeit bietet, sich nicht nur in Benjamins Ausführungen zu vertiefen, sondern gleichzeitig auch in den Gegenstand *an sich* – mit der Folge, dass die Benjamin'schen Ausführungen ihrerseits wiederum potenziert werden.

In der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* findet sich einer der sicherlich bekanntesten Sätze aus der Philosophiegeschichte: »Das Wahre«, so konstatiert Hegel dort, »ist das Ganze.«¹³³ Hegels Credo lässt sich freilich nur mit

131 Sicher, zwischen Benjamins These, dass das ›Konzept‹ der *sola gratia* der Grund für melancholische Verstimmungen seitens der Barockdichter gewesen ist, was wiederum dazu geführt hat, dass die Barockdichter die Allegorie zu ihrem primären Darstellungsmittel auserkoren haben, da die Allegorie eine ›leere Welt‹ widerspiegelt, eine Welt, in der alles alles bedeuten kann, da alles eigentlich nichts bedeutet, und dem Umstand, dass jene These in der Erstausgabe des Trauerspielbuchs in einer Alten Schwabacher gedruckt ist, besteht eine direkte Referenz: Benjamin schreibt über den historischen Ursprung des Trauerspiels in einer Type, die historisch gesehen jene Zeit repräsentiert und sie dadurch performativ re-inszeniert. Im Gegensatz dazu ist die Meta-Ebene, auf der das Trauerspielbuch als gelehrte Abhandlung über den Ursprung des barocken Trauerspiels zu verorten ist, ein Aspekt, der damit koinzidiert, dass eine Auszeichnungsschrift besonders Relevantes hervorhebt, stets nur latent präsent.

132 Vgl. vor allem Menke: Das Trauerspiel-Buch; aber auch alle anderen in dieser Arbeit bereits angeführten Arbeiten.

133 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes. Bamberg und Würzburg, bey Joseph Anton Goebhardt, 1807, S. XXIII.

einiger Phantasie auf die typographische Gestaltung eines Buchs übertragen – und hinter dem Ursprung des Barockdramas lauert nicht, auch nicht im Sinne Benjamins, der Weltgeist. Nichtsdestoweniger eint Benjamin und Hegel das Interesse an der (wie verschieden auch immer vorgestellten) »Wahrheit«. Und vor diesem Hintergrund lässt sich konstatieren, dass die »Wahrheit«, ¹³⁴ zumindest die, die Benjamin im Sinn hat, wenn auch nicht nur, so doch besonders anschaulich durch das Buch-»Ganze«, mit all seinen Facetten, vergegenwärtigt wird.

Willy Haas, Herausgeber der *Literarischen Welt*, resümiert im Jahr 1955, also in dem Jahr, in dem die *Schriften* veröffentlicht wurden:

Unter allen, die in den zwanziger Jahren meine Wochenschrift die »Literarische Welt« mit ihrer regelmäßigen Mitarbeit geehrt haben, habe ich keinen höher geschätzt als Walter Benjamin. Überhaupt war er, trotz seines unübersehbaren Wissens, das Gegenteil eines einfachen Polyhistor. Wenn er über ein Thema sprach oder schrieb, näherte er sich ihm niemals etwa durch Analogien, Metaphern, Definitionen: erschien sich immer mühsam aus dem Kern der Sache selbst herauszugraben, wie ein Gnom, der seinen Schatz in einem Schacht verborgen hält, dessen Ausgang verschüttet worden war.¹³⁵

Zumindest einen »Schatz«, den Benjamins Barockbuch bisher »verborgen« gehalten hat, hoffe ich mit dieser Arbeit geborgen und gleichzeitig eine zentrale Einsicht Benjamins – die als Titel diese Arbeit zielt – bewiesen zu haben: »Schrift [...] fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke.«¹³⁶

134 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 12.

135 Willy Haas: Hinweis auf Walter Benjamin. In: Die Welt, 9.10.1955. Hier zitiert nach: Brodersen: Spinne im eigenen Netz, S. 175.

136 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 214.