

Daniel Weidner
Kreatürlichkeit

Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock

»Die Kreatur ist der Spiegel, in dessen Rahmen allein die moralische Welt dem Barock sich vor Augen stellte. Ein Hohlspiegel; denn das war nur mit Verzerrungen möglich« (GS I 270).¹ Die Figur des Spiegels ist so zentral im Trauerspielbuch wie im Barock. Aber inwiefern ist gerade die Kreatur dieser Spiegel, und worin liegt die Verzerrung, die er produziert? Der Kontext der Stelle macht deutlich, dass das ›Kreatürliche‹ zwischen dem ›Natürlichen‹ und dem ›Übernatürlichen‹ oszilliert. Die Handlung im Trauerspiel »rollt sich wie in den Schöpfungstagen ab, da nicht Geschichte sich ereignet« (ebd.); sie ist naturgeschichtlich, das heißt, sie beinhaltet Mensch, Tier und Pflanze unter dem Aspekt ihrer Geschaffenheit. Kreatürlichkeit ist also Geschöpflichkeit sowohl im Sinne der Physiologie als auch in dem der Theologie. Nun wäre es möglich, die theologischen Dimensionen dieses Konzepts mit der verzerrenden, ja umkehrenden Kraft des Spiegels zu identifizieren, denn das Bild eines Hohlspiegels steht, aus gehöriger Ferne betrachtet, bekanntlich auf dem Kopf. Denkt man die Logik des Bildes weiter, schiene es für die Erfassung des Barock notwendig, dieses Bild erneut zu spiegeln, vom Kopf auf die Füße zu stellen. Heißt das, die theologische Spekulation auf ihren eigentlichen, sei es historischen, sei es anthropologischen Gehalt zurückzuführen? Aber Benjamin vertritt nicht nur keine so simple Epistemologie, sondern in der Logik des Bildes liegt auch, dass im planen Abbild etwas verloren geht, das der Hohlspiegel, wenn auch verzerrt, darstellt: die Tiefe der Dinge. Will man das Barock und seine Spiegelbilder verstehen, bedarf es einer viel komplexeren Konstruktion, die nicht nur die Zeittiefe, sondern auch die Tiefe metaphysischer und theologischer Hinterwelten mit abbilden kann.²

1 Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* wird im Folgenden nach GS I mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

2 Auch Gershom Scholem gebraucht das Bild des Hohlspiegels, um das Verhältnis historischer Forschung zu einem religiösen Gegenstand abzubilden, vgl. dazu Daniel Weidner, »Reading Gershom Scholem«, in: *Jewish Quarterly Review* 96 (2006), S. 203-231.

›Kreatürlichkeit‹, so die Ausgangsbeobachtung der folgenden Ausführungen, taucht im Trauerspielbuch immer wieder dort auf, wo die paradoxe Verschränkung von Übernatürlichem und Untermenschlichem artikuliert wird, von Leiblichkeit mit Geschöpflichkeit, von physischem Tod und religiöser Erlösung.³ Um diese mal mehr mal weniger deutlich konturierte Figur herum verhandelt Benjamin das Zusammenspiel sakraler und profaner Bedeutungen in der Barockzeit, das zu verstehen nicht nur entscheidend für die Lektüre des Trauerspielbuches ist, sondern darüber hinaus auch für die Erforschung barocker Texte höchst fruchtbar sein kann. Denn die deutsche Barockforschung steht in weiten Teilen immer noch vor dem Problem, einerseits das religiöse Moment in ihren Texten nicht übersehen zu können, andererseits aber nur über unzureichende Konzepte und Modelle zu seiner Konzeptualisierung zu verfügen.⁴ Diese Schwierigkeiten mit der Religion schlagen sich nicht nur in der immer noch verbreiteten Trennung von ›geistlicher‹ und ›weltlicher‹ Literatur und dem gravierenden Ungleichgewicht des Interesses für beide nieder, sie führen auch allzu oft dazu, religiöse Intentionen, Themen und Kontexte als etwas Fremdes, Außerliterarisches aus der Untersuchung auszugrenzen. Der blinde Fleck des Religiösen ist dabei umso folgenreicher, als die Frühe Neuzeit in den letzten Jahrzehnten nicht nur durch zahlreiche neue Ansätze erschlossen wurde, sondern auch für das Selbstverständnis der Gegenwart entscheidend an Bedeutung gewonnen hat. Historische Erfahrungen wie theoretische Entwicklungen der letzten Jahrzehnte – heterogene Phänomene wie das Ende des Kalten Krieges, die Profilierung der Wissensgesellschaft, die Wiederkehr der Religion – haben die Plausibilität oder doch Attraktivität der klassischen Modernisierungstheorien erschüttert, die sich auf die Schwellenzeit um 1800 konzentrierten. An die Stelle eines vor allem auf Aufklärung und Autonomie basierenden Modernebegriffs ist ein breiterer getreten, der sich gerade für das 16., 17. und 18. Jahrhundert interessierte, also für jene Frühe Neuzeit, die seit den 1970er Jahren zum Experimentierfeld neuerer historiographischer Ansätze wie Mentalitäts- und Alltagsgeschichte oder Diskursanalyse gewor-

3 Ich beschränke mich hier auf das Trauerspielbuch, vgl. zu anderen Stellen den Text von Sigrid Weigel in diesem Band.

4 Das ist schon oft beklagt worden, vgl. etwa die Diskussion in Dieter Breuer (Hg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, 2 Bde., Wiesbaden 1995.

den ist. Allerdings hat die Erforschung der Religion bisher wenig von dieser Verschiebung profitiert, jedenfalls in Deutschland. Es ist symptomatisch, dass hier zwar auf Michel Foucault zurückgegriffen wird, der die Religion aus seinem Forschungsfeld ausklammert, während der Religion gegenüber aufgeschlosseneren Ansätze wie die *Histoire de la Spiritualité* oder die Arbeiten von Michel de Certeau und Louis Marin bisher kaum rezipiert worden sind.⁵ Künftige Forschung wird also gerade jene religiöse Dimension berücksichtigen müssen und sieht sich dabei gut beraten, auch auf die Einsichten Benjamins zurückzugehen.

Den folgenden Ausführungen geht es also nicht primär um eine Exegese des Trauerspielbuches und auch nicht um die traurige Geschichte seiner Rezeption, die Klaus Garber und Uwe Steiner an anderer Stelle dargestellt haben.⁶ Sie zielen eher darauf ab, aus Benjamins Denken relevante und immer noch kaum abgeholte Perspektiven für das Verstehen des Barock zu erarbeiten und insbesondere eine Alternative zur weitgehenden Verdrängung oder Einhegung der Religion in der literaturwissenschaftlichen Erforschung der frühen Neuzeit zu entwickeln. Denn Benjamins Überlegungen zur Kreatürlichkeit, die sich immer wieder in verschiedenen Konstellationen des Trauerspielbuches finden, stellen das freilich problematisch gewordene Religiöse präzise in das Zentrum der barocken Spiegelstruktur.

Die Aktualität des Trauerspielbuches besteht nun aber nicht darin, dass es Begriffe oder gar eine umfassende Epochentheorie enthält, die einfach in der Forschung »angewandt« werden könnten. Es scheint eher so zu sein, dass die Paradigmen der jüngeren Barockforschung aus ihrer Eigendynamik heraus sich mit gewissen Problemen konfrontiert sahen, zu denen Benjamin im Trauerspielbuch interessante Alternativen und abweichende Deutungen

5 Vgl. dazu Daniel Weidner, »Rhetoriken, Sprechakte, Fiktionen. Michel de Certeau und die Literaturwissenschaft«, in: Marian Füssel (Hg.), *Michel de Certeau. Geschichte – Kultur – Religion*, Konstanz 2007, S. 259–289.

6 Vgl. etwa Klaus Garber, *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Tübingen 1987, bes. S. 59–120, sowie Uwe Steiner, »Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Walter Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung«, in: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur* 18 (1989), S. 641–701. Steiner meldet bereits Zweifel an Garbers Versuch an, Benjamins Verständnis der Säkularisierung in eine allgemeine Säkularisierungserzählung einzuordnen, vgl. ebd., S. 659.

entwickelt, die die gegenwärtige Forschung anregen und ihr neue Denk- und Forschungsräume eröffnen können. Im Folgenden kann daher auch weder ein umfassender Literaturbericht gegeben werden – zitiert werden nicht die aktuellsten (und auch nicht immer die besten), sondern die wirksamsten Forschungsbeiträge –, noch kann positiv entwickelt werden, wie die Anregungen Benjamins materialiter in historische Forschung umgesetzt wurden und werden könnten.⁷ Stattdessen soll anhand von vier wichtigen Paradigmen der literaturwissenschaftlichen Erforschung der frühen Neuzeit aus den letzten hundert Jahren gezeigt werden, worin das Potenzial von Benjamins Überlegungen liegen könnte: der Geistesgeschichte und der Säkularisierung, der Politischen Theologie, der Modernisierungstheorie und schließlich der Diskursanalyse und der ästhetischen Moderne.

I.

Um 1900 erfolgte eine erste kulturgeschichtliche Annäherung an die Frühe Neuzeit im Zeichen der Anthropologie: Für Wilhelm Dilthey war die Verweltlichung bzw. »Säkularisation« der religiösen Psychologie in der frühen Neuzeit ein entscheidender Schritt auf dem Weg zur modernen Auffassung des Menschen, die im Lebensbegriff gipfele.⁸ Auch wenn der geistesgeschichtliche Schwung von Diltheys Entwurf weitgehend verloren gegangen ist, sind bis heute zahlreiche Studien zur Frühen Neuzeit durch die Suche nach »Vorgängern« politischen oder anthropologischen Wissens geprägt, oft wird dieser Prozess auch als »Säkularisierung« beschrieben.⁹ Seit der rhetorischen Wende der Barockforschung in den 1970er Jahren hat diese Suche literatur- und sozialgeschichtlich einen paradigmatischen Ort gefunden: die Argutia-Literatur, in der ausgehend von Baltasar Gracián eine politische Klugheitslehre entwickelt wurde,

7 Der Verfasser leitet am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL) ein Projekt zur sakramentalen Repräsentation, das die religiöse Dimension frühneuzeitlicher Repräsentation explizit in den Mittelpunkt stellen soll.

8 Vgl. etwa Wilhelm Dilthey, »Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Leipzig 1914, S. 1-89.

9 Vgl. etwa Sandra Pott u. a., *Säkularisierung in den Wissenschaften seit der Frühen Neuzeit*, 3 Bde., Berlin, New York 2002 ff.

die in der Forschung oft als Vorgänger der rationalen Politik und Verwaltung des 18. Jahrhunderts betrachtet und die etwa von Wilfried Barner als die »säkulare Konsequenz des barocken Welttheaters« gelesen wird.¹⁰

Benjamins Erörterung der politischen Klugheit gehen dagegen in eine vollkommen andere Richtung. Er sieht in ihr nicht die langsame Enthüllung einer Wahrheit über den Menschen, sondern eher die Paradoxien seiner verfrühten Autonomiebehauptung. Deren Verkörperung ist der Höfling, der in den barocken Trauerspielen nicht nur als »Beherrscher des politischen Getriebes« auftritt, sondern auch für »ein anthropologisches, selbst physiologisches Wissen« stehe, mit dem er den Weltlauf vorausberechnen zu können meint (274). Der Höfling beherrscht seine Leidenschaften, ist »ganz Verstand und Wille« (274) und handelt politisch: »Geist [...] weist sich aus in Macht; Geist ist das Vermögen, Diktatur auszuüben« (276). Er scheint also tatsächlich weltliches Wissen und einen machiavellistischen Geist im Trauerspiel zu repräsentieren. Aber genau dieser Geist schlägt um, indem im Trauerspiel wieder und wieder das Scheitern des Höflings gezeigt wird: »Die derart errechnete Vollkommenheit weltmännischen Verhaltens weckt in der aller naiven Regungen entkleideten Kreatur die Trauer. Und diese seine Stimmung erlaubt es, an den Höfling die paradoxe Forderung zu stellen oder gar es von ihm auszusagen, daß er ein Heiliger sei, wie Gracian dies tut« (276). Gerade Gracián, der Stifter der *Argutia*-Literatur, ist für Benjamin also nicht nur ein *politicus*, sondern versteht sich erst aus jener »schwindelnde[n] Tiefe dieser Antithetik« (277) zwischen Heiligem und satanischem Intriganten.

Die Betonung der Paradoxie des »Wissens« wird noch verschärft im Kontext der Erörterung der Melancholie, die zeigt, wie fundamental ambivalent »Kreatürlichkeit« bei Benjamin konstruiert wird. Denn dieser überschreitet die geistesgeschichtliche Deutung des anthropologischen Wissens nach zwei Seiten: Auf der einen Seite betont er die physiologische Konstitution der Melancholie, ihren Grund in der Säftelehre, auf der anderen Seite ist ihre theologische Dimension nicht weniger wichtig: Benjamin beginnt die Erörterung der Melancholie mit dem Rekurs auf die Lutherische Tradition und betont dessen Tendenz zur Entleerung der Welt, worin

¹⁰ Wilfried Barner, *Barockerhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. XIII.

Klaus Garber sicher nicht zu Unrecht einen Rekurs auf Max Weber gesehen hat.¹¹

Aber auch generell betont er den christlicher Charakter der Allegorie: »Von der stoischen ἀπᾶθεια zur Trauer ist es nur ein Schritt, möglich freilich erst im Raume des Christentums« (319). Diese doppelte Herleitung der Melancholie bedeutet also, dass diese weniger die (physiologisch verstandene, dem Geist entgegensetzende) Leiblichkeit betrifft als die (Paulinisch-Lutherisch zu verstehende) »fleischliche« Natur des Menschen, zu der auch und gerade die durch die Erbsünde korrumpierte Vernunft und der verstockte »freie« Wille gehören, also gerade die »politischen« Eigenschaften des Höflings. Theologisches und Physiologisches, Über- und Untermenschliches bleiben aufeinander bezogen, genau deshalb versteht Benjamin die Melancholie auch als »das Elend des Menschentums in seinem kreatürlichen Stande« (324).¹² Die »hoffnungslose[] Treue zum Kreatürlichen und zu dem Schuldgesetze seines Lebens« (333) reicht freilich über das Menschliche weit hinaus; die »Treue zur Dingwelt« (334) umfasst die gesamte Natur, die zum Gegenstand des allegorischen Blicks werden kann.

Nicht erst über den Umweg der Allegorie sind diese Überlegungen auch relevant für die literarische Form. Denn in der Erörterung der dramatischen Form des Trauerspiels misstraut Benjamin der vermeintlich genuin weltlichen (Selbst-)Deutung, die die barocke Poetik durch ihren ständigen Rekurs auf die Aristotelische Poetik und die rhetorische Tradition behauptet. Der Forschung wirft Benjamin ein »sehr unkritisches Haften an der barocken Theorie des Dramas« (230) vor und betrachtet nicht nur die Gattungspoetik, sondern auch die Moralphilosophie, die den Stücken zugrunde zu liegen scheint, als kaum ausreichend zur Erklärung ihrer Form:

Denn niemand wird die stoische Moralität, in welche das Martyrium des Helden mündet, oder die Gerechtigkeit, die das Wüten der Tyran-

11 Nach Garber spiegelt sich in der Melancholie der lutherischen Autoren gewissermaßen die schlechte, unpolitische und von deutscher Innerlichkeit geprägte Form der Säkularisierung gegenüber der weltzugewandteren calvinistischen etwa in Opitz' Kreis, vgl. Klaus Garber, *Zum Bilde Walter Benjamins: Studien, Porträts, Kritiken*, München 1992, S. 200 ff.

12 Benjamin formuliert diesen Bezug an anderer Stelle mit der scheinbar paradoxen Formulierung einer »kreatürliche[n] Spiritualität« (266), die das spanische Drama in der Ehre entdeckt habe.

nen auf Wahnsinn hinausführt, für ausreichend erachten, die Spannung einer eigenen Dramenwölbung zu begründen. Eine massive Schicht von ornamentaler, wahrhaft barocker Stukkatur verdeckt ihren Schlüsselstein und einzig die präzise Erforschung ihrer Bogenspannung errechnet ihn. Es ist die Spannung einer heilgeschichtlichen Frage, wie die Säkularisierung des Mysterienspiels, die nicht unter den Protestanten der schlesischen und nürnbergischen Schule allein, sondern genauso unter den Jesuiten und Calderon sich vollzog, ins Ungemessene sie sich dehnen ließ (257 f.).¹³

Benjamin unterscheidet das Trauerspiel also nicht nur typologisch von der Tragödie, sondern führt es auch auf andere Ursprünge zurück: auf die Tradition des christlichen Mysterienspiels. In verstreuten Erörterungen, die Benjamin freilich nur als »Prolegomenon zur weitem Auseinandersetzung von mittelalterlicher und barocker Geisteswelt« (256) verstanden wissen will, betont er, dass das Trauerspiel mit der mittelalterlichen Tradition nicht nur die Neigung zur »Ostentation« gemein habe (298), sondern auch den Zusammenhang von Komik und Drama, welcher der alten und neuen Tragödie vollkommen fremd ist: »Es ist der Säkularisierung der Passionen im Drama des Barock nur angemessen, wenn darin die beamtete Person den Platz des Teufels einnimmt« (305).

Diese Verbindung zur mittelalterlichen Spieltradition ist in der gegenwärtigen Frühneuzeitforschung meist gekappt, die ihren Gegenstand schon aus methodischen Gründen von dem der Mediävistik scharf unterscheidet. Denn nicht nur verändert sich die Überlieferungslage durch den Druck; auch die Existenz eines poetischen Diskurses seit Opitz versetzt die Literaturwissenschaft in die Lage, ihre Quellen auf ein zeitgenössisches Literaturverständnis zu beziehen und damit Literatur gewissermaßen aus Literatur zu erklären und den Prozess einer »Autonomisierung« der Literatur forschungslogisch zu verdoppeln. Die ebenfalls verbreitete scharfe Unterscheidung der gelehrten Literatur des 17. Jahrhunderts von der politisch-polemisch-volkstümlichen Literatur des 16. Jahrhunderts verstärkt diese Tendenz, die Barockliteratur in Bezug zu ihren Poetiken, und das heißt konkret vor allem: in Bezug auf das diese dominierende humanistische und rhetorische Erbe zu lesen. So unabdingbar nun

13 Im Trauerspiel sei daher generell »nicht sittliche Vergehungen, sondern der Stand des kreatürlichen Menschen selber der Grund des Unterganges« (268), wie generell die Tendenz zur Naturalisierung ethischer Verhältnisse das Barock auszeichne und etwa für die Allegorik von zentraler Bedeutung sei (vgl. 268 ff.).

eine solche Kontextualisierung auch sein mag, Benjamins Misstrauen gegenüber der »renaissancehaften Fassade« (239) dieser Poetiken kann doch auch deutlich machen, dass der poetische Diskurs nicht der einzige ist, in dem ein Wissen über Literatur abgelegt ist, und dass das humanistische Bildungsgut, auch und gerade weil es immer wieder herangezogen wird, vielleicht nicht der entscheidende Faktor zum Verständnis barocken Theaters ist. Die Beziehung zum Mittelalter jedenfalls könnte nicht nur ein neues Licht auf den Spielcharakter des Trauerspiels werfen, sondern auch auf dessen performative Praktiken, die im Rahmen der Mediävistik längst zum Gegenstand einer hochinteressanten Diskussion über Repräsentanz und Medialität gerade des geistlichen Spiels geworden sind.¹⁴

2.

Neben der Dilthey'schen Theorie der Säkularisierung als Befreiung von theologischen Vorurteilen steht eine ganz anders orientierte Theorie der Säkularisierung: die vor allem mit dem Namen Carl Schmitt verbundene Politische Theologie. Sie ist in diesem Zusammenhang nicht nur deshalb besonders wichtig, weil sie in der Theoriedebatte der letzten Jahrzehnte eine erstaunliche Renaissance erlebt hat, sondern weil hier ja auch die Religion explizit im Mittelpunkt zu stehen scheint. Auch sie beansprucht, die Frühe Neuzeit neu zu betrachten: nicht als langsames Verschwinden der Religion, sondern als deren Verwandlung in Politik, denn nach Schmitt wird ja aus der Lehre vom Wunder die Souveränitätstheorie und damit die Erschließung des Politischen.¹⁵ Wie besonders die jüngste Renaissance der Politischen Theologie in den Werken Giorgio Agambens zeigt, hat hier die Berücksichtigung der Vormoderne und gerade ihrer religiösen Dimension tatsächlich eine neue Perspektive auf die Moderne als solche eröffnet: Hinter dem »liberalen« Begriff einer auf Autonomie und Gesetz beruhenden Moderne zeichnet

¹⁴ Vgl. aus der umfangreichen Diskussion über das geistliche Spiel nur Rainer Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München 1974; Sarah Beckwith, *Signifying God. Social Relation and Symbolic Act in the York Corpus Christi Plays*, Chicago, London 2001.

¹⁵ Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1990.

sich eine grundsätzlichere und unheimlichere Moderne der Inklusion und Exklusion ab.¹⁶ Die absolutistische Repräsentation, wie sie sich im schlesischen Herrscherdrama manifestiert, kann dabei durchaus als moderne Lösung des Problems der Begründung des Politischen betrachtet werden und ist in diesem Sinne auch mehrfach und mit Gewinn von Seiten der Literaturwissenschaft auf die barocke Dramatik angewandt worden.¹⁷

Aber auch hier weicht Benjamins Lösung trotz scheinbarer Nähe deutlich von der vorhandenen Forschung ab. Wie Samuel Weber und Sigrid Weigel unlängst gezeigt haben, übernimmt Benjamin Schmitts Konzeption der Souveränität keineswegs einfach, sondern unterzieht sie einer entscheidenden Umakzentuierung, indem er betont, dass sich der barocke Souverän anders als der moderne gerade nicht vollkommen von der heilsgeschichtlichen Grundierung seiner Macht ablösen kann.¹⁸ Erneut spielt dabei der Begriff der Kreatur eine entscheidende Rolle, denn er markiert die Grenze der souveränen Selbstständigkeit: »Die Ebene des Schöpfungsstands, der Boden, auf dem das Trauerspiel sich abrollt, bestimmt ganz unverkennbar auch den Souverän. So hoch über Untertan und Staat er auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur« (263 f.). Die Kreatürlichkeit des Souveräns steht dabei für seine melancholische Ambivalenz, die seine Entscheidungsgewalt mit seiner Entschlossenlosigkeit kompensiert, seine Herrschaft mit der Verfallenheit an seine Affekte. Der Herrscher steht über den Menschen, aber zugleich unterhalb des Menschlichen, denn jederzeit kann »im Herrscher, der hocharhabenen Kreatur, das Tier mit ungeahnten Kräften aufstehen« (265). Zur Kreatürlichkeit des Herrschers gehört sein Ge-

16 Vgl. bes. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002.

17 Vgl. etwa Peter-André Alt, *Der Tod der Königin: Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2004; Burckhardt Wolf, *Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers*, Berlin 2004.

18 Vgl. Samuel Weber, »Von der Ausnahme zur Entscheidung. Walter Benjamin und Carl Schmitt«, in: Elisabeth Weber, Georg C. Tholen (Hg.), *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1992; Sigrid Weigel, »Souverän, Märtyrer und gerechte Kriege« jenseits des *Jus Publicum Europaeum*. Zum Dilemma politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin«, in: Daniel Weidner (Hg.), *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006, S. 101-128.

fallensein dazu, das er niemals vollständig überwinden kann und in dem sich eigentlich der dramatische Fall im Trauerspiel vollzieht: Der Souverän »fällt als Opfer eines Mißverhältnisses der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande seines armen Menschenwesens« (250).

Die Säkularisierung religiöser Allmacht in politische Souveränität ist also insofern gerade *nicht* erfolgreich gewesen: Wie es dem Höfling nicht gelingt, das reine Wissen zu verkörpern, so stellt der Herrscher auch nicht die reine Macht dar, die sich unter der Hand in das Oszillieren von Macht und Ohnmacht verwandelt. Das zeigt, dass die Kreatürlichkeit oder Schöpfungswelt also in gewissem Sinne Horizont des politischen Denkens bleibt und damit auch deren religiöse Dimension nicht vollkommen verschwunden ist. Zwar spricht Benjamin bekanntlich vom »Ausfall der Eschatologie« im Barock (259), aber dabei handelt es sich nicht einfach um ein Verschwinden oder eine Ersetzung des Religiösen, sondern um ein disproportionales Verhältnis, das Benjamin auch als Verhältnis von Frage und Antwort denkt: »Denn wenn die Verweltlichung der Gegenreformation in beiden Konfessionen sich durchsetzte, so verloren darum nirgends die religiösen Anliegen ihr Gewicht: nur die religiöse Lösung war es, die das Jahrhundert ihnen versagte, um an deren Stelle eine weltliche ihnen abzufordern oder aufzuzwingen« (258). Während also Schmitt davon ausgeht, dass die Frage der Ordnung zunächst theologisch, dann aber politisch beantwortet wird, unterscheiden sich bei Benjamin transzendente Frage und immanente Antwort. Gewiss, auch bei Benjamin repräsentiert der Souverän, aber er repräsentiert anderes und anders. Ist der Schmitt'sche Souverän ganz im Zeichen des *Christus triumphans* gedacht – so dass Schmitt den Gottesglauben einmal auch bezeichnen kann als den »extremsten fundamentalen Ausdruck des Glaubens an eine Herrschaft und an eine Einheit«¹⁹ –, so repräsentiert er für Benjamin die schwache, leidende, erniedrigte Kreatur oder, theologisch gesprochen: den *Christus patiens*. Insofern könnte man wohl auch hier, im christlichen Bereich sagen, dass Benjamin der falschen Theologie die eigentliche gegenüberstellt: Säkularisiert wird hier nicht die Gottesherrschaft, sondern werden die Inkarnation und die Passion. Daher lässt sich von Benjamins Konzeption der Sou-

19 Schmitt, *Politische Theologie* (Anm. 15), S. 53f.

veränität auch eine Verbindung zu jener anderen Konzeption des schlesischen Trauerspiels ziehen, die oft als Gegenentwurf zur politisch-theologischen Lektüre betrachtet wurde: zur von Albrecht Schöne herausgearbeiteten postfigurativen. Diese Figuration wird nicht mehr als bruchlose Fortsetzung der Heilsgeschichte gedacht, sondern lebt gerade vom ›Ausfall der Eschatologie‹: Die gemarterten Körper symbolisieren nicht länger die Einheit der Gesellschaft und des Wissens im eucharistischen Opfer, sondern deren Zerrissenheit und innere Widersprüchlichkeit. Dabei versteht sich von selbst, dass diese Differenz – das Stocken der Heilsgeschichte und der Ausfall der Eschatologie – wesentlich auf die konfessionelle Spaltung des 16. Jahrhunderts und die mit ihr einhergehenden grundsätzlichen Ambiguitäten in der frühneuzeitlichen Repräsentation zurückgehen; auch in dieser Hinsicht wäre also die barocke Literatur enger an ihre Vorgeschichte anzubinden, als das meistens geschieht.

Auch die Verschiebung der politischen Theologie in Benjamins Konzeption hat Folgen in Bezug auf den literaturgeschichtlichen Gegenstand. Wohl am fruchtbarsten ist von der Forschung Benjamins Formulierung aufgenommen worden, Tyrann und Märtyrer seien im Barock die »Janushäupter des Gekrönten« (249). Aber diese Janushäuptigkeit ist fast regelmäßig einseitig gelesen worden: in Hinsicht auf den Tyrannen. Der bei Weitem überwiegende Teil der Forschung ist dem Herrscherdrama gewidmet, während sich die von Benjamin konstatierte »Unterschätzung des Märtyrerdramas« (253) fast ungebrochen fortsetzt.²⁰ Das Martyrium wird in der Regel politisch gelesen: als Symbolisierung von Macht. Aber diese Macht wird, umgekehrt, selten mit dem Martyrium und dessen Problem der Darstellbarkeit des Heiligen in Verbindung gebracht. Dabei hat die Figur des Märtyrers nicht nur immer schon ein besonderes Verhältnis zur Performanz, weil sich in ihr das an sich unsichtbare Heil verkörpert.²¹ Dieses Darstellungsproblem verschärft sich

20 Die Konzentration auf das Herrscherdrama wird durch Benjamins eigene Konzentration auf das schlesische Herrscherdrama unterstützt, auch wenn er betont, dass die »Dramendefinitionen der Handbücher im Grunde die Beschreibung des Märtyrerdramas« seien (252).

21 Vgl. dazu Christopher Wild, »Fleischgewordener Sinn: Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation: das 17. und das 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 125-154.

darüber hinaus mit der Konfessionalisierung, und zwar nicht nur, weil die unvermittelte Gleichsetzung von Märtyrern und Heiligen zumindest im Protestantismus fragwürdig wird, sondern weil das Martyrium jetzt auch etwas grundsätzlich zwischen den Konfessionen Umstrittenes wird: Die Märtyrer der einen Seite sind jeweils die Götzendiener der anderen.²² Noch die Spur des säkularisierten Martyriums im bürgerlichen Trauerspiel ist daher immer auch die Spur des Undarstellbaren in der Darstellung, das die offizielle Repräsentation des Herrscherdramas permanent aushöhlt.

3.

Keine der bisher erörterten Theorien der Säkularisierung ist in der Forschung heute dominierend. An die Stelle ihrer breit angelegten und teleologischen Geschichtsmodelle sind heute meist eher kleinräumige Modernisierungstheorien getreten, in denen die frühe Neuzeit als wichtige Epoche des Übergangs von einer stratifizierten zu einer funktional differenzierten Gesellschaft betrachtet wird. Solche Theorien sind ihrem Ursprung nach Theorien sozialer Differenzierung. Es ist daher kein Wunder, dass sie sich vor allem für die »Ausdifferenzierung« besonderer literarischer Milieus und Gattungen interessieren, denn die innere Ausdifferenzierung ist auch eine Vorbereitung der Autonomisierung der Literatur als Sinnsystem. Das ist oft mit besonderen Themen und Genres verbunden, etwa der Naturbeschreibung und deren Herauslösung aus theologischen Denkformen oder der Bukolik, insbesondere der Prosaekloge, die als Gegenentwurf zur höfischen Welt des Repräsentativen eine »unrhetorische« Beschreibung der Natur, aber auch eine utopische Kritik der schlechten Gegenwart zu entwerfen schien.²³

Benjamins Äußerungen zur Bukolik sind wenig zahlreich, spie-

22 Vgl. dazu meinen Aufsatz »Sagen, Glauben, Zeigen. Politik der Repräsentation in den Martyriologien der Reformationszeit« in: *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, hg. von Wolfram Drews und Heike Schlie, München 2010 (im Druck).

23 Vgl. Hans-Georg Kemper, *Gottesebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungsprozess. Problemgeschichtliche Studien zur deutschen Lyrik in Barock und Aufklärung*, Tübingen 1981; Klaus Garber, *Der Locus amoenus und der Locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln, Wien 1974.

len aber im Text des Trauerspielbuches eine nicht unwichtige Rolle. Denn nach der Erörterung des für das ganze Buch zentralen Konzepts der ›Naturgeschichte‹ entwickelt Benjamin das nicht weniger wichtige des ›Schauplatzes‹, wobei die am Anfang zitierte Passage über die Kreatur als Hohlspiegel den Übergang darstellt. Sie veranlasst Benjamin zu einem kleinen Exkurs über die barocke Bukolik, denn diese zeige, dass das barocke Streben nach ›Natur‹ nicht mit moderner Natursehnsucht zu vergleichen sei:

Denn nicht die Antithese von Geschichte und Natur, sondern restlose Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstand hat in der Weltflucht des Barock das letzte Wort. Dem trostlosen Laufe der Weltchronik tritt nicht Ewigkeit, sondern die Restauration paradiesischer Zeitlosigkeit entgegen. Die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein. Und gerade Schäferspiele streuen die Geschichte wie Samen in den Mutterboden aus (271).

In dieser Formulierung wird die Ambivalenz des Kreatürlichen besonders deutlich herausgestellt: Die Kreatur ist geschaffen, aber sie ist nicht erlöst und in der Ewigkeit aufgehoben. An die Stelle der (Heils-)Geschichte tritt die (paradiesische) Landschaft. Daher charakterisiert Benjamin die »theologische Situation der Epoche« nicht nur durch das Fehlen von Eschatologie, sondern genauer als »Versuch, Trost im Verzicht auf einen Gnadenstand im Rückfall auf den bloßen Schöpfungsstand zu finden« (260). Genau durch diesen Rückschritt wird diese Landschaft aber auch zum ›Schauplatz‹, auf dem Geschichte nicht nur geschieht, sondern repräsentiert wird.

Tatsächlich ist die bukolische Natur wesentlich eine Zeichenlandschaft. In der wohl bekanntesten deutschen Prosaekloge, dem *Pegnesischen Schäfergedicht*, an das Benjamin hier zu denken scheint, hinterlassen die Schäfer nicht nur ihre Gedichte an den verschiedenen, teils recht genau lokalisierten Plätzen der Landschaft, sondern finden immer wieder auch Bildsäulen, Grabmale, ja selbst beschriftete Kürbisse, die entziffert und dann zum Anlass neuer Dichtungen und Einschreibungen werden können.²⁴ Die Bedeutung dieser Landschaft liegt dabei nicht nur in der Kunstfertigkeit selbst, sondern auch in dem, was diese widerspiegelt: Nicht nur die negativ evozierte Realgeschichte des Krieges – die Ekloge beginnt

²⁴ Vgl. Georg Philipp Harsdörffer, Sigmund von Birken, Johann Klaj, *Pegnesisches Schäfergedicht* (1644/45), Tübingen 1966.

mit dem Trost des durch den Krieg aus seiner Heimat vertriebenen Klajus –, sondern auch die naturalisierte Heilsgeschichte im Sinne Benjamins. Am Ende des zweiten Teils wird ein Blumenstrauß zum Symbol eines neuen Bundes gemacht, dem jeder weitere Dichter einen floralen Namen entnehmen und einen neuen Liederkranz hinzufügen soll.

Die Prosaekloge hat tatsächlich insofern eine topographische Textform, als sich die Textlandschaft erst im Spaziergang der Dichter erschließt: Der Prosatext figuriert gleichsam die Lesebewegung, in welcher die eingeschalteten Gedichte die einzelnen Stationen darstellen.²⁵ An die Stelle der Heilsgeschichte tritt daher die Sammlung, die Verräumlichung, und die Serie im Sinne Benjamins: »Wenn die Geschichte sich im Schauplatz säkularisiert, so spricht daraus dieselbe metaphysische Tendenz, die gleichzeitig in der exakten Wissenschaft auf die Infinitesimalmethode führte. In beiden Fällen wird der zeitliche Bewegungsvorgang in einem Raumbild eingefangen und analysiert« (271). Diese Verräumlichung geht aber auch mit einer Fiktionalisierung einher, die nach Wolfgang Iser gerade die europäische Bukolik des 16. und 17. Jahrhundert prägt: Der Rückgriff auf das ritualisierte Spiel des Sangeswettstreites erlaube, Dichtung nicht als Abbild oder Gegenbild zur Wirklichkeit zu konzipieren, sondern als Verfahren der Spiegelung, und zwar umso mehr, als durch Verkleidungen, Täuschungen und metadiegetische Fiktionen ständig Text und Wirklichkeit aufeinander bezogen werden und ineinander übergehen.²⁶ Diese sich herausbildende Fiktionalität verdankt sich keineswegs nur einer »autonomen« Entwicklung der Literatur, sondern auch und gerade der religiösen Dimension dieser Texte. Denn die bukolische Fiktionalitätsreflexion wird wesentlich durch die Fiktionalitätskritik angetrieben,

25 Vgl. Andreas Keller, »Spaziergang und Lektüre. Analogien zwischen fiktionaler Bewegung und faktischem Rezeptionsverhalten als hermeneutische Hilfestellung für Textkonzeptionen des 17. Jahrhunderts«, in: Hartmut Lauffhütte (Hg.), *Künste und Natur. Referate der Wolfenbütteler Barock-Tagung 1997*, Wiesbaden 2000, S. 951-967.

26 Vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991. Die Kunst reflektiere sich hier selbst als Produkt: »Arkadien als Garten evoziert den *locus amoenus* und den Paradiesgarten zugleich. Künstlichkeit und Natürlichkeit scheinen austauschbar zu sein, weshalb die Natur wie ein Produkt der Kunst und die Kunst wie ein solches der Natur wirkt« (ebd., S. 112).

und diese ist, jedenfalls bei Edmund Spenser und Philipp Sidney, den Protagonisten von Iser's Untersuchung, theologischer Herkunft und speist sich aus dem Projekt eines protestantischen Epos, das die Stabilität der eindeutigen Allegorese ebenso in Frage stellt wie den idolatrischen Schein literarischer Bilder.²⁷

4.

Schließlich wird die frühe Neuzeit in einem vierten Modell als eine Krise der Repräsentation betrachtet, in der die Kontingenz der Zeichen entdeckt wird. Solche Untersuchungen orientieren sich in der Regel an Michel Foucaults Diskursanalyse, sie nehmen aber auch immer wieder auf den Benjamin'schen Allegoriebegriff Bezug, meist allerdings unter massiver Ausblendung von dessen religiösen Konnotationen, wie dieses Modell überhaupt dazu tendiert, alles Religiöse und Theologische dem Vormodernen, Metaphysischen, Fundamentalistischen zuzuschlagen. Benjamin hat aber auch deshalb kein Heimatrecht in der deutschen literaturwissenschaftlichen Frühneuzeitforschung erhalten, weil sein Allegoriebegriff hier durch einen anderen ersetzt worden ist: den der Emblematik. Ein Seitenblick auf diese Ersetzung ist nicht nur höchst aufschlussreich für die Fehllektüre, die die Rezeption Benjamins behindert hat, sondern macht auch deutlich, welche Perspektiven der Benjamin'sche Allegoriebegriff immer noch hat.

Das Konzept der Emblematik ist bekanntlich durch Albrecht Schöne zu einem der Grund- und Leitbegriffe der Barockforschung geworden, wobei er sich zunächst mit einem einzigen pauschalen Hinweis auf Benjamin begnügte, wie er sich in dieser oder ähnlicher Form in so vielen Publikationen zum Barock findet.²⁸ In der 1993 erschienenen Neuauflage von *Emblematik und Drama* findet sich dagegen eine längere Anmerkung, die eine äußerst charak-

²⁷ Iser betont den Übergangcharakter dieses so konstituierten poetischen ›Spielraums‹, der an die Stelle der ternären Zeichenbeziehung trete, ohne schon eine binäre zu etablieren, vgl. *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 26), S. 123 ff. Zum religiösen Moment besonders bei Spenser vgl. Linda Gregerson, *The Reformation of the Subject: Spenser, Milton, and the English Protestant Epic*, Cambridge 1995.

²⁸ Vgl. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München ³1993, S. 14. Vgl. auch die ähnlich pauschalen Hinweise bei Barner, *Barockrhetorik* (Anm. 10), S. 117 und 147.

teristische doppelte Fehllektüre entwickelte: Auf der einen Seite betrachtet Schöne Benjamin als radikalen Materialisten, der seine »These von der puren Willkür der Bedeutungszuschreibung« dem Gegenstand aufoktroyiere.²⁹ Auf der anderen Seite liest er insbesondere die Schlusspartien über die theologische »Rettung« der Allegorie als Ausdruck einer »messianisch inspirierten Erlösungshoffnung«, die nicht mehr zur historischen Darstellung gehöre, sondern der idiosynkratischen Geschichtsphilosophie des Autors zuzurechnen sei und also damit außerhalb der Diskussion stehe.³⁰ Unter Zerstörung der dialektischen Fügung des Benjamin'schen Allegoriebegriffs entwickelt Schöne dann seine handhabbare, sogar inventarisierbare Konzeption des Emblems, die freilich selbst lange und eher fruchtlose Auseinandersetzungen über die Priorität von Wort und Bild nach sich zog.³¹

Für Benjamin ist das Emblem keine separate Gattung, sondern steht mit anderen Phänomenen wie Hieroglyphik oder Naturalphabeten im kontinuierlichen Zusammenhang allegorischer Formen. Entgegen dem Anschein einer materialistischen Theorie betont er dabei von Anfang an auch das theologische Moment der Allegorie: Nicht nur ist der Allegoriebegriff immer schon bestimmt durch seine Kontrastierung mit dem Konzept des Symbols, wobei Benjamin wiederum den ästhetisch verflachten Symbolbegriff gegen den »echten«, der Theologie entstammenden Symbolbegriff abgrenzt, der auf der »Paradoxie« der »Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand« beruhe (336). Benjamin entwickelt auch die formalen Antinomien der Allegorese aus dem Paradox, dass die *res* durch ihre Allegorisierung sowohl bedeutsam als auch bedeutungslos werde: »Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet. Von dieser religiösen Dialektik des Gehalts ist die von Konvention und Ausdruck das formale Korrelat« (351). Auch bei dieser formalen Seite rekurriert Benjamin immer wieder auf den religiösen Kontext, etwa

29 Schöne, *Emblematik und Drama* (Anm. 28), S. 261. Gerade die Nichtwillkürlichkeit soll ja das Emblem gegenüber der Allegorie auszeichnen: »Während mit dem Emblem das Seiende als ein bedeutendes vor Auge tritt, bedeutet die Allegorie anderes, als sie ist« (260).

30 Ebd., S. 264.

31 Zur Kritik dieser Konzeption vgl. Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.

auf die Tendenz heiliger Schriften, komplexe Gebilde zu formen, oder auf die Natursprachenlehren, die »bald spiritualistisch, bald ins Naturalistische gewendet« werden (378).

Eigentlich wichtig wird die Theologie vor allem im letzten Abschnitt des Trauerspielbuches, in dem Benjamin noch einmal untersucht, wie die allegorische Form des Trauerspiels ihre Stoffe »sich als Gehalt assimiliert« und dadurch die Einheit des Trauerspiels als Idee erkennbar wird: »Vollends dieser assimilierte Gehalt ist außerhalb der theologischen Begriffe, deren schon seine Exposition nicht entraten konnte, nicht zu entwickeln« (390). Das meint keineswegs erst die allerletzten Abschnitte und das Kapitel über die Calderon'sche ›Ponderacion misteriosa‹, die Schöne als undiskutierbare Privattheologie Benjamins las, sondern lässt sich zunächst in dem sehr viel näherliegenden Sinn verstehen, dass die Beschäftigung mit der Allegorie an einem gewissen Punkt auch kultur- und religionsgeschichtliche Fragen berücksichtigen müsse. Genau darüber, über den religiösen Charakter der Allegorie, handelt Benjamin jedenfalls in der Folge. Entgegen dem Anschein sind nach Benjamin die drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorese unantik, widerantik: »die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur« (399). Die Entwicklung der modernen Allegorie ist also keine Fortsetzung einer humanistischen Technik, sondern lässt sich in ihrer Eigenheit nur im Rahmen des Christentums verstehen:

Denn durchaus entscheidend für die Ausgestaltung dieser Denkart war, daß im Bezirk der Götzen wie der Leiber nicht die Vergänglichkeit allein, sondern die Schuld sinnfällig angesiedelt scheinen mußte. Dem allegorisch Bedeutenden ist es durch Schuld versagt, seine Sinnerfüllung in sich selbst zu finden. Schuld wohnt nicht nur in dem allegorisch Betrachtenden bei, der die Welt um des Wissens willen verrät, sondern auch dem Gegenstande seiner Kontemplation. Diese Anschauung, begründet in der Lehre vom Fall der Kreatur, die die Natur mit sich herabzog, macht das Ferment der tiefen abendländischen Allegorese, die von der orientalischen Rhetorik dieses Ausdrucks sich scheidet (398).

Für Benjamin zeichnet sich die neuere Allegorie also nicht nur durch die Kontingenz der Bezeichnung aus und auch noch nicht durch die Vergänglichkeit der *res*, sondern durch die ›Schuld‹. Wie immer nun Benjamin in anderen Kontexten diese ›Schuld‹ geschichts- und rechtsphilosophisch zu fassen versucht, hier steht sie für den genuin

christlichen Hintergrund der Allegorie, indem sie diese an die Lehre vom Sündenfall bindet. Sie betrifft – wie die der Melancholie – sowohl den Bezeichnenden als auch das Bezeichnende und reflektiert die Grundbedingung des Kreatürlichen: dessen Gefallensein. Die Allegorie ist als Sprache der Kreatürlichkeit im doppelten Sinne dadurch bestimmt, dass sie eine Sprache von und für Kreaturen ist und dass sie eine Form darstellt, in der das Kreatürliche als Kreatürliches zur Sprache kommt. Das geschieht wiederum in doppelter Form: einerseits in Gestalt des Untermenschlichen, der belebten und unbelebten Natur bis zu den zerstückelten Gliedmaßen der Menschen; andererseits – im Gesamt des Emblems so wie oft genug in dessen *inscriptio* oder *subscriptio* – in der übernatürlichen, auch geistlichen Richtung menschlicher Existenz. Aus dieser Perspektive wird auch klar, dass der Schluss des Trauerspielbuches über das treulose Überspringen der Allegorie in die Erlösung deren Beschreibung nicht in Richtung auf einen geschichtsphilosophischen Messianismus hin überschreitet, sondern immanent zur Beschreibung der allegorischen Performanz gehört. Denn insofern als die Struktur der Kreatürlichkeit an die wenn auch stillgestellte Heilsgeschichte gebunden bleibt, ist auch das allegorische Prinzip der Allegorie ein im Innersten geistliches, denn was auch immer sie bedeutet, stets weist in ihr das kreatürliche Leben über sich hinaus. »Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung« (405 f.). Benjamins Beschreibung geht es darum, diese Struktur des allegorischen Bedeutens zu umkreisen, nicht um einen handhabbaren Begriff der Allegorie, der sich wie das Emblem von anderen Formen abgrenzen ließe. Für ihn ist die Allegorie daher auch nicht als Speicher von Wissen interessant, sondern als Szene der Auseinandersetzung, auf welcher der allgemein unsichere Zeichencharakter ausgestellt wird. Auch das Emblem ist daher nicht einfach eine Schrift, sondern ein Theater mit durchaus gewaltsamen Zügen: »Nicht sowohl Enthüllung als geradezu Entblößung [...] ist die Funktion der barocken Bilderschrift. Der Emblematiker gibt nicht das Wesen ›hinter dem Bilde‹. Als Schrift, als Unterschrift, wie diese in Emblembüchern innig mit dem Dargestellten zusammenhängt, zerrt er dessen Wesen vors Bild« (360 f.).

Die verschiedenen Ausprägungen kreatürlichen Lebens, die Benjamin am Barock beschreibt, legen nahe, dass Benjamins Ansichten dieser Epoche alles andere als ›materialistisch‹ sind und die religiöse Dimension der Epoche keineswegs verleugnen oder ignorieren. Wenn Benjamins Rede von der ›Säkularisierung‹ des Mysterienspiels und der ›Immanenz‹ des Barockdramas ein solches Verständnis nahezu legen schienen, so war das nur deshalb der Fall, weil diesen Stellen wie selbstverständlich ein mechanischer und eindimensionaler Begriff der ›Säkularisierung‹ untergeschoben wurde. Doch eine genauere Lektüre zeigt, dass Benjamin mit diesem Begriff alles andere als das Verschwinden des Religiösen meint und dass er sich auch nicht primär auf die Inhalte der Literatur bezieht, sondern auf die Form. Denn die Literatur des Barock versucht, durch Serialisierung und Spiegelung den nicht mehr selbstverständlichen heilsgeschichtlichen Horizont zu supplementieren. Tatsächlich macht Benjamin selbst explizit, dass er genau das mit Säkularisierung meint: »fürs Vergegenwärtigen der Zeit im Raume – und was ist deren Säkularisierung anderes, als in die strikte Gegenwart sie wandeln? – ist Simultaneisierung des Geschehens das gründlichste Verfahren« (370). Die Simultaneisierung des Geschehens, das Anhalten des Scheins von Entwicklung, das Austreiben der Erzählung aus der Geschichtsdarstellung – das ist das Verfahren von Benjamin selbst. Es ist ein Verfahren, das große Erzählungen ›säkularisiert‹, indem es ihnen die Eindeutigkeit der Entwicklungsrichtung und die Klarheit einer scheinbaren Notwendigkeit nimmt. Aber es beseitigt nicht ihren religiösen Gesichtspunkt, sowenig wie Benjamins Geschichtsbegriff jemals die Verbindung zum Denkhorizont einer Heilsgeschichte vollkommen hinter sich lässt. Weder verschwindet das Religiöse einfach, noch verwandelt es sich restlos in andere Register, sei es in Politik oder Kunst, sondern es bleibt in einer fragmentierten, serialisierten oder auch fiktionalisierten Form wirkmächtig bis in die Moderne hinein.