



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo
Palma, Massimo: „Trauerspiel“: Die Schuld im Spiel. Spiel, Souveränität, Schuld, Einfühlung im Lichte Benjamins. In: IZfK 8 (2022). 99-114.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-fl99-d52a

Massimo Palma (Neapel)

„Trauerspiel“. Die Schuld im Spiel. Spiel, Souveränität, Schuld, Einfühlung im Lichte Benjamins

„Trauerspiel“: Guilt in the Play. Play, Sovereignty, Guilt. Empathy according to Benjamin

This article discusses the theatrical form named in German *Trauerspiel* (the baroque drama or mourning play), focusing on the constitutive elements of its concept – both play and mourning. Although it has often been compared or reduced to ‘tragedy,’ in a sort of excessive anticipation of Romantic theatrical forms, *Trauerspiel* is more likely to express the traumas of secularization in the early modern age, as both noble and humble subjects face religious and political turmoil. Taking inspiration from Walter Benjamin’s renowned thesis in the book „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (1925), the article investigates some crucial actual elements of baroque drama-writing such as sovereignty, guilt, empathy, and the search for further intersections with the theories of playwriting proposed in 1938 by Johan Huizinga and discussed a few years later by French critic and thinker Georges Bataille.

Keywords: Trauerspiel, Benjamin, Play, Guilt, Sovereignty Empathy

Einleitung. Das spielerische Element im Barock und in der Romantik

Wie ist das Trauerspiel zu definieren? Was war eigentlich dieses theatralische Genre, wenn es überhaupt als Genre bezeichnet werden kann? Ein literarischer Text aus dem siebzehnten Jahrhundert, der – vom Original weit entfernt – im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert neu belebt wurde, ein philosophisches

Konzept, ein theologisch-politisches Experiment, vor allem aber eine theatrale Form, wenn auch mit begrenztem dramaturgischem Nachhall.

Um einige zentrale Elemente seines Konzepts darzustellen, muss man von Walter Benjamin ausgehen, der Mitte des 20. Jahrhunderts beschloss, seine Bedeutung wieder aufzuwerten, um die Entstehung der Moderne zu erklären (um das Trauerspiel in gewisser Weise, so Lukács, zur Allegorie vor dem Hintergrund der Avantgarde seiner Zeit zu erheben).

1925 widmete Benjamin dem Thema Trauerspiel – einem schon allein im Begriff und in seiner Inspiration wesentlich deutschen Thema – seine Habilitationsschrift: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. Obwohl Benjamin eine akademische Karriere versagt blieb, ist seine Schrift immer noch ein äußerst relevanter Beitrag für all diejenigen, die seinen Wert zu schätzen wissen. Allein durch die Aufteilung in zwei Hauptteile – der erste behandelt den Unterschied zur tragischen Gattung und der zweite die Rolle der Allegorie – gibt Benjamins Aufsatz die Koordinaten für das Verständnis der Besonderheit dieser dramatischen Form an.

Da der zweite Teil von Benjamins Arbeit, der dialektische Zusammenhang zwischen Allegorie und Symbol, dessen Kontroversen um Creuzers ‚Symbolik‘ sowie dessen neuere Ergebnisse der Warburger Schule von Benjamin berücksichtigt werden, nicht erschöpfend behandelt werden kann, erscheint es als sinnvoll, sich auf einige spezifische Begriffe zu konzentrieren, die dessen theoretische Konstellation bilden; dazu werden ausgehend von Benjamin weitere hermeneutische Ansätze in Betracht gezogen.

Spiel, Souveränität, Schuld und Empathie bilden ein Quartett, das hilfreich sein kann, diese zwischen Theatertheorie und politischer Philosophie, zwischen Religionssoziologie und Psychologie der Szene oszillierende Form zumindest in Umrissen zu zeichnen.

Aus dieser Sicht, die bewusst den Rückgriff auf die Originaltexte vermeidet, um sich auf die Lektüre Benjamins zu konzentrieren, bleiben zwei zentrale Begriffe von Benjamins Analyse, nämlich Melancholie und Allegorie, im Hintergrund, um „spielerisch“ in die Dialektik von Souveränität und Schuld eingebunden zu erscheinen.

In seinem Werk von 1925 stellt Benjamin die Form der ‚Tragödie‘ vor, indem er die Exposition auf die Figur des Helden zentriert. Indem der Held sich einer alten Ordnung opfert, gründet er eine neue, indem er schweigt, findet er Zugang zum Erhabenen des sprachlichen Ausdrucks.¹ Im Trauerspiel existieren keine Helden, sondern Heilige, Märtyrer, Höflinge. „Die ‚neuere Tragödie‘ [...] heißt, wie kaum bemerkt zu werden braucht, mit dem nichts weniger als bedenkenlosen Namen ‚Trauerspiel‘“.² Als Benjamin seine Abhandlung beginnt, ist bereits seit über einem Jahrhundert eine theoretische Reflexion über den Unterschied zwischen antiker und

¹ Benjamin (1991a: 288).

² Ders., 292.

moderner Tragödie im Gange, in der der Begriff des Trauerspiels und seine Elemente einem von der Romantik geprägten, prüfenden Blick unterzogen werden.

Man beachte die Definition des Begriffs im „Theaterlexicon“, das 1842 von Richard Blum, Carl-Georg-Reginald Herloss und Hermann Marggraff herausgegeben wurde: „Der deutsche Ausdruck für Tragödie“, liest man dort. Und weiter: „von der klassischen Tragödie kann man das moderne Trauerspiel als eine romantische Tragödie sehr wohl unterscheiden“.³ Daraus erfolgt eine erste, grundlegende und gleichzeitig verwirrende Frage: Ist der ‚romantische‘ Charakter bestimmend für das Trauerspiel?

Obwohl es gute Gründe gibt, eine enge Verbindung zwischen Barock und Romantik zu ziehen, muss die Antwort auf solche Fragen entschieden negativ ausfallen, denn es ist unbestreitbar, dass die Form des Trauerspiels ursprünglich eine radikale Dimension des Barocks darstellte und dass jede Betonung eines romantischen oder vielmehr vorromantischen Akzents letztlich die Besonderheit des ursprünglichen Phänomens minimieren würde. Bei allen ‚nationalen‘ Besonderheiten – und die deutsche Situation war tatsächlich eine besondere Situation, zumal im Fehlen einer Nation und jeglicher Rhetorik diesbezüglich – gehört das Trauerspiel vor allem einer Dimension des *barocken* Theaters an.

Vor allem das dem Trauerspiel innewohnende Element des ‚Spiels‘ – scheinbar und voreilig ‚romantisch‘ – kann durchaus etwas Positives im Sinne des Erfassens seiner historischen Bestimmung darstellen, denn das Ziel, das Trauerspiel als Gattung zu definieren, kommt nicht umhin, die historische Funktion des Spiels sowohl im Begriff als auch im Konzept zu entdecken und zu untersuchen.

Im „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ unterstreicht Walter Benjamin im ersten Teil des Kapitels „Trauerspiel und Tragödie“ eben diese Dialektik von Trauer und Spiel, indem er auf Calderóns Dramen hinweist. So Benjamin: „Nicht zum wenigsten die Genauigkeit, mit der ‚Trauer‘ und ‚Spiel‘ aufeinander sich stimmen können, macht seine Geltung – Geltung des Wortes wie des Gegenstandes – aus.“⁴

Nachdem Benjamin diese Übereinkunft theoretisiert hat, zeichnet er die Koordinaten der ‚weltlichen Kunstübung‘ nach, die auf der Bühne dargestellt wird. Er spricht von der Intensität, mit der die Autoren trauernder Dramen im 17. Jahrhundert auf das Unbedingte abzielten, nachdem sie durch theologische Umkehrung den nicht ernsthaften, sondern ‚spielerischen‘ Charakter des Seienden festgestellt hatten, der sich nicht von der Transzendenz ernähren kann, wenn nicht *en travesti*, durch die Form der theatralischen Darstellung.

Ostentativ betonte sie [die Intensität] das Spielelement im Drama und ließ nur weltlich verkleidet als Spiel im Spiel die Transzendenz zu ihrem letzten Worte kommen.

³ Marggraff (1842: 128).

⁴ Benjamin (1991a: 260).

Nicht immer ist die Technik offenkundig, indem die Bühne selber auf der Bühne aufgeschlagen oder gar der Zuschauer-Raum in den die Bühne einbezogen wird.⁵

Hier, in der Handlung, die „den letzten Ernst des Lebens“ vernichtet, einer Handlung, die „in wie verschiedener Weise auch immer, für Barock und Romantik der Fall gewesen ist“, wird ein erster Schritt vollgezogen, zum Verständnis der Rolle des Spielelements in der theatralischen Technik der Barockdramen, die die Transzendenz zur Maschinerie verkleinert, damit die Trauer aufgelöst wird.⁶

Bevor wir jedoch Benjamins Überlegungen darüber weiter vertiefen, soll ein kurzer Blick auf Johan Huizingas Spiel-Theorie geworfen werden, da der holländische Polyhistor das Spiel mit dem Barock in Verbindung setzt. Denn Huizinga konnte in seinem Meisterwerk „Homo ludens“ das Barock nicht anders, als ganz allgemein nach seinem „Bedürfnis nach dem Übersteigerten“ definieren, das „doch wohl nur aus einem weitgehenden Spielgehalt des schöpferischen Triebes heraus begreiflich“ ist. Das besondere Wesen des Barocks wäre dann *spielhaft*: „aus dem Barock spricht das Spielelement eine besonders deutliche Sprache“.⁷ Woraus besteht dieses ‚Spielelement‘? Laut Huizinga, „bleibt mit dem Begriff Barock immer die Vorstellung von etwas bewusst Übertriebenem, absichtlich Imposantem, anerkannt Unwirklichem verbunden“.⁸ Nicht vergessen werden sollte ein weiterer, umstrittener Passus aus Huizingas Untersuchung in „Homo ludens“, der ganz allgemein „ein beinahe instinktives, spontanes Schmuckbedürfnis, das füglich eine Spielfunktion genannt werden darf“ feststellt.⁹ Ist es wirklich so, dass die Elemente des Barocks eine gewisse menschliche Tendenz wiederholen und verstärken können? Dem entgegengesetzt lässt sich der spontane Einwand, den Huizinga selbst vorbringt, wenn er die Theorie Schillers eines „angeborenen menschlichen Spieltriebs“ relativiert: es handele sich dabei um eine unzureichende, nur psychische Funktion.¹⁰ Dennoch kann nicht bestritten werden, dass das Spiel im Trauerspiel eine entscheidende Rolle erfüllt. Ein Spiel sozusagen mit

⁵ Ders., 261.

⁶ Wenn Benjamin vom Verhältnis von Spiel und Technik spricht, klingt bereits die Beziehung an, die in der dritten Fassung des Kunstwerkaufsatzes als „zweite Technik“ bezeichnet wird und auf die Dichotomie von Ernst und Spiel Bezug nimmt. Cfr. Dritte Fassung § VI, Benjamin (2012: 105-109).

⁷ Huizinga (1956: 175).

⁸ Ders., 174-175.

⁹ Ders., 162.

¹⁰ Ebd. Es gibt jedoch – sollte man hier hinzufügen – eine Lektüre desselben Passus in Georges Batailles Besprechung des „Homo ludens“ am Anfang der Fünfziger Jahre, die den ganzen Kontext diskutiert und die Verbote im Rahmen des Spiels scharf pointiert: Verbote hätten nach Bataille mit „menschlicher Überschwänglichkeit“ zu tun. In diesem Sinne wäre das Spiel „eine begrenzte Unordnung (un désordre limité)“. (Bataille 1970–1987: 110). Wir werden auf Batailles Besprechung am Schluss zurückkommen.

Lust am Ornament, mit dem „hochtrabendsten Barocküberschwang“, das Huizinga in den ernsthaften Beispielen der Epoche selbst erkennt.¹¹

Sehr allgemein könnte man mit Samuel Weber betonen, dass Benjamins Interesse an dem Trauerspiel mit dem Versuch einhergeht, die Epoche des 17. Jahrhunderts als eine „Antwort zu der problematischen Lage eines vereinzelt Selbst“ zu begreifen. Diese Lage beschreibt Samuel Weber als einen echten Angsttraum, der – so Benjamin nach Weber – durch die zunehmende Reformation in Europa und durch die Antworten, die die politischen und religiösen Mächte während der Religionskriege artikuliert haben, verursacht wurde.¹²

Aus dem komplizierten Zusammenhang von Gnadenslehren, staatsrechtlichen Theorien und Theater besteht das Rätsel der *scheiternden* Form des Trauerspiels; einer Form, deren beste Beispiele nicht in Deutschland, sondern anderswo zu beobachten sind, die aber ihre eigentlichen Vorbilder auf deutschen, höfischen Bühnen findet, besonders in Schlesien. Zu den berühmtesten Vertretern gehören Martin Opitz (1597–1639), Andreas Gryphius (1616–1664), Daniel Casper von Lohenstein (1635–1683), Johann Christian Hallmann (1639/40–1704), August Adolph von Haugwitz (1647–1706), Autoren, die häufig nicht aus Schlesien stammten, aber dort sowohl ihre finanzielle Unterstützung als auch günstige theatralische Bedingungen für ihre Werke gefunden haben, die oft mit den Wiederlektüren von lateinischen Texten, besonders Senecas Tragödien, oder historischen Dramen mit einer martyrologischen Akzentuierung der königlichen Figuren verbunden waren.

Der Trauerspiel-Begriff, der von Benjamin geprägt (und von Bettine Menke wiederaufgenommen)¹³ wurde, betont die Zentralität des Trauer-Faktors. Die Gleichsetzung¹⁴ der beiden Formen schweigt über die Abwesenheit der Trauer in Aristoteles' Theorie des Tragischen. In einem der Exzerpte seines Buches, das stark von Florens Christian Rang beeinflusst ist, behauptet Benjamin, dass das Trauerspiel nicht das verwirklicht, was in dessen Vorzeit das Wort und das Schweigen auf eine tragische Weise entwickelt hat, indem es das Feld für eine Prophetie vorbereitet. Trauerspiel für ihn „ist pantomimisch denkbar“.¹⁵ Und es kann nicht psychologisiert werden. Eine psychologische Deutung der beiden Formen würde deren ‚Verflüchtigung‘ bedingen. Benjamin sagt dazu: „sie sind nicht so sehr das Spiel, das traurig macht, als jenes, über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiel vor Traurigen. Ihnen eignet eine gewisse Ostentation. Ihre Bilder sind gestellt, um gesehen zu werden, angeordnet, wie sie gesehen sollten“.¹⁶

¹¹ Huizinga (1956: 175).

¹² Weber (2004: 168).

¹³ Menke (2010: 27).

¹⁴ Benjamin (1991a: 297).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ders., 298.

Das Zwiespältige dieser Definition ist offenkundig: Spiel und Trauer stehen sich gegenüber. Es gibt etwas ‚Kunstvolles‘, vorgeblich Ironisches in der ‚Anordnung‘ der Bühne. Wie Carl Schmitt in seiner verspäteten Antwort an Walter Benjamin, dem Essay „Hamlet oder Hekuba“, betont hat, „gibt [es] zwei Quellen des tragischen Geschehens: die eine ist der Mythos der antiken Tragödie, der das tragische Geschehen vermittelt; die andere ist – wie im *Hamlet* – die unmittelbar vorhandene, Dichter, Schauspieler und Zuschauer umfassende, geschichtlich wirkliche Gegenwart“.¹⁷ Das Geschehen des Trauerspiels würde Schmitt zufolge von der unmittelbaren – und wenn man so sagen darf, als *Einbruch* erscheinenden – Geschichte hervorgerufen werden. Die Zuschauer sind Personen, die von der Geschichte schon gebeutelt geworden sind, die historisch traurig sind und die sich schuldig dafür fühlen; und die nicht wissen, ob sie etwas bewirken können oder nicht.

I. Souveränität

Es gibt keinen handelnden Helden im Trauerspiel, kein Opfer und keinen echten Märtyrer. Aber es gibt einen Souverän, oder zumindest eine Figur, die einen solchen darstellt.

Die ‚Souveränität‘ ist einer der berühmtesten Begriffe des Trauerspielbuches, der thematisiert werden kann aufgrund der konkreten intellektuellen (und vielberühmten, persönlichen, *gefährlichen*) Beziehung zwischen Walter Benjamin und Carl Schmitt.¹⁸ Der Begriff der Souveränität wird von Benjamin selbst im ersten Kapitel festgelegt, mit drei konkreten Hinweisen auf die „Politische Theologie“ Schmitts von 1922. Der erste Hinweis klingt wie ein Destillat aus dem reinen Gedankengut Schmitts:

Wenn der moderne Souveränitätsbegriff auf eine höchste, fürstliche Exekutivgewalt hinausläuft, entwickelt der barocke sich aus einer Diskussion des Ausnahmezustandes und macht zur wichtigsten Funktion des Fürsten, den auszuschließen.¹⁹

Dasselbe wird erneut betont, und zwar dort, wo Benjamin eine „Überspannung der Transzendenz“ hervorruft, um die Leere dieser Welt kontrastiv anzudeuten.

¹⁷ Schmitt (1956: 51; Kursivierung: Schmitt). Schmitt hatte schon in Dezember 1930 von Benjamin eine Kopie seines Trauerspielbuchs bekommen, mit Brief und Widmung. Dennoch hatte er ihn zu Benjamins Lebzeiten nie beantwortet (vgl. Benjamins Brief an Carl Schmitt [Benjamin 1995–2000: 558]).

¹⁸ Darauf spielt der Titel der bahnbrechenden Studie von Susanne Heil, „Gefährliche Beziehungen“. Walter Benjamin und Carl Schmitt“ (1996), an. Weitere, für ein korrektes Verständnis der Beziehung ausschlaggebende Elemente wurden von Horst Bredekamp suggeriert. Vgl. Bredekamp (1998). Danach wurde dieses komplexe Thema Anlass für theologisch-politische Reflexionen, die eine nicht immer notwendige Verwechslung zwischen den beiden, einander scharf entgegengesetzten Autoren verursacht haben.

¹⁹ Benjamin (1991a: 245).

In der theologisch-juristischen Denkweise, die so kennzeichnend für das Jahrhundert ist, spricht die verzögernde Überspannung der Transzendenz, die all den provokatorischen Diesseitsakzenten des Barocks zugrunde liegt. Denn antithetisch zum Geschichtsideal der Restauration steht vor ihm die Idee der Katastrophe. Und auf diese Antithetik ist die Theorie des Ausnahmezustands gemünzt. [...] Der religiöse Mensch des Barocks hält an der Welt so fest, weil er mit ihr sich einem Katarakt entgegenreiben fühlt.²⁰

Wer nicht bürgerlicher Herkunft ist, kann nur symbolisch (bzw. allegorisch) an der Welt festhalten. Er kann auch Prinz sein. Es ist kurios (und das wurde häufig bemerkt), dass die ‚gefährliche Beziehung‘ zwischen Schmitt und Benjamin letztendlich auf einem scharfen Gegensatz beruht. Denn der Prinz, der Souverän, hat keine Fähigkeit zu entscheiden. Hamlet ist sein Archetyp: Er handelt nicht. Er ist melancholisch. Bewusst oder nicht, skizziert Benjamin den Alptraum Carl Schmitts – ein Souverän, der mit exekutiver Gewalt ausgerüstet ist, aber zur Melancholie oder zum Wahnsinn neigt. Ein Herrscher also, der ein Tyrann sein mag, aber kein Souverän, indem er keine theologisch-politische Analogie verwirklicht. Und der die ganze Begrifflichkeit einer Souveränität im modernen Sinne in Frage stellt. Das ganze Menschengeschlecht sieht sich selbst als Kreatur. Der Souverän stellt keine Ausnahme dar. Kreatürlichkeit ist dabei der entscheidende Begriff, der den Unterschied zwischen Tragödie und Trauerspiel markiert.

Im Sinn der Märtyrerdramatik ist nicht sittliche Vergehung, sondern der Stand des kreatürlichen Menschen selber der Grund des Unterganges. Diesen typischen Untergang, der so verschieden von dem außerordentlichen des tragischen Helden ist, haben die Dichter im Auge gehabt, wenn sie [...] ein Werk als ‚Trauerspiel‘ bezeichnet haben.²¹

II. Schuld

Das Thema der Schuld ist in diesem kreatürlichen Horizont verwurzelt. Die Figur des Trauerspiels ist nicht schuldig wie der tragische Held: Sie steht nicht in Konflikt mit einer göttlichen Ordnung, indem sie versucht, selbst im Paradoxon eines Konflikts mit der traditionellen Gemeinschaft, ein neues Gesetz aufzustellen. Ihre Bewegung auf der Bühne, ihre Argumente kündigen keine Veränderungen oder Zukunft an. Ihre eigene Geschöpflichkeit steht tief in der Schuld. In Benjamins Perspektive hat die philosophisch-historische Form des Trauerspiels ihre Matrix in den Ereignissen des 17. Jahrhunderts und in dem von der theologischen Debatte der Zeit konstruierten Verhältnis von Immanenz und Transzendenz.

Am Anfang des dritten Teils der ersten Sektion seiner Habilitationsschrift geht Benjamin im Einzelnen auf das Problem der Sitten in der Zeit der Religionskriege ein.

Die großen deutschen Dramatiker des Barocks waren Lutheraner. Während in den Jahrzehnten der gegenreformatorischen Restauration der Katholizismus mit der gesammelten Macht seiner Disziplin das profane Leben durchdrang, hatte von jeher

²⁰ Ders., 246.

²¹ Ders., 268.

das Luthertum antinomisch zum Alltag gestanden. Der rigorosen Sittlichkeit der bürgerlichen Lebensführung, die es lehrte, stand seine Abkehr von den ‚guten Werken‘ gegenüber. Indem es die besondere, geistliche Wunderwirkung diesen absprach, die Seele auf die Gnade des Glaubens verwies und weltlich-staatlichen Bereich zur Probstatt eines religiös nur mittelbaren, zum Ausweis bürgerlicher Tugenden bestimmten Lebens machte.²²

Das Problem ist hier das des protestantischen Wertverlusts der Handlung in der Welt, aufgrund des *sola gratia*-Prinzips. Wenn die Welt keinen immanenten Sinn an sich trägt, entsteht die Trauer, die definiert werden kann, als eine „Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben“.²³ Nikolaus Müller-Schöll versteht die Trauer als „gleichursprüngliche Setzung und Aussetzung der leeren Welt. Trauer ist eine Sprache der Mittelbarkeit nach dem Fall“.²⁴

Betont werden muss jedoch: Es geht nicht um ein subjektives Gefühl (weder der Hauptfiguren noch des Publikums), „vielmehr [um] ein vom empirischen Subjekt gelöstes und innig an die Fülle eines Gegenstandes gebundenes Fühlen“²⁵. Benjamins Definition nach entspricht die Trauer des Trauerspiels der Verfassung der Welt. Sie ist eine ‚Gesinnung‘, die die Welt aufbaut, kein Gefühl, das die Welt widerspiegelt. Diesbezüglich zitiert Benjamin „Hamlet“, insbesondere dessen Theorie einer Animalisierung des Menschen in der entleerten Welt.

Was ist der Mensch/ Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut / Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts weiter./ Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf/ Voraus zu schau'n und rückwärts, gab uns nicht/ Die Fähigkeit und göttliche Vernunft/ Um ungebraucht in uns zu schimmeln.²⁶

Benjamin pointiert, dass dieser Passus gleichzeitig „wittenbergische Philosophie“ und „Aufruhr dagegen“ sei.²⁷ Die *Schuldfrage* könnte jedoch gegensätzlich ausgelegt werden, mit Bezug auf diesen epochalen Wechsel im religiös bedingten ethischen Verhalten, das mittels der Entwertung der Werke die Lebenszeit zur Langeweile führt und zur Verantwortungslosigkeit öffnet.

Das Trauerspiel veranschaulicht diese Frage aus der Perspektive des Schicksals. Wenn die Geschichte zugleich ein Gebiet *mit und ohne Gnade* ist, „im Geiste der Restaurationstheologie der Gegenreformation“ wird sie eigentlich zu einer Naturgeschichte, d. h., mit den Worten Benjamins: „die elementare Naturgewalt im historischen Geschehen, das selber nicht durchaus Natur ist, weil noch der

²² Ders., 317.

²³ Ders., 318.

²⁴ Müller-Schöll (2002: 115).

²⁵ Benjamin (1991a: 318).

²⁶ „What is a man/ If his chief good and market of his time/ Be but to sleep and feed? A beast, no more./ Sure, he that made us with such large discourse,/ Looking before and after, gave us not/ That capability and godlike reason/ To fust in us unused.“ (Hamlet IV, 4), zitiert ders., 317.

²⁷ Ders., 317.

Schöpfungsstand die Gnadensonne widerstrahlt. Gespiegelt aber in dem Pfuhl der adamitischen Verschuldung“.²⁸ Geschichte im Trauerspiel erscheint dann als das Theater der Dialektik zwischen der Gnade und dem Echo der Verschuldung. Was passiert dem ‚moralischen‘ Subjekt in diesem Kontext? Ist es ‚frei‘, wenn auch schuldig? Eine weitere Konfrontierung mit den Theorien Carl Schmitts mag den Weg für die Antworten auf diese Fragen bereiten.

In seiner 1919 verfassten Studie über die „Politische Romantik“ – zeitgleich mit Benjamins Dissertation über den „Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“, um einen zumindest ähnlichen Interessenhorizont aufzuzeigen –, stellt Schmitt seine Deutung des Mangels an ‚ontologischem Denken‘ in der Romantik vor. Schmitt verweist auf das Bild Prosperos in Shakespeares „Tempest“, der „das ‚Maschinenspiel‘ des Dramas in der Hand hält“. Er fährt fort: „Romantiker malen sich gern solche Vorstellungen einer unsichtbaren Macht freier Subjektivität aus“.²⁹ Daraus erfolgt nach Schmitt der romantisch bestimmte intrigante und ironische „Realitätsdrang: die Freude an geheimer, verantwortungsloser und spielerischer Macht über die Menschen“.³⁰ Das klingt eigentlich sehr romantisch. Und man kann hier die Parallele zwischen den beiden Wegen Benjamins und Schmitts ziehen – von der Romantik aus bis zum Barock. Aber – so ließe sich fragen – ist die Faszination der (vor allem deutschen) Romantiker fürs Barock und ihre wesentliche Benutzung des Begriffs ‚Trauerspiel‘ für ihre Dramen wirklich bedeutend für die Auslegung des Trauerspiel-Begriffs? Benjamin bemüht sich offensichtlich darum, eine nicht-nur-romantische Deutung des Trauerspiels zu geben, gegen jede Retroprojektion des 19. Jahrhunderts auf das Barock. Und hier kommt ins Spiel, was über den Zusammenhang von Schuld und Geschöpflichkeit im Horizont der Rechtfertigungs- und Gnadenlehre gesagt wurde.

In der Theorie der barocken Subjektivität, die Benjamin hier schildert, ist der Begriff der Schuld ein zweites Mittel, mit dem er exakt das Bild eines ethischen Subjekts zerstört, das das ‚Spiel‘ in seinen Händen hält. Die Schuld ist hier vielmehr ein weiterer Schlüssel, um das Trauerspiel von der Tragödie zu unterscheiden. Benjamin kann also ohne weiteres sowohl an die Hegelsche „Ästhetik“ als auch an den jungen Lukács anknüpfen, um die Souveränität ihres zentralen Elements – der Entscheidung – zu entkleiden.

Nach Benjamin veranschaulicht das Trauerspiel diese Frage am besten in den „Schicksalsdramen“. Wenn die Geschichte zugleich ein Terrain *mit und ohne Gnade* ist, abhängig von der Erwählung der Geschöpfe, wird das Schicksal „im Geiste der Restaurationstheologie der Gegenreformation“ zu einer eigentlichen Naturgeschichte, das heißt, in Benjamins Worten, „die elementare Naturgewalt im

²⁸ Ders., 308.

²⁹ Schmitt (1998: 88).

³⁰ Ebd.

historischen Geschehen, das selbst nicht durchaus Natur ist, weil noch der Schöpfungsstand die Gnadensonne widerstrahlt“.³¹ Wenn die Geschichte das Territorium ist, in dem die Gnade erscheint oder nicht erscheint, je nach Region und Konfession, wenn sie die „Naturgeschichte“ eines einzigen Falls ist, das bedeutungslose Theater der fruchtlosen Dialektik zwischen der Gnade und dem Echo der Schuld, dann entleert die Schuld das moralische Subjekt und seinen politischen Repräsentanten, den Souverän-Tyrannen, der das „Machwerk“ in Händen halten sollte. Sie zwingt den Herrscher in die Einöde, entkleidet ihn aller tragischen Gewänder.

Im Schicksal und im Schicksalsdrama ist die Schuld zu Hause, um die man oft die Theorie des Tragischen gruppierte. Diese Schuld, die nach den alten Satzungen von außen durch das Unglück des Menschen zuwachsen sollte, nimmt im Verlauf des tragischen Geschehens ein Held auf sich und in sein Inneres. [...] Daher kennt das Trauerspiel keinen Helden, sondern nur Konstellationen. Die Mehrheit der Hauptpersonen, wie sie in so vielen barocken Dramen – Leo und Balbus im ‚Leo Armenius‘, Catharina und Chach Abas in der ‚Catharina von Georgien‘, Cardenio und Celinde im gleichnamigen Drama, Nero und Agrippina, Masinissa und Sophonisbe bei Lohenstein – begegnet, ist untragisch, dem traurigen Schauspiele aber angemessen.³²

Ebenso wie es keine souveräne Entscheidung gibt, gibt es auch keine subjektive Schuld. Nicht nur in dem ‚tragischen‘ Sinne, der stattfindet, wenn der Held die Schuld wählt, obwohl er keine Verantwortung dafür trägt. Sondern auch in der ‚traurigen‘ und ‚spielhaften‘ Bedeutung, dass es eine Schuld der Gattung gibt (genau im Gegensatz zur Kantischen späteren Deutung des 1. Buches Moses, in dem Essay ‚Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte‘ von 1786). Das impliziert, dass Verantwortungslosigkeit keine subjektive Spielhaftigkeit mit sich bringt, sondern nur das objektive Instrument-Werden des Spiels berücksichtigt.

Kern des Schicksalsgedankens ist vielmehr die Überzeugung, daß Schuld, als welche in diesem Zusammenhang stets kreatürliche Schuld – christlich: die Erbsünde –, nicht sittliche Verfehlung des Handelnden ist, durch eine wie auch immer flüchtige Manifestierung Kausalität als Instrument der unaufhaltsam sich entrollenden Fatalitäten auslöst.³³

Wenn es keine subjektive Eigenschaft der Schuld gibt, ist das Element der Schuld im Trauerspiel so konstruiert, dass sie den Dingen anhaftet. Und daraus kann man weiterhin folgern, dass jener ‚ontologische Mangel‘ an Realität, den Carl Schmitt in der Romantik sieht, nicht mit dem Barock-Verfahren identifiziert werden kann. Es gibt eine barocke Realität, die ‚Vorbote des Todes‘ ist: ‚im Schicksalsdrama spricht die Natur des Menschen in blinder Leidenschaft wie die der Dinge in dem blinden Zufall unterm gemeinsamen Gesetz des Schicksals aus‘.³⁴ Aus diesem Grund ist der Hauptfaktor des Allegorie-Verfah-

³¹ Benjamin (1991a: 308).

³² Ders., 310-311.

³³ Ders., 308.

³⁴ Ders., 311.

rens die Schuld selbst, die mittelbar in der Objektivität lebt und die zweite fundamentale Konstellation der Benjaminschen Interpretation, ein grundlegendes semiotisches Instrument der Poetik des Trauerspiels, darstellt. Allegorie, Realität, Schuld fügen sich somit zu einem Dreiecksverhältnis.

Dem allegorisch Bedeutenden ist es durch Schuld versagt, seine Sinnerfüllung in sich selbst zu finden. Schuld wohnt nicht nur dem allegorisch Betrachtenden bei, der die Welt um des Wissens willen verrät, sondern auch dem Gegenstande seiner Kontemplation. Diese Anschauung [ist] begründet in der Lehre von dem Fall der Kreatur, die die Natur mit sich herabzog.³⁵

Wenn dies das Profil der Identifikation der Welt der Dinge mit dem semiotischen Blick des Melancholikers ist, der alle *Realien* als integrale Allegorien des Sündenfalls betrachtet, fällt das Problem der Schuld hier mit der Logik des Urteils über Gut und Böse zusammen.

Im Sündenfall selbst entspringt die Einheit von Schuld und Bedeuten vor dem Baum der „Erkenntnis“ als Abstraktion. In Abstraktionen lebt das Allegorische, als Abstraktion, als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst, ist es im Sündenfall zu Hause.³⁶

Abstrahieren, den Dingen eine ‚andere‘ Bedeutung zu geben, ist die Wiederkehr der Schuld, ‚in‘ der Geschichte zu sein.

III. Einfühlung: Brecht, die Zuschauer, die Acedia

Wenn die Triangulierung Allegorie-Bedeutung-Accessoires (szenisch, verbal) den Raum bezeichnet, in dem der Zuschauer mit dem Autor, mit der Figur, seine eigene kreatürliche Trauer erfährt, ist jedoch zu klären, inwiefern das vom Trauerdrama realisierte Verfahren nicht mit einer Suche nach der Einfühlung des Publikums mit den Figuren zusammenfällt. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass das Thema der Empathie, der Einfühlung, im Trauerspielbuch völlig fehlt. Und doch, auch wenn das Lemma „Einfühlung“ nicht im „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ auftaucht, so finden wir in diesem Text die Voraussetzungen für die spätere Kritik der Einfühlung, die Benjamin gemeinsam mit Bertolt Brecht erheben wird.

Die phänomenologische Prämisse dieser Kritik, die das Buch über das deutsche Trauerspiel leitet, ist sicherlich die Analyse der emotionalen Haltung des Fürsten und des intriganten Höflings im barocken Szenenraum, beide wiederholt gekennzeichnet durch ausgeprägte Züge der Acedia.

Und Acedia, so später Benjamin in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“, ist das Grundgefühl der Einfühlung.³⁷ Die vorausgegangene Auflösung

³⁵ Ders., 398.

³⁶ Ebd.

³⁷ „Es [das Verfahren des Historismus] ist ein Verfahren der Einfühlung. Sein Ursprung ist die Trägheit des Herzens, die *acedia*“. (Benjamin 2010: 72)

der Entscheidungsfunktion der modernen Souveränität findet ihren emotionalen Tonfall, weil ‚Acedia‘ eine Sache des Fürsten und des intriganten Höflings ist.

Als Acedia rückt die Melancholie des Tyrannen in neue, geschärfte Beleuchtung. [...] Zumal die Unentschlossenheit des Fürsten ist nichts als saturnische Acedia. [...] Krone, Purpur, Szepter, sind ja im letzten Grunde doch Requisiten im Sinne des Schicksalsdramas, und sie haben ein Fatum an sich, dem der Höfling als sein Augur am ersten sich unterwirft. Seine Untreue gegen den Menschen entspricht einer in kontemplativer Ergebenheit geradezu versunkenen Treue gegen diese Dinge.³⁸

Aber, wie Romain Jobez in seiner Studie über deutsche und französische Dramen bemerkt hat,³⁹ strukturiert die Acedia nicht nur die Hauptfiguren des Dramas, sondern ebenso die *Beschauer* des Trauerspiels. Diesbezüglich werden die Beschauer von Benjamin unterschieden von den *Zuschauern* der Tragödie:

Während der Zuschauer der Tragödie eben durch diese erfordert und gerechtfertigt wird, ist das Trauerspiel vom Beschauer aus zu verstehen. Er erfährt, wie auf der Bühne, einem zum Kosmos ganz beziehungslosen Innenraume des Gefühls, Situationen ihm eindringlich vorgestellt werden.⁴⁰

Es geht nicht um eine psychologische Qualität des Blicks der Beschauer – es geht eher um die ‚drastische‘ Fähigkeit der Trauer als einer Kraft, die die Welt und die Wörter durchdringen und beherrschen will. Die Wiederholung der ‚Situationen‘ im Innenraum des Gefühls ist genau das, was ihre Handlungsbereitschaft blockiert. Aber die Bedingung dafür liegt in Acedia – in der kontemplativen ‚Treue‘ zur Dingwelt, zur Trauerwelt.

Es ist bekannt, dass nur einige Jahre später Benjamin mit Brecht die ‚Unterbrechung‘ von den Mechanismen der Identifikation, der Empathie oder, mit anderem Wort, dem Fluss von Stimmungen empfohlen hat, um eine kritische und politische Stellungnahme zu ergreifen. Die sich einfühlenden Zuschauer der Dramatik nach dem Muster von Aristoteles müssen zu Beschauern von Lehrstücken werden. Im zweiten Entwurf des Aufsatzes über das Brechtsche „epische Theater“ (1939, acht Jahre nach dem ersten) erklärt Benjamin Brecht durch die antike Unterscheidung zwischen Trauerdrama und Tragödie, wobei er die emotionale Ebene des Zuschauers betont.

Was in der Brechtschen Dramatik wegfiel, das war die aristotelische Katharsis, die Abfuhr der Affekte durch Einfühlung in das bewegende Geschick des Helden. Das entspannte Interesse des Publikums, welchem die Aufführungen des epischen Theaters zugeordnet sind, hat seine Besonderheit eben darin, dass an das Einfühlungsvermögen der Zuschauer kaum appelliert wird. Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen.⁴¹

³⁸ Benjamin (1991a: 332-333).

³⁹ Jobez (2010: 542).

⁴⁰ Benjamin (1991a: 299).

⁴¹ Benjamin (1991b: 535).

In den Schauspielen, die das epische Theater konzipiert, sind Intervalle da, eben um einen Kampf mit der Acedia und mit der Einfühlung einzuleiten und schließlich um Distanz zu gewinnen. Wie Susan Sontag mit einem *understatement* (und einer offensichtlich Benjaminschen Haltung) am Ende ihres letzten Werks zur Kriegsphotographie („Das Leiden anderer betrachten“) schreibt: “there’s nothing wrong with standing back and thinking. To paraphrase several sages: ‘Nobody can think and hit someone at the same time.’”⁴² Denken bleibt ein kritischer Gestus. Das Denken hervorzurufen ist eine Absicht, die seine Voraussetzung im Schutzdamm der Einfühlung hat: „So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung“.⁴³

Diese kritischen Versuche Benjamins wollen den Zwischenraum zwischen Bild und Bedeutung, zwischen Körper im Raum (im Diesseits) und deren Auslegung politisch besetzen. Das ist eine Transformation der Trauer in ein völlig anderes Gefühl, das eine Infragestellung von Unterordnung und Unterdrückung ermöglicht. Es geht also darum, mit Brecht eine Verwandlung der Trauer, mit der die theatralische Moderne eingeleitet wird, in ein radikal anderes Gefühl zu denken. Es geht darum, sich eine andere Form der Technik der Szene auszudenken, die nicht mit der Trauer harmoniert.

Schlussfolgerung. Huizinga, Bataille, Benjamin. Mit der Schuld spielen

Es stellt sich eine letzte Frage: Hat der materielle Raum der dramaturgischen Worte nach dem Ende der Allianz der Dramaturgie mit der Trauer der Welt und der Acedia, ihrer subjektiven Komplizin, noch eine Beziehung zum Spiel? Und wenn wir am Ende von Benjamins Text noch von einer Rolle des Spiels lesen, um welches Spiel handelt es sich dann?

Um diese Frage zu beantworten muss Huizinga und seine Bedeutung des Spiels erneut in Frage gestellt werden. Gerade seine Bestimmung des spielerischen Phänomens kann nützlich sein, um die letzte Passage des Trauerspielbuchs zu erklären, nämlich die intime dialektische Bewegung, die Benjamin im Trauerspiel identifiziert. Eine Bewegung, eine Dialektik, die ihn auch, wie wir gesehen haben, über sein Interesse am Trauerspiel hinaus zu Lösungen führen wird, die ihn an Brecht annähern wird. Es ist daher notwendig, auf Huizinga zurückzukommen, der vor allem in jenen Jahren das Spiel zu einer strukturellen Funktion des menschlichen Handelns machte, und auf die überraschende Interpretation von Georges Bataille – dem Benjamin sein Vermächtnis anvertraute, bevor er im Juni 1940 aus dem von den Nazis besetzten Paris floh.

Im Vorwort zu „Homo ludens“, das im Juni 1938 in Leiden geschrieben wurde, erinnert sich Huizinga daran, dass seine Rektoratsrede an dieser Universität den

⁴² Sontag (2004: 106).

⁴³ Benjamin (1991b: 538).

Titel „Über die Grenzen des Spiels und des Ernstes in der Kultur“ trug. Das „Spiel wird hier aufgefasst als Kulturerscheinung“,⁴⁴ das erinnert er ebenfalls. Das Spiel wird als ein weitgehend totalisierender Ausdruck von Kultur gesehen. Und es wird im Gegensatz zum Ernst betrachtet – für Huizinga lag es nahe den griechischen Gegensatz zwischen Arbeit und *diagogè* hervorzuheben, wie der Müßiggang im griechischen Denken „der Arbeit vorzuziehen“ sei, weil diese ein *telos* hat, während das Spiel dagegen, seiner Meinung nach, „Handlung oder Beschäftigung [sei,] nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selbst hat und begleitet wird von einem Gefühl von der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des ‚Anderseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘“.⁴⁵

Georges Bataille, der im Spiel (und in der Poesie, in der Erotik, im Lachen, in der Gewalt) einen Ausdruck dessen identifiziert hatte, was er Souveränität nannte – eine Dimension der Existenz, die den Rhythmen der Produktion, der Instrumentalität fremd sei –, stürzte sich im Sommer 1951 auf den gerade eben auf Französisch erschienen „Homo ludens“. Er begriff sofort, was auf dem Spiel stand, um seine eigene Position zu stützen, und die Früchte, die das Jahr 1933 für beide hervorgebracht hatte (Huizinga mit seiner Rektoratsrede und « La notion de dépense » für Bataille, in der er die ‚Verschwendung‘ gegen die Akkumulation verteidigt hatte, in einem antikapitalistischen Ton, der dem „Essay über die Gabe“ von Marcel Mauss viel verdankte), konnten sich endlich aneinander messen. Das Menschliche und das Ludische im Menschlichen sind, so Bataille, nichts als Teile eines größeren Spiels, einer allgemeinen Ökonomie der Ausschweifung.

In seiner langen, bereits zitierten Besprechung von Huizingas Meisterwerk hat Georges Bataille eine Bemerkung notiert, die uns, indem sie auf den Stierkampf hinweist, zu verstehen gibt, wie das Spiel zu begreifen sei, um die Trauer dialektisch aufzuheben, gegen jegliche Einfühlung, gegen jeglichen Trübsinn.

Für Bataille ist „das Spiel, so scheint es mir, eine begrenzte Unordnung“⁴⁶. Und diese Unordnung mit Regeln wird von denjenigen, die spielen und denjenigen, die das Spiel beobachten, geteilt und zwar in Form einer Energie, die nicht auf psychologischen Voraussetzungen, auf Empathie beruht, sondern auf einer Interaktion in Dingen, die Zuschauer und Akteure, eines Zwecks *im Spiel* beraubt sieht – auch wenn sie dennoch spielen.

Das Spiel verwirklicht die überschreitende Energie der Beteiligten (Akteure und Beschauer): es setzt voraus, dass sie ein so großes Übermaß von Energie haben,

⁴⁴ Huizinga (1956: 7).

⁴⁵ Ders., 37.

⁴⁶ Bataille (1970–1987: 110).

dass sie den Eindruck nicht haben können, dass sie aufgehoben werden können, dass das Entsetzen, die Repulsion oder die Angst zu kräftig werden können.⁴⁷

L'exubérance, der Exzess, muss dem Spiel innewohnen. Es muss seine Regeln und Verbote außer Kraft setzen. Die Subjektivität der Herrschaft wird also im Sinne Batailles von der Figur des Souveräns ‚entfernt‘. Nur in dieser spielerischen, überschwänglichen Richtung lässt sich das dialektische und ‚ernste‘ *grand final* des *Trauerspielbuchs* begreifen.

Und jene Welt, die sich dem tiefen Geist des Satans preisgab und verriet, ist Gottes. In Gottes Welt erwacht der Allegoriker. [...] Damit freilich geht der Allegorie alles verloren, was ihr als Eigenstes zugehört: das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungsleer. All das zerstiebt mit einem Umschwung, in dem die allegorische Versenkung, die letzte Phantasmagorie des Objektiven räumen muss und, gänzlich auf sich selbst gestellt, nicht mehr spielerisch in erdhafter Dingwelt sondern ernsthaft unterm Himmel sich wiederfindet.⁴⁸

Ernst und Spiel überblenden sich, so wie Subjekt und Objekt. Es gibt keine Willkür, keine subjektive Entscheidung, sondern „diese Zeit der Hölle wird im Raume säkularisiert“.⁴⁹ Diese Umkehr betrifft nicht (nur) das ‚Gefallensein‘ der Kreaturen, sondern die dialektische Aufhebung aller Schuld in einer Welt, die ihre Wurzeln ja im Rahmen des Christentums hat,⁵⁰ aber die auch mit diesen Wurzeln zu spielen beginnt, und zwar in dem von Bataille dargestellten Sinne des Spiels.

In der darstellerischen Energie des Spiels inszeniert das Theater ein Subjekt, das die Transgression der Erbsünde ernst genommen hat, das Verbot und Übertretung als miteinander verbunden sieht und sich ihrer entledigt. So überwindet es schließlich die Trauer über die kreatürliche Schuld und deutet Handlungsspielräume an, Räume der Freiheit, die sie weder beherrscht noch regiert.

Literatur

- Bataille, Georges (1970–1987): *Sommes-nous là pour jouer où pour être sérieux?* In: Ders.: *Œuvres Complètes*, XII Bde. Bd. XII. Paris. 100-125.
- Benjamin, Walter (1991a): *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (ursprünglich: Rowohlt, Berlin 1928). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I-1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 203-430.

⁴⁷ « Le jeu met en œuvre l'énergie excédante des participants (acteurs et spectateurs): il suppose de leur part un excès d'énergie suffisant pour ne pas leur donner l'impression qu'il seront dépassés, que l'horreur, la répugnance ou la peur seront trop fortes. » (Bataille 1970–1987: 111)

⁴⁸ Benjamin (1991a: 406).

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Weidner (2010: 136-137).

- Benjamin, Walter (1991b): Was ist das epische Theater? (2). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II-2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 532-539.
- Benjamin, Walter (1995–2000): Gesammelte Briefe. 6 Bde. Bd. 3. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.
- Benjamin, Walter (2010): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 19. Herausgegeben von Gérard Raulet. Berlin.
- Benjamin, Walter (2012): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung. In: Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 16. Herausgegeben von Burkhardt Lindner mit Simone Broll und Jessika Nitsche. Berlin. 105-109.
- Bredenkamp, Horst (1998): From Walter Benjamin to Carl Schmitt via Thomas Hobbes. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 46 (6). 901-916.
- Heil, Susanne (1996): „Gefährliche Beziehungen“. Walter Benjamin und Carl Schmitt. Stuttgart.
- Huizinga, Johan (1956): Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1938). Hamburg.
- Jobez, Romain (2010): Le théâtre baroque allemand et français. Paris.
- Marggraff, Hermann (1842): Trauerspiel. In: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Herausgegeben von Richard Blum, Carl-Georg-Reginald Herloßsohn und Hermann Marggraff. Altenburg et al. 128-132.
- Menke, Bettine (2010): Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel. Konstellationen – Ruinen. Bielefeld.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2002): Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a.M. / Basel.
- Schmitt, Carl (1956): Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel. Düsseldorf/ Köln.
- Schmitt, Carl (⁶1998): Politische Romantik. Leipzig (ursprünglich: Berlin 1919).
- Sontag, Susan (2004): Regarding the Pain of Others. London.
- Weber, Samuel (2004): Theatricality as a Medium. New York.
- Weidner, Daniel (2010): Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock: In: Ders. (Hg.): Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung. Berlin. 120-140.