Dämmerung voll Ruh und Wein
Traurige Gitarren rinnen.
Und zur milden Lampe drinnen
Kehrst du wie im Traume ein.

[1] Peter Christian Giese, ***Interpretationshilfen. Lyrik des Expressionismus***, Ernst Klett Verlag für Bildung und Wissen, Stutttgart Dresden, 1992, S. 7.
[2] Joachim Bark, Steinbach, Dietrich, Wittenberg Hildegard, (Hrg.), ***Geschichte der deutschen Literatur. Vom Naturalismus zum Expressionismus,*** Band 4, Ernst Klett Verlag, 1986, S. 87.
[3] Peter Christian Giese, (Anm. 1), S. 12.
[4] Siehe dazu in: Anselm Salzer, Eduard von Tunk, ***Geschichte der deutschen Literatur***. Bd. 5, S.164-168.
[5] Hugo Ball in: Viktor Zmegac (Hrsg.), ***Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert biz zur Gegenwart***. Bd. 2, S. 413.
[6] Peter Christian Andersen, (Anm. 1), S. 49.
[7] Siehe dazu Silvio Vietta, Kemper, ***Der Expresionismus,*** Fink Verlag, München, 1975, S. 124.
[8] Siehe dazu:Franz Fühmann, ***Der Sturz des Engels.Erfahrungen mit Dichtung,***Hamburg, 1982
[9] Pnthus, Kurt (Hrg.): ***Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*** (1919). Neuauflage mit dem Untertitel: ***Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien.***,Reinbek Verlag 1961, S. 2.
[10] Vergleiche dazu in: Reso Martin, Schlenstedt Silvia, (Hrg.),***Expressionismus Lyrik*** ,Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1969.
[11] Siehe Anm. 9, S. 377, 147.

Jürgen Thaler

Zu Tragödien und Tragödientheorien um die Jahrhundertwende:Georg Lukács und Walter Benjamin

In Walter Benjamins gescheiterter Habilitationsschrift über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* findet sich nicht nur - dem Titel gemäß - eine eigenwillige Abhandlung über das europäische Barockdrama, sondern auch eine eigenständige Theorie der Tragödie formuliert. Im Zuge der Beschäftigung mit den deutschen Trauerspielen stoß Benjamin auf jene Erkenntis in bezug auf die Trauerspiele, die er in folgendem Satz zusammenfaßte: „Einfluß des Aristoteles bedeutungslos."[1]
Es liegt in der eigenwilligen philologischen Methode Benjamins begründet, daß er sich dennoch mit den griechischen Formen des Dramas auseinandersetzte. Gerade in der Gegenüberstellung mit den Dramen des Barock werden diese in ihrer Eigenständigkeit verstehbar.
Die Erläuterungen zur antiken Tragödie sind im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nicht primär aus einer Lektüre der entsprechenden Dramen geschöpft, sondern zuallererst in Negation und Assumtion der kursierenden Tragödientheorien formuliert.
Es war vor allem Benjamins älterer Freund Florens Christian Rang, der ihm den Weg zu einer Theorie der Tragödie gewiesen hat, die konträr zu den zeitgenössichen Versuchen über die Tragödie stand.[2] In einem Brief vom 18. November 1923 an Rang formulierte Benjamin fragend: „Das zweite betrifft die Theorie der Tragödie, über die mich zu äußern [im *Trauerspielbuch*, J. T.] ich nicht vermeiden kann. Ich weiß aus unseren Gesprächen, daß Deine Anschauungen hier fest umrissen sind. Weißt Du einen Weg, auf dem Du sie wenigstens im Wichtigsten mir mitteilen könntest."[3] Rang schrieb daraufhin zwei kurze Mitteilungen, die er mit den Überschriften *Agon und Theater* und *Theater und Agon* versah.[4] In ihnen ist Benjamins Tragödientheorie vorformuliert.[5] Sie läßt sich folgendermaßen skizzieren: Die antike Tragödie ist zuallererst eine Auseinandersetzung mit den Göttern, sie hat sich aus den dionysischen Opferritualen gebildet, gleichzeitig ist sie ein Vexierbild jener kulturellen Ordnung, in welche sie eingebettet ist. Wenn sich die kulturelle Ordnung ändert, dann ändern sich auch die Erscheinungsformen des Dramas. Beginnend bei den Dionysosfeiern, über den attischen Gerichtsprozeß sich entwickelnd, hat sich die Form der Darstellung so transformiert, daß an ihrem Ende in der griechische Tragödie Menschen und Götter in einem Wettreden gegeneinander antreten. Bei Benjamin heißt es: „Die griechische [...] Auseinandersetzung mit der dämonischen Weltordnung gab auch der tragischen Dichtung ihre geschichtsphilosophische Struktur."[6] Die antike Tragödie überwindet den Mythos, sodaß an ihrem Ende nicht mehr der unmündige Held der Tragödie, sondern der bewußt schweigende Philosoph steht: Sokrates - die Epoche der Tragödiendichtung ist mit seinem Erscheinen vorbei.

BDD-A13294 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:34 UTC)

Aus dieser Anschauung leitet sich Benjamins Diktum ab, daß die Tragödie nur geschichtsphilosophisch verstanden werden kann - mit Tragödientheorien anderer Lesart rechnet er in seinem *Trauerspielbuch* ab.

So etwa mit der 1897 erstmals erschienenen *Ästhetik des Tragischen* von Johannes Volkelt, ein Buch, das bis in die zwanziger Jahre in immer neuen, überarbeiteten Auflagen erschien. Dieses Buch ist ein Beispiel dafür, wie der Begriff der Tragödie, wie die Bestimmung des Tragischen die Bühne verläßt und auf allgemeine Lebenskonstellationen übertragen wird, die psychologisch analysiert und systematisiert werden. Volkelts Panorama des Tragischen ist geleitet vom Grundsatz, „daß nicht nur die Kunst, sondern auch die Wirklichkeit selbst Tragisches in Fülle aufweist"[7]. Benjamins Verdacht, daß die gattungsentgrenzende, inflationäre Rede über das Tragische in Volkelts Buch ein Zeichen dafür sei, „daß die moderne Bühne keine Tragödie, die der der Griechen ähnelt, aufweist"[8], läßt sich auf eine Vielzahl der epigonalen Tragödientheorien nach der Jahrhundertwende übertragen.[9]

Benjamins Ansatz, vorerst nur im historischen Sachgehalt der Antike die Tragödie und das Tragische zu situieren, ist aber eine Position eingeschrieben, die es zu verfolgen gilt: Denn, so heißt es bei Benjamin, wenn diese geschichtsphilosophische Perspektive auf eine neue Tragödie als „unerläßliches Stück einer Tragödienlehre sich erweisen sollte, so leuchtet ein, daß dies dort nur zu erwarten ist, wo eine Forschung in den Stand der eigenen Epoche Einsicht aufweist"[10]. Mit anderen Worten heißt das, daß Fragen nach den Möglichkeitsbedingungen einer Tragödie nur in Verbindung mit differenzierter kultureller und gesellschaftlicher Analyse erfolgreich gestellt werden können, oder anders formuliert, daß das Sprechen über die Tragödie immer auch ein Sprechen über die eigene Epoche beinhalten muß. Theorien der Tragödie sind deshalb, so könnte man als These formulieren, immer auch Theorien über das gegenwärtige Zeitalter.

Die Verbindung zwischen soziologischer Analyse und der Auslotung von ästhetischen Möglichkeiten, die Benjamin als Grundbedingung für eine Beschäftigung mit der Möglichkeit einer neuen Tragödie einfordert, hat Georg Lukács in seinen dramentheoretischen Texten vorexerziert. Daß Benjamin neben Franz Rosenzweig, der in seinem *Stern der Erlösung* vor allem auf die Sprache und das Sprechen in der Tragödie eingeht, gerade Lukács' Namen in diesem Zusammenhang nennt und einen Satz aus dem Paul Ernst-Aufsatz aus dem Essay-Band *Die Seele und die* Formen mit dem Titel *Metaphysik der Tragödie* im *Trauerspielbuch* zitiert, mag als Beleg dafür gelten, welchen versteckten Einfluß auch Lukács' frühe Schriften auf Benjamin hatten, dessen Einfluß ja immer erst ab Benjamins Lektüre von *Geschichte und Klassenbewußtsein* angeführt wird.[11]

Benjamin zitiert folgenden Satz des ungarischen Intellektuellen, um seine eigene Ansicht über die Verbindung von gesellschaftlicher Verfassung und tragischer Empfindlichkeit zu stützen: „Vergebens wollte unsere demokratische Zeit eine Gleichberechtigung zum Tragischen durchsetzen; vergeblich war jeder Versuch, den seelisch Armen dieses Himmelsreich zu öffnen."[12]

Benjamins Theorem, nur in der Antike das Tragische zu situieren, spiegelt sich auch in seiner Auseinandersetzung mit dem dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals. Hofmannsthals Wende hin zur, wie er selbst in einem Brief an Max Pirker schreibt, „großen Form" kurz nach der Jahrhundertwende, die sich, wie es in dem Brief weiter heißt, in den Dramen „*Elektra* (1903), *Das gerettete Venedig* (1902), *Ödipus und die Sphinx* (als Teil einer 'Ödipus'-Trilogie, geplant 1906)"[13] manifestiert, kommentiert Benjamin in seiner

Rezension des *Turms* folgendermaßen: „Als 'Ödipus', 'Elektra' und 'Alkestis' des Dichters vor mehr als zwanzig Jahren erschienen, da drängte eine Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie ans Licht, wie sie der barocken Dramatik in Opitz' *Troerinnen* vorangegangen war. In ganz Europa wuchs damals die neue Form, die sich in Deutschland als das 'Trauerspiels' wenn nicht am reinsten so am radikalsten prägte. Ein 'Trauerspiel' heißt nicht umsonst der *Turm*. Und so entsagt er der Chimäre einer neuen 'Tragik'."[14]

Ein Hirngespinst ist also nach Benjamin der Versuch, eine Tragödie in Zeiten des Trauerspiels zu schreiben, dessen historische Voraussetzungen für ihn noch nicht vorüber sind

Einen anderen Weg wählt Lukács, um die Möglichkeit einer Tragödie nach der Jahrhundertwende auszuloten. Er entwickelt seine tragödientheoretischen Versuche vor allem am Werk von Paul Ernst, aber auch an jenem von Richard Beer-Hofmann. Dem Begriff der Tragödie, der Definition des Tragischen wird darin eine für die Gegenwart nutzbare seismographische Funktion zugeschrieben. Jener Dichter, dessen Werk durch Lukács in den Rang des Zukünftigen verwiesen wird, formuliert in seinem Sammelband *Der Weg zur Form*: „Nun scheint es jedoch, als ob heute wieder aus unserer allgemeinen Kultur heraus Bedingungen entstanden sind, welche der Tragödie des Altertums entsprechen: nämlich es wird ein Analogon zum antiken Schicksalsbegriff geschaffen. Die Entwicklung und Ausdehnung der Geldwirtschaft hat eine allgemeine und sehr enge Beziehung aller Glieder der Gesellschaft zueinander geschaffen, wie sie zuvor nie existierte, derart, dass der einzelne durchaus von dieser Beziehung abhängig ist. Diese Beziehungen sind aber weder für die Zwecke des Einzelnen geschaffen, noch gehorchen sie einer vernünftigen Leitung, sondern sie entwickeln sich nach eigenen Gesetzen: sie sind für den Einzelnen blindes Schicksal".[15] Die Substituierung von Gott und Geld ist natürlich Georg Simmels 1900 erschienener *Philosophie des Geldes* geschuldet, zu dessen eifrigen Lesern Lukács und Paul Ernst gehörten. Paul Ernst, der geschulte Ökonom, hat Simmels Buch in einer langen Rezension gewürdigt[16] - daß Lukács mit der *Philosophie des Geldes* vertraut war, belegt neben rein biographischen Zusammenhängen ein Blick in sein erstes Werk, die *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, in der das Buch von Simmel häufig zitiert wird.[17]

Für Ernst, der ja auch mit dem Ehepaar Simmel befreundet war, und Lukács gilt, daß die Folie, auf der sie ihre Gesellschaftskritik des Bürgertums und damit die neuen Möglichkeiten der Tragödie entwickelten, in nicht zu geringen Teilen aus Erörterungen der Kultursoziologie Simmels bestand - und diese war in erster Linie eine Kritik der katastrophalen Entwicklung des Kapitalismus - die geprägt war durch ein Übergreifen der Marxschen Entfremdungsthese auf alle Gebiete der kulturellen Äußerungen, wie sie Simmel in seinem programmatischen Aufsatz über den *Begriff und die Tragödie der Kultur* formulierte. Kurt Lenk nannte diese Daseinsbeschreibung „Das tragische Bewußtsein in der deutschen Soziologie"[18]. Tragisch meint hier in Zusammenhängen leben, die von der Überzeugung beherrscht sind, daß „letztlich ein unvorhersehbares 'Schicksal' und geheimnisvoll wirkende 'Mächte' die sozialen und historischen Ereignisse bestimmen"[19]. Wenn dem so ist, dann muß die Kunst, will sie ein Gegenmodell entwerfen, das andere des Lebens sein, oder, wie Simmel schreibt: „Es [das schöpferische Leben, J. T.] kann sich nicht aussprechen, es sei denn in den Formen, die etwas für sich, unabhängig von ihm, sind und bedeuten. Dieser Widerspruch ist die eigentliche und durchgehende Tragödie der Kultur".[20]

BDD-A13294 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:34 UTC)

Aus dieser 'Tragödie der Kultur' entwickelt Lukács seinen tragödientheoretischen Entwurf: Denn eine jener Formen, die unabhängig vom Leben ist, stellt für Lukács die kristalline, also reine Form der Tragödie dar, die in keiner Weise vom Leben abhängig ist, denn, so Lukács, „jeder Realismus muß alle formenschaffenden und daher lebenserhaltenden Werte des tragischen Dramas vernichten"[21]. In dem Text über Paul Ernst konzentriert sich das ganze Konzept von Lukács' erstem frühen Überlebensentwurf. In den tragischen Dramen von Paul Ernst hat er jenes Modell gesehen, das für seinen eigenen theoretischen Entwurf zum literarischen Gegenstück werden konnte. Das heißt, daß die Dramen von Ernst durch Lukács in sein eigenes Theoriegebäude rückübersetzt wurden und erst in diesem jene Erlösungsstrategie zugeschrieben bekommen, die eine Beschäftigung mit ihnen auch heute noch erträglich oder ertragreich erscheinen läßt.

Lukács' Sicht der klassischen Tragödie, unter der auch die Werke der Neuklassik zu subsummieren sind, ist geprägt von einem Bis-ans-Ende-Treiben dieses Form-Paradigmas, das Lukács von demjenigen unterscheidet, das von Shakespeare ausgeht. In einem nachgelassenen Fragment, betitelt mit *Zwei Wege und keine Synthese*, verteidigt er die klassische Form gegen „ein modernes und feiges Gerede von einem Zuviel an Abstraktion und Bewußtheit", denn „nur eine oberflächliche Klarheit ist kalt, nur der untiefe Begriff ist nicht erlebt; zu Ende gedacht, ins Äußerste gelebt, wird alles lebendig, lebensspendend und von selbstherrlichem Glanze"[22].

Der Beschäftigung mit der Tragödie hat Lukács schon in seiner *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* zugearbeitet. Schon darin legt er Zeugnis davon ab, daß für ihn die Tragödie die höchste Form des Dramas ist. Dort heißt es, in eigentümlicher Weise die ansonsten nüchterne Diktion des Textes durchbrechend: „Die Tragödie macht die Lebensprozesse bewußt und es ist eine berauschende Freude, diesen in die Augen zu schauen und ihre Notwendigkeiten zu verstehen. Daneben offenbart die Tragödie - das ist das Wesen ihrer Wirkung - infolge ihrer kondensierenden Kraft im tragischen Erlebnis einen Lebensreichtum und eine Intensität, die sich im Leben selbst nie offenbart; das hebt den Menschen der Tragödie - gerade durch seinen Untergang - weit über die vorstellbaren Möglichkeiten des ihm entsprechenden Menschen des Lebens".[23]

Bei Lukács zeichnet sich ein Begriff der Tragödie ab, der nicht durch Zufall, Schicksal oder Schuld gekennzeichnet ist, sondern dessen zentrale Kategorien jenem Leben entnommen sind, das für Lukács das sogenannte „wesentliche Leben" ist, es konzentriert sich im Tod. Nicht in der *Metaphysik der Tragödie*, sondern in seiner in Heidelberg entstandenen, Fragment gebliebenen *Philosophie der Kunst* spricht Lukács in ansonsten zu vermissender Klarheit aus, welchen Stellenwert der Tod in seiner Konzeption der Tragödie einnimmt: „Die Tragödie ist nur dann möglich, wenn eine Welt geschaffen wird, in der der Tod, so wie er ist, ohne Beziehung auf eine transcendente Wirklichkeit, als wirkliches Echo also und nicht als Eingangspforte zum wahren Sein, zu der einzig denkbaren, jubelnd bejahten Krönung des Lebens wird".[24]

Zu beachten ist, daß zuerst eine Welt geschaffen werden muß, damit eine Tragödie wieder möglich wird, erst in der Zuspitzung, in der Radikalisierung der gegenwärtigen Situation wird eine Tragödie wieder möglich, erst, wie Lukács in seinem Aufsatz über *Ariadne auf Naxos* von Paul Ernst schreibt, gleichlautend mit der Äußerung von Ernst in seinem *Der Weg zur Form*, „wenn die Welt ganz gottlos geworden ist, [kann] wieder eine Tragödie entstehen"[25]. Das heißt also, daß der kapitalistisch-fundierte Weg, dessen Leitmedium das

Geld ist, bis zum Ende gegangen werden muß, damit eine weltliche Erlösung als Modell eines neuen Lebens in einer so begründeten Tragödie sich abzeichnet.

Im Jänner 1913 erhielt Georg Lukács in Heidelberg einen Brief vom Redakteur der Zeitschrift *L'Effort libre*, Félix Bertaux, dem ein umfangreicher Fragenkatolog beigelegt war, den der Schriftsteller und Mitredakteur Jean-Richard Bloch entworfen hatte. Die Fragen richteten sich auf die „Entwicklung der ästhetischen Kultur" in Deutschland und bezogen sich unter anderem auf „das Fortbestehen des Realismus im Roman", den „Neo-Romatizismus", den „Neo-Klassizismus" und auf andere Aspekte der gegenwärtigen deutschen Situation.[26] In seiner in Briefform geschriebenen Antwort skizziert Lukács eine Bestandsaufnahme zur gegenwärtigen Situation der Kunst in Deutschland am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Lukács bleibt aber nicht bei der Diagnose stehen, sondern versucht ein Programm zu entwerfen, wie eine Kunst in Deutschland, wie die deutsche Kultur sich gestalten müßte, um jener Situation gerecht zu werden, die er geprägt durch „Desorientiertheit", „Verlassensein und de[r] Suche nach Gemeinschaft" sieht. Lukács schlägt einen Weg zur Überwindung der Krise vor, den er aus einer Verschränkung von kultursoziologischem Befund und sich daraus ableitender philosophisch-religiöser Notwendigkeit begründet. Die Kunst tendiere nach der letzten „einheitlichen Bewegung", dem Naturalismus, einerseits zu „extremem Individualismus", zu „Virtuosität", Lukács nennt als Beispiel Hofmannsthal, andererseits glaube die Kunst in aristokratischen und demokratischen Bewegungen ihr Heil zu finden: Auf der einen Seite stehe das Bestreben von jenen Künstlern, die aristokratisch organisierte Kreise bilden, um sich ein Milieu zu schaffen, in der Kunst noch möglich ist, auf der einen Seite bilde sich eine (Heimat-) Kunst, die die „ästhetenhafte Isolierung" des Künstlers aufbrechen wolle. Allen gemeinsam fehle aber ein Wesentliches, als daß sie zur Überwindung der von Lukács empfundenen kulturellen Krise Deutschlands beitragen könnten: Der Literatur fehle eine neue Philosophie und eine neue Religiösität, die in ihrer gegenseitigen Durchdringung ein System entwirft, das Antwort gibt auf die Frage „nach der unausgesprochenen Religiösität unserer Zeit, [...] dann können wir wieder auf eine deutsche Kultur hoffen, in der die Literatur mehr ist als die Namensliste bejahter, von einander und vom Publikum streng isolierter Dichterpersönlichkeiten." Das Modell dieser Hoffnung liegt in der Zeit der „großen deutschen Philosophie", nach Lukács war sie die einzige, in der die deutsche Literatur „welthistorisch" bedeutsam, jedoch auf die Formen der „Tragödie und des Lebensepos" beschränkt war. Formen, in denen allein sich die Deutschen „wirklich aussprechen können [...] [,] Formen, die nur in ihrer letzten Vollendung rein ästhetisch werden". Ihren philosophischen Vorraum hat Lukács, zumindest was die Tragödie betrifft, in den zwei tragödienspezifischen Essays in *Die Seele und die Formen* bereits durchschritten, jener des 'Lebensepos' wird er die *Theorie des Romans* widmen. Lukács nennt in seiner Antwort an die französische Zeitung nur einen Namen, der für ihn die Hoffnung auf die Regeneration der deutschen Kultur trägt, jenen von Paul Ernst. Seine Tragödien „sind so gestaltet, als ob eine deutsche Kultur wieder da wäre, eine Kultur, die die ganze wesenhafte Vergangenheit in sich aufgenommen hat und - gerade deshalb - in die wesenhafte Zukunft weist."[27] Die Formulierung des 'als ob' verlangt Aufmerksamkeit, weil sie die Tragödien von Paul Ernst in einen deutschen Kontext stellen, der nur als Simulation in der Argumentation von Lukács vorhanden ist. Auch entwirft die Fokussierung des Blicks auf den Zusammenhang zwischen deutscher Kultur und Tragödie ein Paradigma, das auch von anderen Autoren immer wieder

BDD-A13294 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:34 UTC)

aufgenommen wird.[28] Die Aktualisierungen des Tragischen werden so zu Erinnerungskonzepten, die, an der Vergangenheit orientiert, in der Gegenwart divergierend nutzbar gemacht werden wollen. Denn, wie Ernst Bloch an Siegfried Kracauer schreibt, „was tragisch gleich ist, ist revolutionär nicht gleich“[29].

Lukács eigentümliche Vorliebe für Paul Ernst entwickelte er in den schon mehrfach genannten Aufsätzen über die *Metaphysik der Tragödie*, die auf *Brunhild* verweist, und jenem über das Stück *Ariadne auf Naxos*. Beide Dramen sind für Lukács Extrempunkte einer Entwicklung der zeitgenössischen Dramatik, das eine als Tragödie, das andere als Gnadendrama. In ihnen spiegelt sich, so Lukács, die Entwicklung von Paul Ernst in geschichtsphilosophischen Kategorien - nämlich als Umschlag von Ethik in Religion, in einer, wie oben schon ausgeführt, religionslosen Zeit - es ist hier auch an Benjamins Diktum über die Notwendigkeit der geschichtsphilosophischen Pespektive zu denken.

Während Ernst mit der *Brunhild* jenes Drama geschaffen habe, in der die Hauptfigur als reiner ethischer Mensch in Erscheinung trete, und deshalb nur sich selbst entspreche, gilt Lukács die Figur der Ariadne als Überwinderin dieses Heldenprinzips. Im Drama *Ariadne auf Naxos* erscheint Theseus als der reine Held, der jetzt aber nicht mehr als letzte Figuration des Tragischen gesehen wird, sondern von Ariadne überboten wird. Es steht also einer Heldenethik die religiöse Ethik gegenüber, die einem Gott geschuldet ist. Gerade in diesem Übergang von der einen Ethik zur anderen sieht nun Lukács die geschichtsphilosophische Entwicklung der Dramenliteratur von Paul Ernst. Zwischen *Brunhild* und *Ariadne* wird sie lesbar - damit nimmt aber die von Lukács beschriebene gottlose Welt, in der die Tragödie entsteht, nur einen Übergangscharakter ein, ihn hat er schon in der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* beschrieben als Ort des „nicht mehr“ und des „noch nicht“[30]. In eigentümlicher Abkehr von seinen früheren Diagnosen stellt er die Frage: „Wenn nur der eine Gott gestorben ist, ein anderer, aus jüngerem Geschlecht, von anderem Wesen und in anderen Beziehungen zu uns jetzt im Werden ist? Wenn das Dunkel unserer Ziellosigkeit nur das Dunkel der Nacht zwischen dem Sonnenuntergang eines Gottes und der Morgenröte eines anderen ist? Ist der tragische Held dann nicht der Empörer, nicht der Träger des gegengöttlichen Prinzips, des Luziferischen? Und ist es sicher, daß wir hier - in der von allen Göttern verlassenen Welt des Tragischen - den letzten Sinn gefunden haben? Steckt nicht vielmehr in unserer Verlassenheit ein Wehgeschrei und ein Sehnsuchtsruf nach dem kommenden Gott?“[31] Deshalb muß auf die Tragödie, geschichtsphilosophisch betrachtet, das Gnadendrama folgen. Lukács sieht nun in *Ariadne auf Naxos* das paradigmatische Gnadendrama vor sich, weil in ihm der Held der gottlosen Tragödie erscheint, „damit in dessen [im Gnadendrama, J. T.] Atmosphäre des seienden Gottes das bloß Vorletzte seiner heldischen Ethik sich enthülle“[32]. Denn Theseus kann das Opfer, das Ariadne durch den Vatermord für ihn gebracht hat, nicht verstehen. Er verstößt sie und opfert sich gleichzeitig als Held für sie. Ariadne selbst trifft die Gnade des sich herabsenkenden Gottes Dionysos, „durch Gnade wird sie zu den Göttern erhoben, nicht aus eigener Kraft“[33]. Die klare Linie, die die beiden Ethiken voneinander trennen, hat Lukács teilweise mitgestaltet. Als ihm Ernst das Stück zusandte, formulierte er brieflich jene Anregung zur Änderung, die dann auch zentral im Aufsatz erscheint. Seiner Meinung nach müßte, um dem Drama ganz gerecht zu werden, so schreibt er an Ernst, der Unterschied zwischen Ariadne und Theseus stärker hervorgehoben werden. „Wir haben nur dann den Eindruck, daß das Göttliche, das jetzt einsetzt, etwas Irrationales, qualitativ

anderes, an das Ethische nicht Meßbares ist, wenn eben in Theseus der erreichbare Gipfelpunkt der menschlichen Ethik erreicht ist; wenn nicht, so liegt das Göttliche in einer geraden Verlängerung der Menschlichkeit: es wird zu einer höheren Rationalität und Ethik. [...] [D]ie Basis, die Theseus-Scene scheint mir nicht stark genug; und vielleicht einiges in der Schlußrede des Th. wo er das Göttliche ein wenig zu sehr nur als *mehr* nicht aber als *ganz anders* (und darum: höher) als sein Leben sieht.“[34] Die kurze Antwort von Paul Ernst lautet: „Die Ausstellung, welche Sie machen, leuchtet mir ein, ich werde eine entsprechende Änderung machen.“[35] Das Beispiel zeigt noch einmal in aller Deutlichkeit, daß Lukács genau wußte, was er unter einer Tragödie oder eben unter einem Gnadendrama verstand, daß er aber am Ende seiner Beschäftigung mit den Werken von Paul Ernst auf die „Morgenröte des kommenden Gottes“ setzte, erlaubt auf die Gemeinsamkeiten hinzuweisen, welche seine Tragödientheorie mit jener Benjamins verbindet, daß die Leerstelle des kommenden Gottes formal aber auch mit anderen Inhalten aufgefüllt werden kann, dafür legt die spätere Entwicklung von Georg Lukács Zeugnis ab.

Die Tragödientheorien von Walter Benjamin und Georg Lukács stehen disparat zu den zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit dieser Form. Beiden gemeinsam ist eine entscheidende Ansicht, daß die Tragödien am Ende - und deshalb als Zeichen - einer kulturellen Entwicklung begriffen werden müssen. Während Lukács auf der einen Seite noch innerhalb der Gattung - auf das Werk von Paul Ernst gestützt - argumentiert, und so einen Brückenschlag mit der Antike vollzieht, entwickelt Benjamin in der Analyse der attischen Tragödien ein Dispositiv von kulturellen Gegebenheiten, das es ihm erlaubt, anhand der Antike ein geschichtsphilosophisches Modell zu entwerfen, mittels dem er die eigene kulturelle Epoche zu entschlüsseln versucht, in dessen Zentrum die Zerschlagung des Myhos in all seinen spätkapitalistischen Transformationen steht.[36]

---

[1]Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser: Bd. I/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1991, S. 240 f. Künftig zitiert als GS, Band/Teil, Seite.

[2]Vgl. zu Benjamins Tragödientheorie: Rudols Speth: *Wahrheit und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins*. Würzburg 1991, S. 277 - 311.

[3]Walter Benjamin an Florens Christian Rang, 18. 11. 1923. In: *Walter Benjamin: Gesammelte Briefe*, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Bd. II. 1919 - 1924, hrsg. von. Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt/M. 1996, S. 371.

[4]Beide sind veröffentlicht in: Walter Benjamin: GS I/3, S. 891 - 895; vgl. Carrie L. Asman: Theater and *Agon/Agon* and Theater: Walter Benjamin and Florens Christian Rang. In: MLN 107 (1992), S. 606 - 624.

[5]Vgl. Jürgen Thaler: *'Ein Kriseln geht durch unsere schüttere Zeit'. Zur Transformation des Karnevals in den Schriften von Florens Christian Rang* (1864-1924). Wien 1996.

[6]Walter Benjamin: *GS I/1*, S. 288.

[7] Johannes Volkelt: *Ästhetik des Tragischen*. München [2]1906, S. 11.

[8] Walter Benjamin: *GS I/1*, S. 280.

[9]Vgl. u.a.: Leopold Ziegler: *Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie*. Leipzig 1902; Warstat, Willi: *Das Tragische*. Leipzig 1908; Theodor Lipps: *Der Streit über die Tragödie*. Hamburg 1891; Julius Bahnsen: *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen*. Lauenberg 187. Zu diesen epigonalen Tragödientheorien vgl. auch: Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*. In: Ders.: *Schriften I*, hrsg. von Jean Bollack et al. Frankfurt/M. 1978, S. 207.

[10]Walter Benjamin: *GS I/1*, S. 280.

[11]Eine Analyse der Beziehung zwischen den tragödientheoretischen Essays von Lukács und der Konzeption der Tragödie bei Benjamin bereite ich an einer anderen Stelle vor.

BDD-A13294 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:34 UTC)

[12]Walter Benjamin: *GS I/1*, S. 280.Vgl. Georg Lukács: *Metaphysik des Tragischen*. In: Ders.: *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied, Berlin 1971, S. 248 f.
[13] Hugo von Hofmannsthal: *Brief an Max Pirke*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. v. Herbert Steiner: Bd IX: Reden und Aufsätze II. 1914 - 1924, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1979. S. 130.
[14] Walter Benjamin: *GS III*, S. 32.
[15] Paul Ernst: *Der Weg zur Form*. Berlin 1906, S. 119.
[16] Paul Ernst: *Philosophie des Geldes*. In: *Die Zukunft* 31 (1900), Nr. 35, 377 - 387. Wiederabgedruckt in: *Der Wille zur Form* (1989), NF, Nr. 11, S. 30 - 49.
[17] Vgl. zur Beziehung Georg Lukács - Georg Simmel: Ute Luckhardt: *„Aus dem Tempel der Sehnsucht". Georg Simmel und Georg Lukács: Wege in und aus der Moderne*. Butzbach-Griedel 1994.
[18] Vgl. Kurt Lenk: „Das tragische Bewußtsein in der deutschen Soziologie." In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 16 (1964) H. 1 , S. 257 - 287.
[19] Ebd., S. 260.
[20] Georg Simmel: *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*. München, Leipzig 1917, S. 51.
[21] Georg Lukács: *Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst*, a. a. O., S. 229.
[22] Georg Lukács: *Zwei Wege und keine Synthese. Bemerkungen zum Stilproblem der Tragödie*. In: Ernst Keller: *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben*. Literatur und Kulturkritik 1902 - 1915. Frankfurt/M. 1984, S. 254 f.
[23] Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, hrsg. von Frank Benseler. Darmstadt und Neuwied 1981, S. 52 (= Georg Lukács Werke Bd. 15)
[24] Georg Lukács: *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*. Darmstadt und Neuwied, S. 126. Am Rande sei vermerkt, daß auch Heiner Müller den Tod als die zentrale Kategorie der Tragödie, des Theaters auffaßte. In einem jener denkwürdigen Gespräche mit Alexander Kluge heißt es: „Man kann sagen, daß das Grundelement von Theater Verwandlung ist, und die letzte Verwandlung ist der Tod, Das einzige, worauf man ein Publikum einigen kann, worin ein Publikum einig sein kann, ist die Todesangst, die haben alle." Alexander Kluge: *„Ich bin ein Landvermesser". Gespräche mit Heiner Müller*. Neue Folge. Berlin 1996, S. 176.
[25] Dr. Georg von Lukács: *Ariadne auf Naxos*. In: *Paul Ernst zu seinem 50. Geburtstag*, hrsg. von Dr. Werner Mahrholz. München 1916, S. 16.
[26] Félix Bertaux an Georg Lukács am 31. 1. 1913. In: Georg Lukács: Briefwechsel, a. a. O., S. 310 f.
[27]Alle Zitate aus dem Brief von Georg Lukács an Felix Bertaux. In: *Georg Lukács: Briefwechsel*, a. a. O., S. 314 - 320.
[28] Vgl. Florens Christian Rang: *Deutsche Bauhütte. Ein Wort an uns Deutsche über mögliche Gerechtigkeit gegen Belgien und Frankreich und zur Philosophie der Politik. Mit Zuschriften von Alfons Paquet, Ernst Michel, Martin Buber, Karl Hildebrandt, Walter Benjamin, Theodor Spira, Otto Erdmann. Sannerz*, Leipzig 1924, S. 51: "Wir Deutschen machen Tragödie aus Theater zu Philosophie: machen uns in unserem Lebenssinn statt zum Erlöser von Tragik zu ihrem Erleider, zum tragischen Helden, wie wir komischerweise den nennen, der vom Schicksal besiegt wird und an ihm zerscheitert."
[29] Ernst Bloch an Siegfried Kracauer am 3. 1. 1928. In: *Ernst Bloch: Briefe 1903 - 1975*. Erster Band, hrsg. von Karola Bloch et al. Frankfurt/M. 1985, S. 287.
[30] Vgl. Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, a. a. O., S. 83.
[31] Georg Lukács: *Ariadne auf Naxos*. In: *Paul Ernst. Zu seinem 50. Geburtstag*, hrsg. von Werner Mahrholz. München 1916, S. 17.
[32] Ebd., S. 22.
[33] Ebd., S. 25.
[34] Georg Lukács an Paul Ernst am 23. 11. 1911. In: *Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft*. In Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach a. N. hrsg. von Karl August Kutzbach. Emsdetten 1974, S. 29 f. (= Paul Ernst. *Eine Biographie in Briefen und anderen Dokumenten von Karl August Kutzbach*. Dritte Veröffentlichung); Hervorhebungen, wenn nicht anders angegeben, stammen vom jeweiligen Autor.
[35] Paul Ernst an Georg Lukács am 24. 11. 1911. In: *Paul Ernst und Georg Lukács*, a. a. O., S. 30.
[36] Vgl. Norbert Bolz: *Die Antike in Walter Benjamins Moderne*. In: *Antike heute*, hrsg. von Richard Faber und Bernhard Kytzler. Würzburg 1992, S. 120 - 127.

Carmen-Elisabeth Puchianu

Betrachtungen über äußere und innere Metereologie in einigen Kurztexten von Franz Kafka

Geht es darum, einigen Gemütszustand auszudrücken, den Grund eines Erfolgs oder gar eines Mißerfolgs zu formulieren, wird vielleicht kein anderer verbaler Bereich menschlicher Aussage so sehr angestrengt wie jener der Meteorologie.
Man kennt den metaphorischen Wert einer Umschreibung von der Art "dunkle Wolken beschatten meine Zukunft", oder "das Leben ist mir heute eitel Sonnenschein". Unter ungünstigen Umständen macht man "ein Gesicht wie sieben Tage Regenwetter", man "ist wie vom Blitz getroffen", zumal wenn er aus heiterem Himmel kommt und ebenso fatale Wirkungen hat „wie eine kalte Dusche oder ein Regenschauer". Man "wartet auf gut Wetter" oder "siedet selbst ein Wetter", wie ehemals Wind- und Wetterhexen allerlei Witterung zusammenbrauten. Derlei und ähnliche Metaphern bestätigen des Menschen Wetterfühligkeit wie seine Abhängigkeit von meteorologischen Fakten, warum würde man sonst mit so viel Beharrlichkeit jeden Abend endlose Nachrichtensendungen verfolgen, um den meteorologischen Bericht ja nicht zu verpassen?
Man ist natürlich auch immer wieder dazu geneigt, in der Meteorologie einen "Sündenbock" für eigenes Versagen zu sehen, und wenn gerade jetzt wieder ein leichter aber beständig lästiger Druck in meinem Hinterkopf nistet, rührt das sicher vom Wetter her, so daß auch das Schreiben dieser Zeilen eher deshalb so mühselig vonstatten geht.
Macht einem bereits die alltägliche Wetterfühligkeit schon so sehr zu schaffen, um wieviel mehr ist Vorsicht geboten im Umgang und der Deutung literarischer Meteorologie, will sagen meteorologischer Zustände.
Bereits sehr frühe Formen der Erzähldichtung setzen das meteorologische Element erfolgreich ein, wo es beispielsweise darum geht, das Auswirken unerhörten menschlichen Gebahrens auf die Umwelt darzustellen. Nicht zufällig will an dieser Stelle an die *Geschichte vom Fischer und seiner Frau* (in der von den Gebrüdern Grimm verbreiteten Varinate) erinnert werden.
Der verhängnisvolle Rollentausch, die männlich anmaßenden Forderungen der Ilsebill, sowie ihre immerwährende Unzufriedenheit lösen in ihrer natürlichen Umgebung eine zunehmend heftige Reaktion aus. Heißt es am Anfang der so harmlos einsetzenden Geschichte, daß der Fischer alle Tage zur See ging, vor sich hin angelte und "immer in das klare Wasser" starrte, will das nichts weiter besagen, als daß der Himmel blau und klar sich ordnungsgemäß im Wasser spiegelt. So wie die Frau einen Wunsch nach dem andern äußert, auf verbotene und vermessene Weise König-Kaiser-Papst werden will, reagiert die See und mit ihr das Wetter, so wie natürliche Kreatur gegenüber jeglicher Abweichung oder Abnormität reagiert. Farbliche Veränderungen der See signalisieren das Aufkommen schwerer Wolken und des entsprechenden Unwetters. Wörtlich heißt
es: "die See (war) ganz grün und gelb und gar nicht mehr so klar", " das Wasser (war) ganz violett und dunkelblau und grau und dick (...) doch war es noch ruhig", und während später die Färbung ins Schwarze umschlägt "gärte das Wasser so von innen und roch ganz faul".

BDD-A13294 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:34 UTC)