

ALBRECHT KOSCHORKE

Das Volk als Gerücht

Zur Labilität souveräner Herrschaft im Barockdrama

»Der Pöfel sieht auf euch:
erweget, was ihr thut.«¹
Theodor Johann Quistorp

I.

Die Topographie der Macht, wie sie sich im barocken Trauerspiel darstellt, lässt sich als ein System konzentrischer Ringe beschreiben. In der Mitte befindet sich der Souverän. Er residiert in den innersten Gemächern des Palastes. Zu ihm haben nur engste Berater Zutritt, die eine Art *cordon sanitaire* um ihn bilden. Gewöhnlich befinden sich auch die weiblichen Hauptfiguren des Stückes in seiner Nähe: Herrscherinnen, Mätressen und Mütter. In einem dritten Ring sind die Großen des Reiches, der erweiterte Beraterstab, Hofbeamte und Militärs anzusiedeln. Sie alle werden von der Palastwache geschützt, die an den Mauern patrouilliert und den Einlass an den Toren regelt.

Aber der Raum des Politischen endet nicht mit dem Palastbezirk. Jenseits davon gibt es die Bürgerschaft und eine zu Verschwörungen neigende Aristokratie, in den römischen Trauerspielen den Senat und nicht zuletzt die Armee. Schließlich ist von einem kollektiven Akteur zu sprechen, von dem unsicher bleibt, wie er sich zu den anderen Machtinstanzen verhält und wo er überhaupt zu lokalisieren ist: innerhalb oder außerhalb der politischen Ordnung. Dieser Akteur ist, wie es bei Andreas Gryphius heißt, das »leichte« oder wahlweise »bewegte Volk«².

Die Ringe, die sich um den Machtpol des Herrschers bilden, haben einerseits die Funktion einer Festungsanlage; sie dienen dem Schutz seiner Unversehrtheit und seines Lebens. Andererseits schirmen sie ihn aber in einer Weise von der Außenwelt ab, die ihn, der nach der absolutistischen Herrschaftsmythologie doch wie Gott allmächtig und allsehend sein sollte, zum blinden Gefangenen seines Apparats herabstuft. Der Herrscher sitzt gewissermaßen im Funkloch, während von seiner Entou-

rage fortwährend Signale von außen empfangen und zurückgesandt werden. Denn die Türen, die inneren und äußeren Mauern, die den Palast zu einer Bastion werden lassen, sind erstaunlich durchlässig für Nachrichten aller Art. Zwischen dem, was innerhalb des Palastes vorgeht – selbst noch in den intimsten herrschaftlichen Gemächern –, und dem, was sich in jedem Augenblick draußen zusammenbraut, besteht eine schnelle und hochgradig nervöse Verbindung. Jedenfalls herrscht im Palastinnern ständige Alarmbereitschaft. Und so lebt der Souverän, der doch im konzentrischen System der Machtkreise die physisch-militärisch am stärksten befestigte Position innehat, in einer inversen Struktur zugleich an dem Ort, an dem die paranoide Atmosphäre, die das Hofleben insgesamt prägt, am dichtesten und bedrückendsten ist.³

Die Angst und Verzagtheit des barocken Herrschers, von der man im Anschluss an Walter Benjamins Melancholie-Diagnose so viel Aufhebungs macht, hat einen schlichten nachrichtentechnischen Grund. Sie erklärt sich daraus, dass bedrohliche Nachrichten sich in dem Maß verstärken, je mehr Zwischenträger an ihrem Zustandekommen beteiligt sind. Da der Herrscher nur wissen kann, was die Kette der Zwischenträger ihm übermittelt, ist er ihnen im höchsten Maß ausgeliefert. Diese Übermittler sind ja keine neutralen Nachrichtenkanäle. Als Figuren des Dritten⁴ partizipieren sie an dem Rumor, den sie weitertragen. Entweder müssen sie sich wegen ihrer Nähe zum Souverän selbst bedroht fühlen, was sie in die Lage bringt, potentielle Gefahren zu überzeichnen; oder sie betätigen sich wie Michel Serres' Parasiten⁵, indem sie die Nachrichtenlage verfälschen und eine Drohkulisse wachhalten, die es ihnen erlaubt, den Herrscher nach ihren Zwecken zu manipulieren.

Offiziell ist der Herrscher der Inhaber der Macht. Wer aber das paranoide Syndrom der Hofgesellschaft betrachtet, könnte den Eindruck gewinnen, dass die wahre und unerklärte Machtbasis außerhalb des Palastes liegt – dort, wo sich der leicht entflammbare Pöbel zusammenrottet. Wenn man indessen bedenkt, dass die Nachrichten vom Volk draußen ihre eigentliche Gestalt erst im Durchqueren der konzentrisch gestuften Hierarchie rings um den Herrscher erhalten, dann liegt es nahe, die

3 Insofern ähnelt die Residenz in den barocken Trauerspielen dem Palast der *fama*, wie ihn Ovids Metamorphosen beschreiben, aber unter umgekehrten Vorzeichen: »Tausend Zugänge gab sie dem Haus und unzählige Luken, / Keine der Schwellen schloß sie mit Türen; bei Nacht und bei Tage / Steht es offen [...]«, Ovid, Metamorphosen, Zwölftes Buch, V. 45 ff.

4 Vgl. hierzu das Forschungsprogramm des Konstanzer Graduiertenkollegs *Die Figur des Dritten*, <http://www.uni-konstanz.de/figur3/progorg.htm>.

5 Vgl. Michel Serres, *Der Parasit*.

1 Theodor Johann Quistorp, Aurelius, 3. Aufzug, 6. Auftritt, S. 232.

2 Andreas Gryphius, Leo Armenius, Zweite Abhandlung, Zweiter Eingang, V. 241 bzw. 242, S. 45 f.

größte Machtdichte in jener dritten, intermediären Zone zu verorten – bei den Türstehern, Wächtern, Ratgebern⁶ und Intriganten, bei der Leibgarde und den Nachrichtendiensten, die das Klima der Angst nähren, in dem der Kaiser oder Despot seine schlaflosen Nächte verbringt.

Denn die Stufenfolge der Schwellen, die den Herrscher von den Beherrschten trennen soll, schafft in der entgegengesetzten Leserichtung ein System der Verbindungen: eine Kette von Nachbarschaften, Gunstbeziehungen und klientelären Tauschhändeln, über die alle möglichen Kasser, Briefe, Waffen ins Innere des Palastes befördert werden können.

Der Souverän des barocken Trauerspiels ist nicht einmal Herr im eigenen Haus. Das wird vielleicht am eindrucklichsten in Gryphius' Erstlingsdrama *Leo Armenius* vorgeführt, wo es einen Augenblick scheint, als wäre eine Verschwörung gegen den Kaiser Leo durch die Festnahme ihres Anführers Michael Balbus niedergeschlagen. Das Haupt der Verschwörer wird im Palast eingekerkert: »Gebt unterdessen starck auff Thor und Schösser acht«, fügt Leo seinem Befehl ausdrücklich hinzu.⁷ Und später heißt es in einem Dialog zwischen Leo und seinem Diener Papias:

LEO. Er ist versichert? PAP. Ja. LEO. Verhüttet? PAP. starck. LEO. Wer gibt Acht auf die wach? PAP. Jch selbst. LEO. last keinen den er libt Eindringen auff die Burg; Jhn auch heiß feste schlissen; Mit Ketten an den Arm / mit Sprengen an den Füßen.
PAP. Mein Fürst / es ist verricht. LEO. Wo sind die schlüssel? PAP. hir;⁸

Nachts schreckt der Kaiser aus einem Traum hoch, in dem ihm das Gespenst seines Widersachers begegnet. Träume, so scheint es in diesen Dramen, sind die einzig verlässliche Nachrichtenquelle des Souveräns. Denn obgleich die Trabanten versichern, dass »Thor« und »Port« mit zusätzlichen Wachen besetzt wurden, obgleich die »Maur« ihrer Auskunft nach »Waffen voll«⁹ ist, kann der durch die nächtlichen Zimmerfluchten irrende Kaiser ungehindert an schlafenden Soldaten vorbei in den Kerker des Michael Balbus hineingehen und findet ihn dort wie einen Fürsten gebettet. Das Gefängnis im Palast hat sich in die Residenz eines Gegensoveräns verwandelt, während der Kaiser selbst sich seinen illoyalen Gefolgsleuten ausgeliefert weiß. Keine Mauer ist stark genug, ihn zu schützen. Das ganze Drama folgt einer Dynamik der Durchlässigkeit. Michael Balbus versteht es, einen Brief an die Verschwörer aus dem Palast schmug-

geln zu lassen; diese verbergen ihre Waffen in Kerzen und gelangen unerkannt in die Burg, wo sie bei der Christfeier am Altar ihren mörderischen Plan in die Tat umsetzen.

In *Leo Armenius* entbrennt der tödliche Streit zwischen dem Kaiser von Byzanz, der selbst ein Usurpator war, und seinem Feldherrn, der darauf pocht, die faktische Macht im Reich in den Händen zu halten. Das ist eine klassische Konstellation, die in Dramenstoffen über das Schicksal römischer Soldatenkaiser wiederbegegnet. Obwohl sich hier also der kaiserliche Hof und das Heerlager gegenüberstehen, rekurren beide Parteien immer wieder auf das Volk als eine Referenzgröße, die maßgeblich an der Inthronisation des amtierenden Herrschers beteiligt war¹⁰ und der umgekehrt eine Art Mitsprachrecht über den Fortbestand seiner Herrschaft zuerkannt wird. Akzeptanz beim Volk ist ein Argument, auch wenn das »Volk selbst« nicht zu Wort kommt und folglich seinen Willen nicht äußern kann.

Es sind ausschließlich Angehörige des politisch-militärischen Establishments, die »im Namen des Volkes« ihre Machtkämpfe austragen. Das klingt zuweilen so, als ob sich an den Rändern des Souveränitätsdiskurses, den die barocken Dramen durchspielen, ein unerklärtes Prinzip der Volkssouveränität geltend machte. Aber das Volk tritt, gemäß einer sowohl politischen als auch ästhetischen Ständeklausel, auf der Bühne nicht auf. Es hat keinen Subjektstatus und keine in der politischen Ordnung vorgesehene Repräsentanz. Es ist nur in den Reden der im Drama akkreditierten Akteure zugegen. Als inkalkulable Größe bleibt es gleichwohl im Kalkül der Mächtigen durchweg präsent. Im Fall der despotischen Herrscherfiguren, für die sich das europäische Drama des 17. Jahrhunderts vorrangig interessierte, hat dies einen durchaus realgeschichtlichen Hintergrund. Wie schon die antiken Staatslehrer wussten, müssen sich Despoten, deren Herrschaft nicht institutionell abgesichert ist und die sich in der Regel nur durch blutige Unterdrückung der traditionellen Elite behaupten können, eine Massenbasis verschaffen und gehen deshalb Zweckbündnisse mit niederen Volksschichten ein. Dass die Barockdramen diesen Effekt wieder und wieder beschreiben, lässt auf einen unterschwellig plebiszitären Zug der Königsherrschaft auch im Zeitalter des sogenannten Absolutismus zurückschließen.

6 Vgl. Ethel Matala, Art. »Rat, Ratgeber«.

7 Andreas Gryphius, *Leo Armenius*, II/3, V. 410, S. 52.

8 Ebd., III/1, V. 1 ff., S. 62.

9 Ebd., V. 105, S. 66.

10 So sagt Michael in seiner Verteidigungsrede vor dem Gericht zu Leo: »wer halff das Volck bewegen / Das dich zum Haupt aufwarff? wer hub dich auff den Thron?«, Andreas Gryphius, *Leo Armenius*, II/1, V. 116f., S. 40.

II.

In den großen Szenen der antiken Historiographie, etwa bei Livius, bildet das »bewegte Volk« gewissermaßen den Erregungshintergrund für die Bühne der Staatsrhetorik, auf der seine Fürsprecher ins Rampenlicht treten, um die Erregung zu bahnen und in eine politisch-institutionelle Agenda zu gießen: Brutus, der zum Sturz des Königshauses aufruft; Verginius, der auf dem Forum seine Tochter erdolcht und mit einer großen Rede den verbrecherischen Decemviren Appius Claudius vor das Tribunal zwingt.¹¹ Der rhetorische Auftritt nährt sich hier aus dem Zusammenkommen zweier Komponenten: Seine *affektive Energie* gewinnt er aus der Anteilnahme der Menge, seine *Form* aus der Schulung des Sprechers, das heißt aus einem Oberschichtenmerkmal, das die unartikulierte, ungerichtete Bewegtheit der Volksmenge zugleich distanziert. Das ist die Struktur des republikanischen Heroismus, an den im 17. Jahrhundert die britischen und im 18. die französischen Revolutionäre anknüpfen und die im deutschsprachigen Raum etwa bei Schiller (*Verschwörung des Fiesko, Wilhelm Tell*) wiederholt. Später geht die Lizenz zur sublimen Rede mehr und mehr vom großen Einzelnen an den autorlosen Verfassungstext über – als der unter Normalbedingungen einzig legitimen Quelle für das Recht, im Namen des Volkes zu sprechen.

Doch von all dem sind die Sprachwelt und politische Topographie des Barockdramas weit entfernt. Hier trennen die Palastmauern das Volk von den Akteuren; die Reden und Interaktionen auf der Bühne finden keine unmittelbare öffentliche Resonanz. Weil niemand das Volk sieht und seine Stimme vernimmt, wird es letztlich zu einem Phantom, dessen Furcht einflößende Stärke allein darin besteht, dass es in der Gestalt des Gerüchts den Diskurs der Protagonisten umschattet und dadurch am Ende alle Gemüter beherrscht. So kommt der gleiche imaginäre Mechanismus in Gang, mit dem Thomas Hobbes im *Leviathan* die Akkumulation von Macht im Allgemeinen beschreibt: »Denn die Natur der Macht ist [...] dem Gerücht ähnlich, das mit seiner Verbreitung zunimmt [...].«¹²

Deshalb bleibt vielfach unentscheidbar, ob ein sich auf das Volk berufender Alarm wirklicher Sorge entspringt oder nicht vielmehr auf einem Kalkül mit der Angst des Herrschers gründet. Den Extremfall einer solchen

Angstbereitschaft stellt die Figur des Nero dar, allen voran in Lohensteins *Agrippina*.¹³ Lohenstein konnte sich teilweise auf die lateinischen Quellen stützen, wenn er Nero als einen labilen Charakter porträtiert, der auf den Beifall der Menge angewiesen war und in Panik geriet, als ihm dieser Beifall in der Phase des Niedergangs seiner Herrschaft entzogen wurde. *Agrippina* führt einen Kaiser vor, der in extremen Ausschlägen die ganze Amplitude zwischen Machtherlichkeit und Verzagtheit durchläuft. Daran schlagen Neros Höflinge Kapital. So stören sie den Versuch Agrippinas, Nero zum Inzest zu verführen und damit die Macht über ihn zurückzugewinnen, indem sie wegen eines angeblich drohenden Aufruhrs der Palastwache auf den Schauplatz der intimen Handlungen stürmen. Sie behaupten, es sei das Gerücht nach draußen gedrungen, dass sich Nero allein mit der Mutter in seinem Schlafgemach aufhalte. In diesem Stück erscheinen alle Mauern porös, Vertraute werden zu Mitwissern und lancieren die *arcana* des Herrscherhauses nach außen, wo sie über die Wachen zum Heer und zur Volksmenge gelangen, während dem Kaiser selbst der Blick ins Innere der Bürgerhäuser verwehrt ist.¹⁴

Das Volk hat im Bewusstsein des Alleinherrschers die Rolle eines allgegenwärtigen Tribunals. Als ein erster Mordanschlag auf Agrippina scheitert, ist es mit Neros Contenance endgültig vorbei:

Sie wird bald bey uns seyn / nicht ihre Rache fristen /
Den Pöfel wafnen aus / die Slaven auf uns rüsten /
Das ihr geneigte Heer mit Aufruhr stecken an.
Ja wo sie nur nach Rom zum Rathe kommen kan /
Dem Volke machen weiß: Wie sie die Wund empfangen /
[...]
So kostet leider es uns Zepter / Ehr und Blut.
Der Rath wird uns verschmähn / der Pöfel uns verfluchen /
Rom ihm ein neues Haupt aus frembdem Stamme suchen.¹⁵

Hier kann keine ausführliche Diskussion darüber geführt werden, welche politische Kompetenz sich jeweils mit den wild durcheinander geworfenen Begriffen »Pöfel«, »Slaven«, »Heer«, »Rath« und »Rom« verbindet – in dem doppelten Bezug auf die Verhältnisse unter dem römischen

13 Daniel Caspar Lohenstein, *Agrippina*, S. 2-140.

14 Vgl. Othos Rede im Eingangsdilog, mit der er dem Kaiser seine Frau zur Geliebten andient: Er zweifle, dass »Dem Käyser nicht entgeh / was nicht mit süßem Blicke [/] Manch Bürger schauen kan«, Daniel Caspar Lohenstein, *Agrippina*, V. 48f., S. 20.

15 Ebd., 4. Abhandlung, V. 109ff., S. 76.

11 Vgl. zur Analyse dieser Szenen: Albrecht Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 36ff.

12 Thomas Hobbes, *Leviathan*, Teil I, Kap. 10, S. 66.

Prinzipat und im deutschen Reich des 17. Jahrhunderts, unter dessen Vorzeichen Lohenstein schrieb. Es geht an dieser Stelle um den generellen Befund, dass die eingangs noch zelebrierte Allmacht des Kaisers offenkundig auf einen äußerst schwankenden Grund gebaut war, sodass er jederzeit mit seinem Sturz und dem Untergang der gesamten Dynastie rechnen musste. Die dramatische Rede trifft sich hier mit der historischen Wirklichkeit, denn das römische Kaiserreich verfügte über keine geordnete Machtfolge, und das gewaltsame Ende des jeweiligen Herrschers, der selbst durch einen Armeeputsch an die Macht gekommen sein mochte, war eher die Regel als die Ausnahme.

Die kaiserliche Herrschaft ist nur zu einem schwachen Grad von Institutionalisierung gelangt, sodass sie immer das Stigma des *Irregulären* behält. Auf irregulärem Weg (durch mehrere von Agrippina eingefädelte Morde) ist der historische Nero zu seiner Position aufgestiegen, auf ebenso unrühmliche Weise kommt er zu Tode (auf der Flucht von allen verlassen, begeht er Selbstmord in einer schäbigen Kammer).¹⁶ Zuvor war er vom Senat zum Staatsfeind erklärt worden.¹⁷ Das deutet auf den alten Verfassungsantagonismus zwischen Patriziern und Prinzipat. Aber um einen irgendwie geordneten Machtkampf zwischen – anachronistisch gesprochen – Verfassungsorganen ist es den frühneuzeitlichen Dramatisierungen des Nero-Stoffes nicht vorrangig zu tun. Lohenstein jedenfalls verbindet in seinem Stück politischen und rhetorischen Exzess. Er zeigt eine Herrschaft im Ausnahmezustand, die pausenlos die Ränder der politischen Ordnung übertritt, und als ihr Gegenstück ein politisches Subjekt/Nicht-Subjekt, das seinerseits eine alle geregelten Abläufe überbordende Randgröße darstellt: die nicht in Form gebrachte Menge, das Volk, das einen ständigen Infektionsherd politischer Verunsicherung bildet.

Dieses Volk hat weder institutionell noch kommunikativ eine zuschreibbare Adresse und wird gleichwohl permanent adressiert. Als in einem zweiten Anlauf der Mord an der unliebsam gewordenen Kaiserin endlich gelingt, beschließt Neros Beraterstab, der sich über ihrer Leiche versammelt, sogleich ein ganzes Bündel von propagandistischen Maßnahmen: Gerüchte sollen gestreut,¹⁸ Gaben unter die Soldaten und Stadtbevölkerung verteilt, Tempelopfer gebracht und andere öffentlich-

16 Gaius Suetonius Tranquillus, Nero, Kap. 48f., S. 90 ff.

17 Ebd., Kap. 49.2, S. 92-93.

18 Eva Esslinger verdanke ich den Hinweis, dass der historische Nero sogenannte *delatores* einsetzte, deren Aufgabe darin bestand, Gerüchte unter das Volk zu bringen und dadurch die öffentliche Meinung zu steuern – so nach dem Brand der Stadt Rom, für den Nero die Christen beschuldigte.

keitswirksame Zeremonien durchgeführt werden.¹⁹ Es entbehrt nicht der Ironie, dass ausgerechnet der Stoiker Seneca, Verfasser einer Schrift über fürstliche Güte²⁰, damit beauftragt wird, als *spin doctor* der Desinformationskampagne eine Verteidigungsschrift für den Senat zu verfassen.²¹

III.

Das Volk hat im barocken Hofdrama die Position eines eingeschlossenen Ausgeschlossenen inne: Es bleibt außerhalb der Palastmauern und der Theaterbühne, aber ist als Gerücht in den Reden der Protagonisten im Innern des Palasts gegenwärtig; es hat keine Identität, aber genau das verleiht ihm die Wirksamkeit eines paranoiden Syndroms; es figuriert gleichsam als großer Schatten, den jeder potentielle Widersacher gegen den Herrscher wirft; es verfügt – im Gegensatz zu Senat und Bürgerschaft – über keinerlei politischen Status, aber treibt die Handlungen im nominellen Machtzentrum an; zuweilen scheint es sich geradezu wie ein unerklärter, sich selbst ermächtigender Souverän zu gebärden, der über den Aufstieg und Niedergang seiner Herrscher entscheidet; es ist letztlich nur ein Name für den *kollektiven* Ausnahmezustand, der mit dem *persönlichen* Ausnahmezustand in Gestalt des despotischen Herrschers korrespondiert. So wird der politische Diskurs beständig über seine Ränder getrieben und erweist sich als eine labile und fortwährend bedrohte Ordnung, die der Matrix erregter Unordnung entsteigt. Dem Beharren auf Struktur arbeiten Kräfte der Entstrukturierung entgegen; das förmliche, offizielle Redegebaren in Herrschernähe wird von der informellen Kommunikation des Gerüchts, das zugleich ortlos und allgegenwärtig ist, umbrandet und unterspült.

Unter solchen Bedingungen können keine konsistenten Institutionen und Funktionssysteme entstehen. Am augenfälligsten wird dies, wo auf der Bühne Recht gesprochen wird. Die Richter befinden sich in einer doppelten Abhängigkeit. Sie sind einerseits Funktionäre des Fürsten, mit dem sie es sich nicht verderben wollen; andererseits aber urteilen sie mit beständigem Blick auf das Volk. In ihren Beratschlagungen geht es weder um Indizienbeweise oder andere Formen der Wahrheitsfindung noch um die Applikation von Gesetzen, sondern um ein rein opportunistisches Kalkül. Das Richterkollegium etwa, das in Gryphius' Drama *Leo*

19 Daniel Caspar Lohenstein, Agrippina, 5. Abhandlung, V. 202 ff., S. 93 ff.

20 L. Annaeus Seneca, De clementia.

21 Daniel Caspar Lohenstein, Agrippina, 5. Abhandlung, V. 276 ff., S. 95.

Armenius über die Hinrichtung des Aufrührers befinden soll, ist fast ausschließlich mit dem Problem der Folgenabwägung beschäftigt:

[...] Es ist ein ernste Sache
 Vnd überlegens werth. [...]
 Sol ihn das leichte volck sehn auff den Richtplatz gehn
 Gebunden und geschleiff? sol er gefässelt stehn
 Da wo man tausend Heer / und tausend rühmen hören
 Sein oft bekrantztes Haupt / da er mit höchsten Ehren
 Nur nicht den Thron bestig? diß siht gefährlich aus!
 Wird das bewegte Volck / und die so seinem Hauß
 Durch Gunst und Nutz verknüpfft diß ohn' Entsetzung schauen?²²

Doch auch die Verzögerung eines Urteils kann unübersehbare Folgen nach sich ziehen. Das zeigt sich in einem späten Nachzügler des barocken Dramas, Theodor Johann Quistorps Trauerspiel *Aurelius, oder Denkmaal der Zärtlichkeit*, das 1743 erschien und erst 1762 uraufgeführt wurde. Darin agiert der Kaiser Trajan als Verkörperung eines rechtlichen Herrschers und damit als Gegentypus zur Nero-Figur. Trajan will in einer aufklärerisch-staatspädagogischen Anstrengung »Die Bürger zu der Pflicht, das Volk zum Recht gewöhnen«. ²³ Er will das Recht als eine Größe *sui generis* instituieren, allein Gott und dem Gewissen anheimgestellt und dem Wechselspiel des politischen Glücks enthoben; indessen bleibt er pragmatisch genug, um Regeln dafür zu entwerfen, wie man gerade durch rechtschaffene Herrschaft die Gunst beim Volk erhalten könne. In einem laufenden Mordverfahren gegen einen seiner Vertrauten jedoch ruft seine Milde einen aufrührerischen Mob auf den Plan. Ein Hauptmann warnt den Kaiser:

Herr! es wird ein Tumult. Der Pöbel häufet sich.
 Man spricht von einem Bürgermord; und schiebt die Schuld auf dich.
 Der ganze Markt ist voll: und ein verwirrt Gedränge
 Das Wuth und Neugier zeigt, macht alle Straßen enge.
 Es liegt ein junger Mensch in seinem Blute da,
 Man nennt ihn einen Sohn der Wittwe Fulvia.
 Man weint, man klagt, man tobt, und will itzt dein Entschließen,
 Und wen du strafen wirst, aus Rachbegierde wissen.
 Drum komm! bevor das Volk, das allenthalben streift,
 Und an die Wachen sprengt, zu Wehr und Waffen greift.²⁴

22 Andreas Gryphius, *Leo Armenius*, II/2, V. 228 f. / 241 ff., S. 45 f.

23 Theodor Johann Quistorp, *Aurelius*, II/1, S. 205.

24 Ebd., III/4, S. 228.

Die *Verrechtlichung des Volkes* – notwendige Voraussetzung dafür, es zum Staatsvolk (im Gegensatz zum Pöbel) zu erheben – befindet sich hier noch in ihren Anfängen. Immerhin erhält die Menge bei Quistorp eine Fürsprecherin, die Mutter des Ermordeten, die zum guten Ende sogar den Mörder adoptiert. In einer rührenden Versöhnungsszene begegnen sich der Souverän, der Täter und die vormalige Anklägerin, die als Stimme der Bürgerschaft figuriert. Prompt sehen auch die Auguren versöhnliche Zeichen, und das Volk hört auf zu rumoren. »Viele römische Bürger« sind nach der Regieanweisung auf der Bühne zugegen²⁵, und einer von ihnen behält das letzte Wort.²⁶ Bei Quistorp ist die Repräsentation des Volkes nicht mehr im barocken, sondern empfindsamen Sinn geregelt: Es lässt sich in ein Familienschema einbauen und dadurch domestizieren. Dennoch bleibt das Sprechen des Volkes ein verschobenes Sprechen, in das neue Register der Zärtlichkeit übertragen und auch sozial distanziert (Fulvia, die Wortführerin, ist selbst Angehörige der Oberschicht), während der Rumor draußen gehalten wird.

Es wird noch dauern, bis das ›Volk selbst‹ in seinem Erregungszustand die Bühne erstürmt und sich nicht mehr damit begnügt, als Gespenst der Rede zugegen zu sein. Und dieser Selbstbesitz der Rede erfüllt nicht notwendig eine politische Utopie. Er kann schlicht Terror in Reinform bedeuten. Man denke nur an die bekannte Szene in Georg Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod*:

ALLE. Totgeschlagen! totgeschlagen!
 ROBESPIERRE. Im Namen des Gesetzes!
 ERSTER BÜRGER. Was ist das Gesetz?
 ROBESPIERRE. Der Wille des Volks.
 ERSTER BÜRGER. Wir sind das Volk und wir wollen, daß kein Gesetz sei; ergo ist dieser Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes gibts kein Gesetz mehr, ergo totgeschlagen!²⁷

25 Ebd., V. 2, S. 250.

26 Ebd., letzter Auftritt, S. 262.

27 Georg Büchner, *Dantons Tod*, Erster Akt, zweite Szene, S. 14.

Literaturverzeichnis

- Büchner, Georg: Dantons Tod, in: Ders.: Werke und Briefe, München 1980, S. 7-68.
- Gryphius, Andreas: Leo Armenius, oder Fürsten-Mord. Trauerspiel, in: Ders.: Dramen, hrsg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt/M. 1991, S. 9-116.
- Hobbes, Thomas: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates, hrsg. v. Iring Fetscher, 5. Aufl., Frankfurt/M. 1992.
- Koschorke, Albrecht u. a.: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt/M. 2007.
- Lohenstein, Daniel Caspar: Agrippina [1665], in: Ders.: Römische Trauerspiele, Stuttgart 1955, S. 2-140.
- Matala, Ethel: Art. »Rat, Ratgeber«, in: Thomas Frank u. a. (Hg.): Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft, Frankfurt/M. 2002, S. 120-132.
- Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen, übers. v. Erich Rösch, 2. Aufl., Zürich u. München 1992.
- Quistorp, Theodor Johann: Aurelius, oder Denkmaal der Zärtlichkeit. Ein Trauerspiel, in: Johann Christoph Gottsched: Die Deutsche Schaubühne, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745, Vierter Teil, Stuttgart 1972, S. 185-262.
- Seneca, L. Annaeus: De clementia. Über die Güte, lat./dt., hrsg. v. Karl Büchner, Stuttgart 2002.
- Serres, Michel: Der Parasit, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt/M. 1987.
- Suetonius Tranquillus, Gaius: Nero, lat./dt., hrsg. v. Marion Giebel, Stuttgart 1997.