

Das Problem der souveränen Entscheidung im barocken Trauerspiel

1

Mit einer formalen Definition, die von Carl Schmitt und seiner Theorie des Ausnahmezustandes ausnahmsweise absieht, lässt sich Souveränität als höchste politische Entscheidungsmacht fassen. Im Stufenbau frühneuzeitlicher Gesellschaften konzentriert sich diese Macht an der Spitze der politischen Pyramide, an der die Person des Monarchen steht. Über dem Herrscherwillen – so stellt es jedenfalls die absolutistische Staatslehre dar – gibt es keine weitere innerweltliche Instanz; er kann nicht bezweifelt, verhandelt, revidiert werden, sondern schafft im Akt seiner Bekundung eine für die Untertanen unumstößliche und letztgültige Realität. In der Entscheidungsmacht des Monarchen trifft zusammen, was sonst in kategorialen Widerstreit auseinander fällt: Wort und Tat, Wunsch und Gesetz, Singularität (des jeweiligen vom König erlassenen „Gesetzesbefehls“) und Allgemeinheit (der sich daraus ableitenden, die staatliche Ordnung als ganze begründenden Regel).¹

Von literarischen Herrschaftsrepräsentationen in jener Epoche würde man entsprechend erwarten, dass sie der Allokation der Entscheidungsmacht in der Person des Monarchen Rechnung tragen und gewissermaßen Proben auf eine zeitgenössische Theorie der Entscheidung darbieten. Dass es in den dramatischen Staatsaktionen des Barock um Leben und Tod geht, ist ja nicht allein tragischen Konventionen geschuldet, sondern hat mit dieser auf die Spitze getriebenen Frage der Entscheidung zu tun. Die Reichweite einer Entscheidung bemisst sich an dem Einsatz, der auf dem Spiel steht; den höchsten Einsatz bildet das Leben. Nicht umsonst ist um den Souverän das gesamte Personal derjenigen versammelt, die Einfluss auf seine Entscheidungen auszuüben vermögen: Räte, hohe Beamte,

¹ Vgl. Campe, Rüdiger, „Der Befehl und die Rede des Souveräns im Schauspiel des 17. Jahrhunderts. Nero bei Busenello, Racine und Lohenstein,“ in: *Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen*, hg. v. Armin Adam und Martin Stingelin, Berlin 1995, S. 55-71, dort S. 58.

Campe schreibt mit Bezug auf die Begründung des Begriffs absoluter Souveränität bei Bodin: „Erstes Merkmal des Souveräns nennt Bodin es, daß sein Befehl den Allgemeinheitscharakter des Gesetzes hat und er Gesetze vorschreiben, d.h. in der Art des Befehls erlassen kann. Damit ist nicht irgendeine nachträgliche Vermengung von allgemeinem Gesetzestext und exekutivem Einzelakt gemeint: es bezeichnet als Augenblick der Souveränität eine unauflösliche Überkreuzung zwischen der Singularität, die im Akt der Aussage liegt, und der Allgemeinheit der Regel, die als ihr Inhalt ausgesagt wird.“ (ebd.)

Geistliche, Diplomaten, Militärs sowie am anderen Pol der Geschlechterordnung Mätressen, Königinnen und Königsmütter. Was liegt also näher als zu vermuten, dass auf der Theaterbühne die *Pragmatik* der monarchischen Exekutive vor Augen geführt wird?

Eine auch nur flüchtige Lektüre deutscher Trauerspiele des 17. Jahrhunderts indessen genügt, um sich zu überzeugen, dass sie diese Erwartung nicht oder nur auf verstörende Weise erfüllen. Ihr gebrochenes Verhältnis zur pragmatischen Sphäre zeigt sich schon in der Art, wie sie ihre historischen Stoffe aufbereiten: Entweder blenden sie die für das Verständnis kaum entbehrliche Vorgeschichte des jeweiligen Konflikts ganz aus, oder sie spielen sie nur auf eine vergleichsweise konfuse und wenig theatergemäße Art in den dramatischen Ablauf ein.² Hierin unterscheiden sie sich auf charakteristische Weise von den Dramen des französischen *âge classique*, in denen die Nähe zum Machtpol als ordnende Kraft fühlbar ist. Der Bezug zwischen Dramatik und Politik stellt sich ganz anders dar, je nachdem ob die Stücke für die zentralistische französische Monarchie geschrieben und im Beisein des Königs am Hof aufgeführt wurden, oder ob sich in Schuldramen vor Glogauer beziehungsweise Breslauer Stadtpublikum die komplizierten Loyalitätsbeziehungen zwischen den schlesischen Landständen auf der einen Seite, dem Haus Habsburg und der fernen kaiserlichen Residenz in Wien andererseits niederschlagen. Ein direkter Vergleich etwa zwischen der *Sophonisbe* Lohensteins und Corneilles macht das augenfällig; man muss nur einen Blick auf den Organisationsgrad der jeweiligen Personenverzeichnisse werfen.³

2

Doch sind die gemischten und dadurch unübersichtlichen Souveränitätsverhältnisse im deutschen Reich keineswegs der alleinige Grund dafür, dass der Herrscher auf dem protestantischen deutschsprachigen Theater nicht als strahlender Akteur im Vollbesitz seiner politischen Tatkraft erscheint. Es gibt innere Konstruktionsprobleme der Herrschaft im Zeitalter des sogenannten Absolutismus⁴, die in unterschiedlichen Facetten europaweit verhandelt werden und das einfache

Bild einer sich auf die Person des Souveräns zuspitzenden Entscheidungspyramide enorm komplizieren. In stratifikatorischen Gesellschaften ist nicht nur die Macht, sondern auch die Paradoxieanfälligkeit der Macht ungleich verteilt; so kommt es, dass sich an der Spitze der autoritären Hierarchie, die das gesamte Staatsgebäude zusammenhalten soll, zugleich die inhärenten Widersprüche der Alleinherrschaft am sinnfälligsten offenbaren.

Das Basisparadox besteht darin, dass der Regent als ein, wenn auch herausgehobener, *Teil* der Gesellschaft in seiner Person die *Einheit* derselben Gesellschaft verkörpert. Diese doppelte Existenzform ist die Quelle für alle Mystik des personalen Herrschertums. Empirisch ein Mensch unter Menschen, ständisch ein Inhaber bestimmter Prärogative, die seiner Zugehörigkeit zum Adel entspringen, ist der Monarch in seinen politischen Handlungen nichts Geringeres als der personifizierte Staat. Er verleiht dem ungreifbaren Ganzen des Staates Gesicht und Gestalt; erst durch ihn als lebendigen Repräsentanten gewinnt der Staat überhaupt den Charakter eines aktionsfähigen Subjekts. Dadurch kommen ihm umgekehrt Qualitäten zu, die nicht mit seiner sichtbaren, physischen Erscheinung deckungsgleich sind und ihn in den Augen der Untergebenen zu einem lebendigen Rätselbild machen.⁵

Schon das Mysterium der Verkörperung des Staates im Herrscher treibt über eine rein innerweltliche Auffassung von Politik hinaus. Ausdrücklich sakrale Züge erhält der Regent durch seine Position am Berührungspunkt zwischen weltlicher und göttlicher Sphäre. Im Mittelalter zum Stellvertreter Christi auf Erden erhoben und nach royalistischem Anspruch in seinem Handeln allein Gott verantwortlich, ist er dem politischen Ganzen, dessen Inkarnation er darstellt, nach der anderen Seite seines natürlich-übernatürlichen Doppelwesens zugleich entrückt. Teils in Konkurrenz, teils in Ergänzung zur kirchlichen Hierarchie übt er die Rolle eines Mittlers zum Göttlichen aus – nicht nur als *roi thaumaturge* in der alten Tradition der indogermanischen Priesterkönige, der wundertätige Heilungen bewirkt, sondern als Legitimations- und Heilsquelle für das Gemeinwesen schlechthin. Diese Existenz an der Bruchlinie zwischen politischer und theologischer Ordnung trägt ein Element der Hybridität in das Königtum ein, das sich nicht widerspruchsfrei mit der Kohärenzforderung an die königliche Person als Träger der sozialen Einheit verbindet. Der Ort an der Spitze, an dem sich wie beim Schlussstein eines Gewölbes das soziale Ganze *schließt*, ist gleichzeitig der Ort seiner *Öffnung*, seiner Unvollständigkeit; er *exzediert* den politischen Raum und bleibt in dessen Kategorien letztlich undefinierbar.

Damit hängt die rechtliche Sonderstellung des Herrschers zusammen. Den Verfechtern der absolutistischen Souveränitätslehre zufolge ist der Fürst, auf den sich die Rechtsordnung gründet, seinerseits den Gesetzen nicht unterworfen.

² Diese Konfusion der Vorgeschichte hat beispielsweise die Interpretationen von Gryphius' Drama *Catharina von Georgien* bis in die jüngste Zeit um eine wichtige politische Dimension verkürzt. Vgl. Bornscheuer, Lothar, „Diskurs-Synkretismus im Zerfall der politischen Theologie. Zur Tragödienpoetik der Gryphischen Trauerspiele“, in: *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937-1996)*, hg. v. Hans Feger, Amsterdam Atlanta 1997, S. 489-529, dort S. 504 ff., bes. S. 512 f.

³ Corneille, Pierre, *Sophonisbe. Tragédie*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. v. Georges Couton, Paris 1987, S. 381-446, dort S. 386. – Lohenstein, Daniel Casper von, *Sophonisbe. Trauerspiel*, hg. v. Rolf Tarot, Stuttgart 1996, S. 19 f.

⁴ Zur Bestreitbarkeit des Begriffs ‚Absolutismus‘, der seine Prägung im 19. Jahrhundert erfuhr und in vieler Hinsicht das paradoxe Ergebnis einer republikanischen ‚Retrofektion‘ darstellt, vgl. zusammenfassend Duchardt, Heinz, „Absolutismus – Abschied von einem Epochenbegriff“, in: *Historische Zeitschrift* 258 (1994), S. 113-122.

⁵ Vgl. Lenk, Werner u.a., *Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert*, Berlin / Weimar 1984, S. 288. – ders., „Das Schicksal der Regenten. Zur Trauerspielkonzeption des Andreas Gryphius“, in: *Daß eine Nation die ander verstehe möge. Festschrift für Marian Szyrocki*, hg. v. Norbert Honsza und Hans-Gert Roloff, Amsterdam 1988, S. 497-514, dort S. 505 f.

Denn dies hätte zur Folge, ihn einer innerweltlichen Gerichtsbarkeit zu unterstellen – was seinem Status als Inhaber der unteilbaren souveränen Gewalt widerspräche. Nach der juristischen Arithmetik der Ständegesellschaft dürfen nur Statusgleiche oder Höhere über eine Person zu Gericht sitzen. Dem Souverän, der sich sogar über die Großen des Reiches erhoben hat, ist jedoch *per definitionem* niemand gleich. Seine Handlungen sind nicht justiziabel; „the king can do no wrong“, wie es die englischen Kronjuristen formulieren.⁶

Das bedeutet nicht, dass der absolutistische Herrscher im freien Raum grenzenloser Willkür agiert. Er ist in seinen Handlungen an religiöse, moralische und gewohnheitsrechtliche Maßstäbe gebunden. Aber diese Bindungen haben keinen im strikten Sinn juristischen Rang; ja, auch ihrer kann sich der Fürst, folgt man Machiavelli, um der Staatsraison willen entledigen.

Vom Souverän der politischen Theorie des Absolutismus zum Tyrannen ist es nur ein kleiner Schritt. Jederzeit kann eine rechtlich ungebundene Herrschaft in Unrecht umschlagen; jederzeit kann die physische Person des Herrschers, in der die Machtfülle des Staates sich manifestiert und einen individuellen Körper erhält, in ihren Begierden entfesselt werden. Dann zeigt das Konzept des *princeps legibus solutus* seine Kehrseite: Aus der letztinstanzlichen Entscheidungshoheit des Fürsten wird Willkür, aus Strafgewalt Rache, aus Machtvollkommenheit Grausamkeit. Und was noch schlimmer ist: Gegen dieses Umkippen der absolutistischen Fürstenmacht ins Monströse gibt es weder juristisch noch politisch eine Handhabe, die mit der Forderung nach ungefährdeter Souveränität und ihrem Korrelat, der Unterbindung des Widerstandsrechts, zu vereinbaren wäre. Der Schritt vom Monarchen zum Tyrannen findet in einer rechtlichen – oder genauer: überrechtlichen – Grauzone statt. Umso wichtiger werden für die Bändigung der fürstlichen Gewalt andere Regulative: angefangen von Staatstraktaten, Memoranden, ständischen Zeremoniellen, Predigten, Opern bis hin zur Literatur.⁷

So zerteilt sich die dem ersten Anschein nach so konsistente Stellung des Herrschers an der Spitze des politisch-juridischen Stufenbaus in das paradoxe Sowohl-als-auch zweier unvereinbarer Positionen: Der Fürst steht über und unter dem Gesetz, das Gesetz steht über und unter dem Fürsten, je nachdem, welchen Begriff von Herrschaft und von Gesetz man zugrundelegt.⁸ Und diese Spaltung pflanzt sich fort: Da sich die Herrschaft des personalen Souveräns rechtlich und institutionell nicht einhegen lässt, muss die Aufgabe, seine Machtvollkommenheit einzuschränken, das heißt einen Teil seiner souveränen Kontrolle gegen sich sel-

6 Vgl. Kantorowicz, Ernst H., *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, 2. Aufl., München 1994, S. 28 u. passim. – Orr, D. Alan, „The Juristic Foundation of Regicide“, in: *The Regicides and the Execution of Charles I. Basingstoke*, hg. v. Jason Peacey, New York 2001, S. 117–137, dort S. 125.

7 Vgl. die ausführlichere Darstellung dieses Problems in: Koschorke, Albrecht, „Das Begehren des Souveräns. Gryphius' *Catharina von Georgien*“, erscheint in: *Figuren des Europäischen*, hg. v. Daniel Weidner, voraussichtlich 2006.

8 Vgl. dazu: Koschorke, Albrecht, „Vom Geist der Gesetze“, erscheint in: *Unfassbare Körper*, hg. v. Michael Gamper und Peter Schnyder, voraussichtlich 2006.

ber zu kehren, als theologisch-moralischer Imperativ in das Innere seiner Person verlegt werden. Nur „aus freien Stücken“ könne sich der Inhaber der obersten Gewalt dem bürgerlichen Gesetz unterwerfen, heißt es etwa bei Pufendorff.⁹ Deshalb ist die *Selbstbeherrschung des Herrschers* ein so großes und wichtiges Thema, und deshalb begleitet den Diskurs der Souveränität ein aus antiken, insbesondere stoischen Quellen geschöpfter Diskurs über die *clementia* als eine Form der gebotenen Selbstrücknahme souveräner Gewalt.¹⁰

Das Prinzip der regulierten Spaltung ist geradezu die Voraussetzung dafür gewesen, eine einzige, unteilbare und unumschränkte souveräne Instanz aufzurichten. Am prominentesten ist das in der englischen Rechtsfigur von den zwei Körpern des Königs zum Ausdruck gebracht¹¹, die durch den Spielraum innerhalb der paradoxen Einheit und Trennung des *body natural* und des *body politic* den Weg zu einem abstrakten, depersonalisierten Staatsverständnis bahnt, dem am Ende das Prinzip der Alleinherrschaft als ganzes zum Opfer fallen wird. Strukturähnlich, aber keineswegs deckungsgleich ist die im römischen Recht entwickelte Unterscheidung zwischen der privaten und der öffentlichen Person. In beiden Fällen besteht die Leistung der Differenz darin, dem politischen Amt Qualitäten zu sichern, die dem sterblichen, von Leidenschaften beherrschten und fehlbaren Individuum, das es ausübt, nicht – jedenfalls nicht mit hinreichender Aussicht auf

9 Zur Bestimmung der Unumschränktheit der Souveränität gehöre, so argumentiert Pufendorf, „daß die oberste Gewalt über allen von Menschen erlassenen und allen staatlichen Gesetzen als solchen steht und durch sie nicht unmittelbar gebunden ist. Denn diese Gesetze hängen sowohl hinsichtlich ihres Wirksamwerdens als auch hinsichtlich der Dauer ihrer Geltung von der obersten Gewalt ab. Daher kann die Staatsgewalt unmöglich durch sie gebunden sein, denn damit würde sie ja nur sich selbst übergeordnet sein. Hat jedoch der Inhaber der obersten Gewalt den Bürgern etwas durch Gesetz auferlegt, was auch auf ihn selbst zutrifft, dann ist es nur recht und auch der Würde des Gesetzes zuträglich, daß sich auch der Inhaber der Macht selbst aus freien Stücken an das Gesetz hält.“ (Pufendorf, Samuel von, *Über die Pflicht des Menschen und des Bürgers nach dem Gesetz der Natur*, übers. v. Klaus Luig, Frankfurt am Main 1994 (= Bibliothek des deutschen Staatsdenkens, hg. v. Hans Maier und Michael Stolleis, Bd. 1), Kap. 9 „Über das Wesen der staatlichen Gewalt“, § 3, S. 176).

Noch Christian Wolff schreibt diesen Topos der souveränen Selbstverpflichtung aus: „Und also haben alle Obrigkeiten, auch die *Allerhöchsten*, das ist, diejenigen, welche die höchste Gewalt haben, doch noch GOtt über sich, nachdem sie sich richten müssen. Derwegen ob gleich kein Mensch sie zur Rede setzen kan, was sie thun; so dörfen sie doch nicht schlechter Dinges thun, was sie gelüestet, sondern sie haben [...] allzeit auf die gemeine Wohlfahrt und Sicherheit zusehen, wo sie nicht Tyrannen werden wollen.“ (Wolff, Christian, *Vernünfftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen* [...], Halle 1721, Reprint Frankfurt am Main 1971, S. 469) In der Klausel „wo sie nicht Tyrannen werden wollen“ ist das Problem noch einmal auf engstem Raum artikuliert: Auch die Überschreitung der Grenze zur unrechtmäßigen Herrschaft liegt im souveränen Ermessen.

10 Vgl. zu diesem Komplex Matala de Mazza, Ethel, „Die Regeln der Ausnahme. Zur Überschreitung der Souveränität in Fénelons *Télémaque* und Mozarts *Idomeneo*“, in: *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*, hg. v. Gerhard Neumann und Rainer Warning, Freiburg 2003, S. 257–286. – Schäfer, Armin, „Der Souverän, die clementia und die Aporien der Politik. Überlegungen zu Daniel Caspar von Lohensteins Trauerspielen“, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart Weimar 2001, S. 101–124.

11 Vgl. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*, a.a.O.

Erfolg – aber verlangt werden können: Dauer, Stabilität, Rationalität, Vorrang des Allgemeinen vor dem Partikularen.

Wenn sich all diese inneren Spannungen rein aus der politisch-theologischen Konstruktion personaler Souveränität ableiten lassen, so sind dem weitere Komplikationen anzufügen, die sich aus den faktischen Auswirkungen der Ungleichverteilung von Macht ergeben. Das Bild einer absolutistischen Machtpyramide suggeriert, dass den Beherrschten sämtliche Einschränkungen auferlegt sind, während der Herrscher die größte Freiheit genießt. Aber die nominelle Allokation von Entscheidungsmacht am Hof darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass dort auch das Gewebe der sozialen Interdependenzen am dichtesten ist. Die praktische Aufgabe, ja die Überlebensmaxime des frühneuzeitlichen Fürsten besteht darin, eine Spannungsbalance zwischen den rivalisierenden Interessengruppen im Land und ihren Ansprüchen auf Teilhabe an der Macht herzustellen.¹² Das erfordert größte politische Klugheit und Vorsicht von seiner Seite. Bis zu einem gewissen Grad nimmt also die *strukturelle* Unfreiheit mit wachsender Nähe zum Machtzentrum zu. Die strenge Etikette am absolutistischen Königshof bietet ein viel zitiertes Indiz dafür, in welchem Maß der Souverän zur Geißel des eigenen Herrschaftsapparats werden kann.¹³

Zur Ernüchterung des Phantasmas vom absoluten Herrscher haben zudem die Forschungen zur Infrastruktur der frühneuzeitlichen Monarchien beigetragen. Sie machen deutlich, welche geringe Durchdringungstiefe die sich zentralisierende Staatsgewalt in der Frühen Neuzeit besitzt – angesichts der rein logistischen Probleme bei der Überwindung räumlicher Entfernungen und angesichts der Gegenkräfte, die aus den lokalen Machteliten erwachsen. Schon Toquevilles klassische Studie über den Zentralismus der französischen Monarchie, eine Anklageschrift gegen die Entmachtung des Adels und der alten intermediären Gewalten, diskutiert die Komplikationen in dem scheinbar einfachen monokratischen Modell, demzufolge direkte Befehlsketten von der Person des Königs hinab in die letzten Winkel des Reiches führen, während sich in der Gegenrichtung alles relevante Verwaltungswissen in der königlichen Residenz sammelt. In Wirklichkeit aber herrscht zwischen dem *conseil du roi* und den Verwaltern in der Provinz ein Chaos von Direktiven, Desinformationen, ad-hoc-Regelungen und wechselseitigen Abhängigkeiten.¹⁴ Unzusammenhängende Territorien und heterogene Bevölkerungen, wie sie auf dieser Stufe der „Geschichte der Staatsgewalt“ typisch

12 „Im Alltagsdenken erscheint es oft so, als ob zwar die Beherrschten von den Herrschern, aber nicht auch die Herrscher von den Beherrschten abhängig seien. Es ist nicht ganz leicht, sich klar zu machen, daß die soziale Position eines Herrschers, etwa eines Königs, genau in dem gleichen Sinne aus den funktionsteiligen Interdependenzen einer Gesellschaft hervorgeht wie die eines Ingenieurs oder eines Arztes.“ (Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main 1983, S. 214).

13 Ebd., S. 120 ff. – Apostolidès, Jean-Marie, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981.

14 Vgl. Toqueville, Alexis de, *Der alte Staat und die Revolution*, hg. v. Jacob Peter Mayer, Reinbek 1969 (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Bd. 18), bes. Kap. 2 und 6.

sind¹⁵, befördern die Ungleichverteilung der Souveränität in dem ihr nominell unterworfenen Raum; sie löst sich nach den Rändern hin auf oder geht gleichsam Legierungen mit anderen Machtquellen ein.¹⁶ Neuere Machttheorien lenken die Aufmerksamkeit darauf, dass die Akkumulation von Macht regelmäßig zentrifugale Umkehrereffekte auslöst und dass Reichsbildung sich in Wellenbewegungen von Zentralisierung auf der einen, Autonomiegewinnen an der Peripherie auf der anderen Seite vollzieht.¹⁷

Schließlich gibt es ähnliche Mechanismen auch am Königshof selbst, wo sich der Herrscher in der Abhängigkeit von Informanten, Ratgebern und anderen hohen Amtsträgern findet, die hinter der Fassade der Ehrerbietigkeit ihren eigenen, seinem Blick entzogenen Interessen und Ränken nachgehen.¹⁸ Dass der Fürst von Schmeichlern umringt ist, die ihm die Wahrheit vorenthalten, ist ein alter Topos der Hofkritik. Während ihn die Panegyriker am Hof als allwissend und allsehend feiern und auch hierin in die Nähe Gottes rücken, scheint er durch den Höflingsmechanismus dazu verurteilt, im Dunkeln zu tappen – erfüllt von ständiger Angst vor Konspirationen, die seine Machtstellung, ja womöglich sein Leben bedrohen. In dieser Perspektive ist der Mächtigste am Hof die einsamste, schwächste, ohnmächtigste Figur. Die Souveränität des Herrschers erscheint so als ein von der höfischen Propagandistik erzeugter optischer Effekt aus mittlerer Entfernung, der sich beim Näherkommen verflüchtigt; und gerade das übt, abseits der offiziellen Verherrlichungen der Majestät, eine nicht nachlassende Faszinationskraft auf seine Untergebenen aus.

3

Dieser knappe Katalog sollte einen Überblick darüber geben, in welche Interdependenzen die Entscheidungsgewalt des frühneuzeitlichen Alleinherrschers sich bei näherem Hinsehen verstrickt. Die Erwartung, die auf ihm ruht, mit der Souveränität auch deren Attribute – Einzigkeit, Unumschränktheit, Unteilbarkeit – zu personifizieren, treibt ihn auf verschiedenen Strukturebenen in einen nicht zu schlichtenden Konflikt mit sich selbst. Nur ein Teil dieser Spaltungen und Widersprüche, mit denen er die Fiktion einer körperschaftlichen Einheit seines Reiches erkaufte, gelangt in den Gesichtskreis der politisch-juridischen Systematik je-

15 Vgl. Reinhard, Wolfgang, *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München 2000.

16 “In the modern conception, state sovereignty is fully, flatly, and evenly operative over each square centimetre of a legally demarcated territory. But in the older imagining, where states were defined by centres, borders were porous and indistinct, and sovereignties faded imperceptibly into one another.” (Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2. Aufl., London 1985, S. 26)

17 Prominent: Mann, Michael, *The Sources of Social Power*, Bd. 1: *A history of power from the beginning to A.D. 1760*, Cambridge u.a., 1986.

18 Vgl. zu diesem Komplex die Artikel „Rat, Ratgeber“, „Narr, Narrenfreiheit“ und „Pressefreiheit“, in: Frank, Thomas u.a., *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren*, Frankfurt am Main 2002.

ner Zeit. Von anderen findet man in den großen Lehrschriften kaum eine Spur; umso genauer ziehen sie die Aufmerksamkeit der Chronisten, Pamphletisten, Moralphilosophen, Aphoristiker, Verfasser von Opernlibretti und Tragödien auf sich.

Die literarische Herrschertypologie des Barock erstreckt sich dementsprechend zwischen zwei Extremen. Auf der einen Seite malt sie die *Exzessivität* einer Herrschaft aus, der keine innerweltlichen Grenzen gesetzt sind; sie arbeiten sich, neben der damals beliebten *dramatis persona* des orientalischen Despoten, vorzugsweise an den römischen Kaisern ab. Insbesondere Nero dient zum Paradebeispiel dafür, dass ein Souverän, dessen Entscheidungsmacht keine Grenzen kennt, sozusagen nur als *borderline case* porträtiert werden kann. Ein *locus classicus* hierfür ist die dramatische Paarung Neros und seines philosophischen Mentors Seneca – etwa wenn in Monteverdis Oper *L'Incoronazione di Poppea* der in Liebe zur Titelheldin entflammte Kaiser seinen Entschluss verkündet, sich von seiner Gattin Octavia zu trennen:

Nerone:

Ich bin also entschlossen,
o Seneca, o mein Lehrer,
Ottavia aus ihrer Stellung
als meine Gemahlin
zu entfernen und Poppea zu heiraten.

Seneca:

Herr, auf dem Grund des größten Vergnügens
liegt häufig die Reue verborgen.
Das Gefühl ist ein böser Ratgeber,
es haßt die Gesetze und verachtet die Vernunft.

Nerone:

Das Gesetz ist für den, der dient, und wenn ich es will,
kann ich das alte abschaffen und ein neues einführen;
das Reich ist geteilt, Jupiter gehört der Himmel,
aber die irdische Welt regiere ich.

Seneca:

Regelloser Wille ist kein Wille,
sondern, mit Verlaub zu sagen, Raserei.

Nerone:

Die Vernunft bildet ein strenges Maß
für den, der gehorcht, nicht für den, der befiehlt.

Seneca:

Ein unsinniger Befehl hingegen
Zerstört den Gehorsam.
[...]

Nerone:

Ottavia ist kalt und unfruchtbar.

Seneca:

Wer keinen Grund hat, sucht Vorwände.

Nerone:

Der, der tun darf, was er will, braucht keinen Grund.

Seneca:

Wer unrecht tut, verliert an Überzeugungskraft.

Nerone:

Der Mächtigste wird immer Recht haben.¹⁹

Allmacht, die sich aus jeder Vernunftbindung entlässt, überschreitet die Grenze zum Wahn: „ein Fürst, der tun kann, was er will, ist toll“, befindet sogar Machiavelli.²⁰ In Neros Rede gleitet dieser Wahn zwischen staatsrechtlichem Dezinismus und purer Laune, die sich von niemandem zur Raison bringen lassen will. Launen aber sind ihrem Wesen nach herrisch, und so sinkt der Weltherrscher zum Knecht seiner eigenen Begehrlichkeiten herab, dessen Wille aus pathologischer „Raserei“ hervorgeht, nicht aus Freiheit.²¹

Auf der anderen Seite der Antinomienlehre politischer Freiheit im 17. Jahrhundert stehen jene notorisch verzagten und unschlüssigen Herrscherfiguren, die nach Benjamins einflussreicher Deutung melancholisch in die zerbrochene Bedeutungswelt der barocken Allegorese gebannt sind. Sie geben Zeugnis von einer inversen Ordnung der Schwäche im Zentrum der Macht, was sie dazu prädestiniert, als Exempel für die Hinfalligkeit irdischen Tuns schlechthin zu erscheinen. Eine allzu stark generalisierende Deutung jedoch verfehlt die konkreten Bedingungen, die sie selbst noch in ihrem Ohnmachtsbewusstsein als politische Akteure definieren. Der Königshof ist im barocken Trauerspiel nicht bloß Kulisse für ein *theatrum mundi*, das sich weniger prachtvoll überall in der Welt der Menschen abspielt. Vielmehr leisten die vorgeführten Haupt- und Staatsaktionen auch und gerade dort eine zeitgemäße Art von Machtanalyse, wo sie den Blick weniger auf die machtbewehrte Willkür des regierenden Fürsten als auf deren logische Kehrseite lenken: nämlich die heillose *Arbitrarität* von Entscheidungen und das daraus resultierende Problem der *Unentscheidbarkeit*.

4

Gryphius' Erstlingsdrama *Leo Armenius*, das einen historischen Stoff aus dem Byzanz des beginnenden 9. Jahrhunderts gestaltet, untersteht dem Dilemma der Arbitrarität von Anfang an. Unter den versammelten Verschwörern gegen den by-

19 Monteverdi, Claudio, *L'Incoronazione di Poppea* (*Die Krönung der Poppea*), Oper in einem Prolog und drei Akten, Libretto von Giovanni Francesco Busenello, übers. v. Krista Thiele, zit. n. Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 2005, 1. Akt, 9. Szene, S. 57 f.

20 Machiavelli, Niccolò, *Politische Betrachtungen über die alte und die italienische Geschichte*, übers. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, 2. Aufl., Köln Opladen 1965, 1. Buch, Kap. 58, S. 129.

21 Im allegorischen Prolog der Oper wird die folgende Handlung zu einer Probe auf die Macht Amors erklärt. Am Ende desertiert der Herrscher vollends aus seiner politischen Rolle; Nero und Poppea singen ein Liebesduett.

zantinischen Kaiser kommt einer auf ein „unbekanntes Werck voll Malerey“ zu sprechen, das sich in einem Prachtgemach der kaiserlichen Burg befindet (I.1, v. 98)²². Da dieses Buch die Chronik aller bisherigen und die Prophezeiung aller künftigen Herrscher in sich birgt, stellt es nichts weniger als eine Staatszyklopädie dar – wie ja auch sein Aufbewahrungsort einem Staatsarchiv gleicht, in dem die *arcana imperii* gehütet werden. Das kostbare Buch enthält das „Ebenbild“ (v. 107) eines gejagten Löwen, das indessen mehr ist als eine bloße Illustration, sondern in der Rede des Verschwörers den Charakter eines regelgerechten Emblems gewinnt. An die *pictura*, die hier in der sprachlichen Form der Ekphrasis übermittelt wird, schließt die allegorische Entzifferung des Verschwörers wie eine *subscriptio* an. Sie lautet:

Was mag wol klärer seyn? den starcken Rücken zihret
Ein purpur rothes Creutz / Der schlaue Jäger führet
Jn mehr denn schneller Faust ein scharff geschliffen Schwert /
Das durch Creutz / Haut und Fleisch ins Löwen Hertz einfährt.
Jhr kennt das rauhe Thier: das Creutz ist Christus Zeichen:
Ehr sein Geburtstag hin / wird dieser Löw erleichen.
(I.1, v. 115 ff.)

„Jch wil der Jäger seyn“, fügt Michael Balbus, das Haupt der Insurgenten, hinzu (v. 121). Er beglaubigt damit die allegorische Deutung seines Gefährten, die den Kaiser Leo als Löwen identifiziert und seinen nahen Tod vorherbestimmt sieht, was auf eine darüber hinausgehende Entsprechung hinweist: Wie der Löwe „ein biblisches Teufelssymbol“ darstellt, ist „der Kaiser für die Verschwörer eine teuflische Gestalt“.²³ Aus ihrer Sicht wäre es also eine Heilstat, Leo Armenius zu ermorden.

Nun ist aber der Löwe auch ein Christussymbol, und das Kreuz auf seinem Rücken ist „Christus Zeichen“, wie der Verschwörer selbst ausspricht. Durch seine blinde monarchomachische Rede klingt eine andere, stumme Rede hindurch, die den Tod des Kaisers am Kreuz, sein Martyrium und damit seine Christusnachfolge weissagt. Die ‚Lektüre‘ des Emblems durch den Redner stellt sich so als ein Akt gewaltsamer, voluntaristischer Aneignung heraus, wie die Verschworenen sich ja überhaupt im Bannkreis einer Tier-, Jagd- und Gewaltmetaphorik bewegen. In Gestalt einer versteckten Botschaft spielt der Sprechtext dem Zuschauer/Leser eine alternative Lesart zu, derzufolge der gemarterte Kaiser eine Apotheose als Stellvertreter Christi erfährt. Die Mordszene am Ende des Dramas, bei der Leo in der Christmesse sterbend das Kreuz von Golgatha umklammert, folgt diesem alternativen Skript; sie ist „nichts anderes als ein Rearrangement des

22 Zitate aus Gryphius' *Leo Armenius* nach der Ausgabe: *Andreas Gryphius, Dramen*, hg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt am Main, 1991 (= Bibliothek der Frühen Neuzeit, Bd. 15), S. 9-116. – Im Folgenden unter Angabe von Akt, Szene und Vers im laufenden Text.

23 Kaiser, Gerhard, *Leo Armenius, Oder Fürsten=Mord*, in: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, hg. v. dems., Stuttgart 1968, S. 3-34, dort S. 26.

Löwenemblems und seiner Auslegung“²⁴ – einer Auslegung, wie sie im fünften Akt die Gefolgsleute des Kaisers vornehmen.

Die konträre Deutbarkeit des Emblems lässt sich jedoch nicht allein der Parteilichkeit der jeweiligen Interpreten anlasten. Wenn ein Löwe Christus und den Teufel gleichermaßen darstellen kann, dann zeigt dies die Überdeterminiertheit des allegorischen Bedeutungsuniversums an, aus dessen Fundus sich tausendfache und oft divergente Analogiereihen herstellen lassen. Den „emblematischen Sinnbildern“, die Albrecht Schönes klassischer Untersuchung zufolge den barocken Helden zur „Wahrheitsbestimmung und Urteilsfindung“ dienen sollen²⁵, ist also schon ihrer Entstehungsart nach ein Moment von Willkür eingepflanzt, das zu ihrer kontroversen Verwendung einlädt.

Man kann dagegen einwenden, dass Gryphius vom Titel des Trauerspieles angefangen bis zur Schlusszene keinen Zweifel daran lässt, wie seine Sympathien gelagert sind und in welchem Licht er den Fürstenmord betrachtet wissen will. Er schreibt ja gegen die Vorlage des Jesuiten Joseph Simon an, die den byzantinischen Kaiser als bilderstürmerischen, blutrünstigen Ketzer und im Gegenzug Michael Balbus als Sachwalter katholischer Rechtgläubigkeit darstellt, so dass der Sturz des Tyrannen vollkommen gerechtfertigt scheint. Dagegen lässt Gryphius die Aufrührer aus Machthunger und anderen niedrigen Beweggründen handeln; dass sie sich in einer düsteren Szene Rat bei einem Magier holen und schließlich durch das Gemetzel der Weihnachtsnacht ein Sakrileg höchsten Ausmaßes begehen, vervollständigt dieses Bild.

Als Tendenzdrama gelesen, sind in *Leo Armenius* Licht und Schatten, gut und böse eindeutig verteilt: Die Verschwörer in ihrem Aufstiegsdrang stehen mit satanischen Mächten im Bunde, während der Kaiser in der Nachfolge Christi gerade durch die Erniedrigung seines Martyriums erhöht werden wird. Folglich hätten die Verschwörer das Löwenemblem falsch interpretiert, während sein eigentlicher, nämlich martyrologischer, Gehalt am Ende ungebrochen hervortritt.

Das Problem ist aber, dass diese Gegensätzlichkeit der Wertungen durch eine *strukturelle Symmetrie* zwischen den beiden Konfliktparteien im Stück verunsichert, ja geradezu konterkariert wird. Zwischen dem melancholisch zaghaften Kaiser Leo und dem gewalttätig zupackenden Feldherrn Michael herrschen mehr Ähnlichkeiten, als ihre typologische Gegenüberstellung erwarten ließe. In dem Machtanspruch des Michael Balbus begegnet Leo dem Grund oder vielmehr Ungrund seiner eigenen Macht. Auch er ist nämlich durch den gewaltsamen Sturz

24 Heinz J. Drügh, „Was mag wol klärer seyn? – Zur Ambivalenz des Allegorischen in Andreas Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius*“, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Teil II, hg. v. Hartmut Lauffhütte, Wiesbaden 2000 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35), S. 1019-1030, dort S. 1026. – „We can indeed consider the report of Leo's murder as the enactment of the emblem, or, to use a term that appears appropriate in the particular context of this tragic play, as the ‚incarnation‘ of this emblem.“ (Strasser, Gerhard F., „Andreas Gryphius' *Leo Armenius*: an Emblematic Interpretation“, in: *Germanic Review* LI, No. 1, (1976), S. 5-12, dort S. 10)

25 Schönes, Albrecht, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl., München 1993, S. 90.

des rechtmäßigen Kaisers auf den Thron gelangt, und es akzentuiert das zyklische Muster von Aufstieg und Fall, dass der von ihm verdrängte Herrscher ebenfalls Michael hieß. Wenn die Verschworenen daran erinnern, wie der damalige Heerführer Leo seinen Vorgänger ins Exil trieb und dessen Söhne verschnitt²⁶, um die gesamte kaiserliche Dynastie auszulöschen, dann ist ihre Schlussfolgerung, ihn als „Bluthund“ und „Tyrann“ zu titulieren und seinen „Frevel rechnen“ zu wollen (I.1, v. 71), nicht unbegründet. Ihr Fazit „Er leide was er that“ (v. 73) bringt diese Zirkelhaftigkeit in einer denkbar knappen Formel zum Ausdruck.

Der Kaiser agierte also einst genauso brutal wie der jetzige Insurgent. Der verborgene, von den Monarchomachen aufgedeckte Ursprung seiner eigenen Herrschaft ist die *Usurpation*. Sein Bemühen, diese Herkunft als Usurpator vergessen zu machen und sich die Rolle eines auf Recht und Mäßigung besonnenen Fürsten zu übereignen, hängt mit einer Art Zwei-Phasen-Modell der Alleinherrschaft²⁷ zusammen: Gewaltsam errungen, strebt sie nach einem legalistischen Rahmen, um nicht als Tyrannei angreifbar zu sein, und wird dabei doch immer von einem schlechten Gewissen der Macht und ihrer verbrecherischen Wurzeln getrieben (vgl. III.2). Die berühmte Melancholie der Herrscherfiguren im barocken Trauerspiel lässt sich aus diesem Dilemma erklären; sie hat weder charakterliche noch metaphysische, sondern konstitutionelle Ursachen. Leo war, wie Michael ist. Zwischen beiden besteht, phasenverschoben, ein *spekuläres* Verhältnis.²⁸ Wenn

26 Ein Detail, auf dessen historische Richtigkeit Gryphius in der „ERKLÄRUNG ETLICHER DUNCKELN ÖRTER“ am Ende des Dramas eigens hinweist (*Andreas Gryphius, Dramen*, a.a.O., S. 112). Die Rede der Verschwörer entbehrt nicht der Drastik:

Sein Sohn Theophilact! was hat er nicht gefühlet?
Als man was männlich war von seinen Lenden riß
Vnd ihm des Brudern Glid ins Angesichte schmiß!
(I.1, v. 64 ff.)

27 „Machteroberung einerseits und Machterhaltung andererseits scheinen – so geht aus dem Dargestellten hervor – verschiedene Methoden und Verhaltensweisen zu erfordern, verschieden vor allem hinsichtlich ihrer moralischen Qualität. Als Leo den Thron an sich riß, da war sein Handeln gekennzeichnet von skrupelloser Gewaltanwendung, Treubruch und Mord, d.h. von der Absage an die moralischen Prinzipien, die Voraussetzung für die Schaffung sozialer Beziehungen sind. Um aber regieren zu können, d.h. der errungenen Herrschaft Dauer zu verleihen, brauchte es eine Orientierung auf Ruhe, Ordnung und Sicherheit, deren Grundlagen gegenseitiges Vertrauen und die Anerkennung gemeinsamer Rechts- und Moralnormen bilden. In diesem Sinne versucht Leo, auf Legalität zu bauen [...]. Er unternimmt den Versuch, das Wolfsgesetz (*homo homini lupus*), das ihn zum Herrschaftsgewinn getrieben hat und das den Herrscher zum gehaßten Tyrannen macht, aus der Umgebung des Thrones zu verbannen. Der Verlauf des Geschehens zeigt nun, daß dieser Versuch Leos zum Scheitern verurteilt ist.“ (Lenk, *Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert*, a.a.O., S. 314.)

28 „Leos gewaltsame Machtergreifung bleibt in der Argumentation der kaiserlichen Vertrauten der schwächste Punkt: auf ihn konzentrieren sich Michaels Einwände. Sie arbeiten den Widerspruch heraus, in den sich verwickelt, wer die Bürde des hohen Amtes lebhaft beklagt [...], ohne ernstlich eine Abdankung in Erwägung zu ziehen, und wer den Umsturz verdammt, der ihn selbst an die Macht getragen hat.

Unter wirkungspolitischem Aspekt erweist sich in der Tat die Melancholie des Fürsten ambivalent: für den adligen Zuschauer oder Leser kann die Entwertung der Herrschaft eine Selbstbesinnung einleiten, die ihn vor Überheblichkeit und verantwortungsloser Regierungsführung schützt; den Untertanen tröstet der fürstliche Weltüberdruß über seine politische Ohnmacht hinweg: er

der Herrscher mit der Bürde seiner Macht hadert und davor zurückscheut, seine Befehlsgewalt auszuschöpfen, dann liegt das an seinem Bemühen, aus dem Gefängnis dieser Spiegelbildlichkeit auszubrechen. Und genau das versetzt ihn gegenüber dem Tatmenschen des Usurpators in die Defensive.

Es handelt sich hier um ein im 17. Jahrhundert hochaktuelles Thema, sozusagen um das Betriebsgeheimnis des Absolutismus. Denn der absolutistische Autokrat, der sich über die Großen des Reiches erhob und eine für sie unerreichbare und von ihnen unkontrollierte Macht beanspruchte, hat immer mit dem Vorwurf der Usurpation der Macht kämpfen müssen. Um diesem Vorwurf zu begegnen, muss er sich durch Milde bewähren, das heißt auf einen Teil seiner Machtmittel verzichten. Nur durch diesen Verzicht kann er sich von seinem hässlichen Double, dem Tyrannen, absetzen. Aber wenn er nach dieser Seite vermeidet, sozusagen in die Falle des Machiavellismus zu laufen – wie kann er verhindern, dass die Ausübung von Milde zu den Geboten politischer Klugheit und Staatsraison, wie sie Machiavelli lehrt, in Widerspruch tritt?

In *Leo Armenius* wird die Spiegelsymmetrie zwischen den Kontrahenten dadurch verstärkt, dass Gryphius das Drama weitgehend um die aus den Quellen verfügbaren historischen Zusammenhänge verkürzt. Wenn es auch zunächst scheint, als würde er dem Jesuitendrama in genauer Umkehrung der Wertungen eine protestantische Version entgegenstellen, macht er doch bei näherem Hinsehen von dem Stoff keinen konfessionellen Gebrauch. Das Thema des byzantinischen Bildersturmes wird von Gryphius mit keinem Wort angesprochen²⁹, infolgedessen auch die mögliche Parallele zum Ikonoklasmus der Reformationszeit und zu den europäischen Religionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts nicht ausgeführt. Diese Dekontextualisierung hat den Effekt, dass sich die Behauptungen der Konfliktparteien des Dramas auf einem Abstraktionsniveau begegnen, auf dem sie sich wechselseitig neutralisieren. Die Anklagen gegen den Kaiser, die in der ersten Abhandlung vorgebracht werden, scheinen durch seinen Klagemonolog in der zweiten Abhandlung widerlegt – mit der Folge, dass sich im Hin- und Widerspiel der Rede überhaupt alle greifbaren Fakten zersetzen. In der Sicht der Verschworenen war Leo von Anfang an „auff nichts entbrannt als Mord und Spott“ (I.1, v. 58); nach seinen eigenen Worten wurde er dagegen zur Machtübernahme „mit entblöß'tem Degen“ gezwungen (II.1, v. 51). Leo wäscht sich im Blut der Untertanen, sagen die Aufrührer (I.1, v. 21); er straft nur die Schuldigen und regiert mit Nachsicht, sagt er selbst (II.1, v. 67 ff). Leo ist Michaels

sieht bestätigt, daß jeder Stand seine eigene Last zu tragen habe. Die irenische, Souverän und Untertan versöhnende Tendenz der Herrschermelancholie bei Gryphius liefe in ideologiekritischer Sicht auf eine Stabilisierung absolutistischer Herrschaftsansprüche hinaus, deuteten sich nicht in Michaels Einwänden dem Zuschauer Kritikmöglichkeiten an der Ständeunterschiede beschönigenden These der Kaiserpartei an.“ (Beetz, Manfred, „Disputatorik und Argumentation in Andreas Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius*“, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 38/39: *Argumentation*, Göttingen 1980, S. 178-203, dort S. 188)

29 Vgl. Strasser, „Andreas Gryphius' *Leo Armenius*“, a.a.O., S. 9.

Geschöpf, denn er wurde durch ihn auf den Thron gehoben (II.1, v. 117) und militärisch gestützt, wie umgekehrt Michael Leos Geschöpf ist, nämlich als dessen Günstling (I.2, v. 146). So stehen sich in genauer Entsprechung zwei unversöhnliche Perspektiven und Herrschaftsansprüche gegenüber.

5

Das lenkt den Blick auf die Formen, in denen im barocken Trauerspiel argumentiert und damit Handlungssinn erzeugt wird. In besonderer Weise ist *Leo Armenius*, darüber ist sich die Forschung einig, ein Drama über die „Macht der Rede“³⁰. Offensichtlich geht es aber in den auf der Bühne dargebotenen Reden nicht darum, Argumente auf empirische Evidenz im modernen Verständnis zu gründen. Vielmehr gehorchen die Protagonisten in ihrem Streit den Gesetzmäßigkeiten einer rhetorischen Kommunikation, die sich über *Topoi*, über verbindende Wendungen, über *loci communes* abwickelt. Im System dieser Gemeinplätze können sich die Streitpartner treffen und ihren Dissens ausfechten, indem sie ihnen im Rededuell jeweils eine konträre Richtung verleihen. Der Streit spitzt sich zu in einem stichomythischen Schlagabtausch *Vers* gegen *Vers*, der eines der formalen Charakteristika der barocken Dialogtechnik bildet. Ein Beispiel findet sich in der dritten Abhandlung, als Leo seinen Räten Exabolius und Nicander von einem ihm Unglück verheißenden Traum berichtet – was eine Erörterung der Frage nach sich zieht, ob man solchen Träumen Glauben schenken soll:

LEO. Vns hat noch kurtz vorhin Traum oder Geist beschweret.
 NICAND. Der schafft ihm selber Angst der sich an Träume kehret.
 LEO. Der Himmel hat durch Träum' oft grosse Ding entdeckt.
 EXAB. Der Wahn hat oft durch Träum' ein müdes Hertz erschreckt.
 LEO. Der Traum von Phocas hat dem Mauritz nicht gelogen.
 EXAB. Wer viel auff Träume bau't / wird allzuvil betrogen.
 (III.4, v. 279 ff.)

In diesem Stil gehen praktisch alle dramatischen Auseinandersetzungen vor sich. Der eine behauptet im Allgemeinen die divinatorische Kraft von Träumen, der andere gibt ebenso allgemein zu bedenken, dass Traumahnungen häufig trügerisch sind. Sprecher eins nennt einen historischen Präzedenzfall, Sprecher zwei einen anderen Fall, der das Gegenteil belegt. Ist das historische Register erschöpft, kann man in das naturgeschichtliche wechseln und Analogien aus dem Naturreich für die eigene These geltend machen. Gewöhnlich finden sich solche Analogien aber auch für die konträre Auffassung. So lassen sich beide Positionen durchhalten, ohne dass einer der Sprecher seinen Kontrahenten überzeugt. Am

30 Barner, Wilfried, „Gryphius und die Macht der Rede. Zum ersten Reyen des Trauerspiels ‚Leo Armenius‘“, in: *DVjs* 42 (1968), S. 325-358. – Vgl. Wild, Christopher, *Speaking in Double Tongues. Gryphius, Erasmus, and the Embodiment of Language*, unveröffentl. Typoskript, Chapel Hill/N.C., ca. 2003.

Ende streben die Disputanten ohne Resultat auseinander – jeder hat seine Sache verteidigt, keiner einen Zuwachs oder eine Minderung seines Gesichtspunkts erfahren.

Im zweiten Akt des *Leo Armenius* scheint der Konflikt zugunsten des Kaisers entschieden. Michael Balbus hat sich durch die Unvorsichtigkeit seiner Zunge verraten, er wurde gefangen genommen, seine Hinrichtung ist beschlossen. Da greift die Kaiserin Theodosia ein und plädiert angesichts des anbrechenden Weihnachtstages für Gnade. In einer Schlüsselszene für das gesamte Drama tritt sie mit Leo in einen seitenlangen Disput:

[...] THEO. Was hat mein Fürst beschlossen?
 Ach leyder! ist nunmehr nicht Bluts genug vergossen?
 LEO. Nicht Bluts genug / wenn man nach unserm Blutte tracht.
 THEO. Durch Blut wird unser Thron befleckt und glatt gemacht.
 LEO. So trägt ein Frembder Schew denselben zu besteigen.
 THEOD. So muß er endlich sich auff nassen Grunde neigen.
 LEO. Die Nässe trucknet man mit Flamm' und Aschen aus.
 THEO. Die leichtlich unser Hauß verkehrt in Staub und Grauß.
 [...]
 THEO. Wer kan der Fürsten Zeit / wenn Gott nicht wil / verkürtzen?
 LEO. Gott wacht für uns / und heist uns selbst auch wache seyn.
 THEO. Wenn Gott nicht selber wacht / schläfft jeder Wächter ein!
 LEO. Ja freylich schläft der Fürst der nicht den Ernst läst schauen.
 THEO. Wo gar zu grosser Ernst / ist nichts als Furcht und Grauen.
 LEO. Der Ernst ist nicht zu groß / ohn den kein Reich besteht.
 THEO. Der Ernst ist vil zu groß / durch den das Reich vergeht.
 [...]
 THEO. Das Recht hat seinen Gang / last Gnad ihm nun begegnen.
 LEO. Der Himmel wil das Haupt / das Laster abstrafft segnen.
 THEO. Vnd disem günstig seyn / das leicht die Schuld vergibt.
 LEO. nicht dem / der Gott und Mich und Dich so hoch betrübt.
 THEO. Wie herrlich stehts / wenn man Guts thut und Böses leidet!
 LEO. Wie thörllich! wenn man sich die Gurgel selbst abschneidet.
 [...]
 THEO. Bedenckt den hohen Tag der alle Welt erfreut.
 LEO. Vnd mich / wenn nun der Wind des Feindes Asch umbstret.
 THEO. Stöß't ihr den Holzstoß auff / nun JESus wird geboren!
 LEO. Dem / der auff JESu Kirch' und Glider sich verschworen.
 THEO. Woll't ihr mit Mord befleckt zu JESu Taffel gehn?
 LEO. Man richtet Feinde hin die bey Altären stehn.
 (II.5, v. 447 ff.)

„Sentenzenreihen“³¹ werden nach einem Ausdruck Albrecht Schönes in solchen Rededuellen abgearbeitet. Manfred Beetz bringt die Schuldramen der schlesischen Dichter mit dem „extensiven Disputationsbetrieb“³² innerhalb der damaligen akademischen Ausbildung in Beziehung. Wie in der *disputatio* stünden sich

31 Schöne, *Emblematik und Drama*, a.a.O. S. 151.

32 Beetz, a.a.O., S. 179.

Defendent und Opponent im Beharren auf Unvereinbarkeit gegenüber: „auf dem Diskussionspodium herrscht Konsensverbot, denn nicht die Synthese der Standpunkte ist angestrebt, sondern das antagonistische Behaupten der eigenen Position bei genauer Bezugnahme auf die vom Gegner vorgelegte Argumentation. [...] Unter didaktischem Aspekt mutet die antithetische Dialogkonfrontation dem Zuschauer die Betrachtung eines Streitfalls von verschiedenen Seiten zu, sowie das Abwägen der Triftigkeit gegensätzlicher Argumente.“³³ Allerdings hat dieses Arrangement den Effekt, dass die Rollen im Dialog von den Personen ablösbar und austauschbar werden, wie ja auch Leo und Michael im Verlauf des Stückes in wechselnden Rollen auftreten.³⁴

Was jedoch für den Disputier- und Deklamationsbetrieb in schlesischen Gymnasien zweckmäßig gewesen sein mag, erscheint in einer Haupt- und Staatsaktion, in der es um Leben und Tod geht, eigentümlich dysfunktional. Welchen Nutzen sollte ein Herrscher davon haben, wenn sich seine Ratgeber – fast immer sind es zwei, die gegensätzliche Positionen einnehmen – um jede aufkommende Frage einen ebenso elaborierten wie ergebnislosen Sentenzenkrieg liefern? Und welche Lehren sollen die Zuschauer ziehen, wenn ihnen vorgeführt wird, dass die Erörterung politischer Konflikte regelmäßig auf ein argumentatives Patt hinausläuft?

Unter den Interpreten von *Leo Armenius* hat Gerhard Kaiser diesen Sachverhalt am genauesten dargelegt. Während man vom klassischen Drama erwarte, dass es die Figurenrede aus den jeweiligen Situationen und persönlichen Umständen heraus entwickelt, stoße bei Gryphius „Sentenz an Sentenz, und für die Entfaltung individualisierender Dialogabschnitte bleibt kein Raum. In solcher Isolierung ist jede dieser Sentenzen so wahr und unwahr, so richtig und falsch wie die andere, denn alle greifen viel weniger das Einmalige als das Allgemeine des Falles, der, abstrakt gesehen, natürlich alle entgegengesetzten Möglichkeiten in sich tragen muß, so daß die Wechselrede theoretisch ins Unendliche weiterlaufen könnte.“³⁵ Dazu passt der Befund, dass Gryphius Situationen der Entscheidung im dramatischen Ablauf geradezu systematisch vermeidet. So bringt das Drama zwar „die breite Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Kaiserin um eine Begnadigung Michaels, aber es enthält nicht den für den gesamten weiteren Verlauf der Handlung entscheidenden Moment der Umstimmung des Kaisers. Zur Hinrichtung entschlossen geht er ab; mit dem Befehl zum Aufschub erscheint er in

³³ Ebd., S. 180.

³⁴ „Zur wiederholten Thematisierung des Theaters im *Leo Armenius* gehört die prinzipielle Austauschbarkeit der Rollen, die Leo und sein Gegenspieler Michael innerhalb der historisch verbürgten Handlung spielen. Die stark schematisierte Einrichtung der Hauptrollen bleibt im wesentlichen konstant; was mit jeder geschichtlichen Neuinszenierung wechselt, ist die Rollenverteilung auf die individuellen Akteure. In der dramatischen, engagierten *disputatio* des Welttheaters nahm Leo die Opponentenrolle gegenüber seinem Vorgänger Michael Rhangabe ein, bevor er in die Verteidigung des ihm übertragenen Kaisertums gedrängt wurde. Michael Balbus tauscht am Schluß des Stückes gleichfalls die Opponenten- mit der Defendentenrolle, dessen Ende wiederum mehrere Vorausdeutungen abgesehen lassen [...]“ (ebd., S. 181)

³⁵ Kaiser, *Leo Armenius*, a.a.O., S. 31.

der folgenden Szene wieder.“³⁶ Der Sinneswandel als der eigentliche Augenblick souveräner Entscheidung – allerdings einer Entscheidung unter dem Einfluss Theodosias, die letztlich seinen Untergang herbeiführt – lässt sich *in actu* offenbar nicht präsentieren; er findet in der Lücke zwischen den Auftritten statt. Um souverän zu sein, muss der Herrscher die Bühne verlassen.

6

Auch die Szene der größten souveränen Machtausübung, nämlich des Todesurteils gegen den Anführer der Insurgenten, ist von einer Dynamik der Auslassung geprägt. Die Beweislage gegen Michael Balbus, der durch eine List zum Sprechen gebracht wurde, scheint erdrückend; das einzige, was den versammelten Richtern des Kaisers fehlt, ist ein volles Geständnis der beabsichtigten Tat. Ihre Beratung dreht sich um zwei Fragen: um den Vorteil und Nachteil der Folter sowie um Opportunitätsabwägungen, die den Ort und Zeitpunkt der Hinrichtung betreffen. Dabei kommt ein weiterer Akteur ins Spiel, der in der barocken Tragödie weder Gesicht noch Stimme erhält und doch im Bewusstsein der Machthaber allgegenwärtig ist: „das leichte Volck“ (II.2, v. 241), wahlweise „das bewegte Volck“ (v. 246), dessen stets befürchtete Stimmungsumschläge einen wichtigen Faktor im Machtkalkül bilden.

Das Gerichtsverfahren ist ein Lehrstück dafür, wie auf einem Niveau geringer institutioneller Stabilität ein Okkasionalismus von Fall zu Fall das politische Handeln diktiert. Wenn die Richter aus ihrer Debatte über das Foltern unvermittelt in eine hastige Einstimmigkeit des Todesurteils einschwenken, ist einmal mehr der Moment der Entscheidung im Drama verfehlt³⁷:

[...] III. RICHT. Mit kurzem; was ihr thut /
Thut stracks / bald Anfangs lescht vilmehr ein Tropffen Blut
Denn eine Flutt zu letzt. I. RICHT. Jch stimm' es. II. Jch. III. Wir alle.
IV. Vnd wir. V. Wer sich zu hoch erheben wil / der falle.
VII. Setzt ihm den Holtzstoß auff. VIII. Dem Mörder! IX. auff die Glutt!
I. Er brenn' und seine Pracht / der Lastervolle Mutt
Vergeh' in Asch. II. Er brenn'. III. Er brenn'. IV. Er brenn' und schwinde!
V. Vnd werd ein Dampff der Luftt und Gauckelspill der Winde!
LEO. Jhr schlisset seinen Tod? VI. den längst verdinten Lohn.
LEO. Verfasst den Spruch! [...]
(II.2, v. 325 ff.)

Es ist offenkundig, dass die Richter nicht durch geregelte juristische Urteilsfindung, sondern angetrieben von einer Mischung aus Dienstfeier, Angst und Rach-

³⁶ Ebd., S. 27.

³⁷ Vgl. Kaiser, ebd., S. 27: „Die Gerichtsszene über den Aufrührer Michael (II,1-326) verhandelt einen so eindeutigen Tatbestand, daß prinzipielle Gegensätze der Beurteilung nicht entstehen können, und selbst die rein praktische Diskussion über die Art des Strafvollzugs bricht aus der Meinungsverschiedenheit der Richter ganz unerwartet in Einstimmigkeit um.“

sucht, noch dazu im Beisein des schweigenden Souveräns, zu ihrem Urteil gelangen. An die Stelle einer förmlichen Abstimmung tritt eine Kaskade von Verdammungen, deren Erregtheit, formal gespiegelt in den aufgelösten Versen, eher zu einem Lynchmord passen würde. Dem Beschluss als solchem geht kein Innehalten, keine symbolische Zäsur, kein Intervall eines zeremoniellen Verstummens voraus, um ihn als Willensakt höherer Ordnung aus dem Drängen der Umstände herauszuheben; er ist Teil der Kette überstürzter Handlungen, in der alle Protagonisten fremdbestimmt und, wenn man den begrifflichen Anachronismus riskiert, subjektlos erscheinen.

Nach Gerhard Kaisers Resumé „enthält das Stück, trotz reichlicher Gelegenheit dazu, nicht eine einzige Entscheidungsszene, die in den ideellen Grund des Dramas und die Mitte der Figuren hineinreichte“³⁸. Das hat, wie gezeigt wurde, nicht so sehr mit einer mangelnden psychologischen Ausstattung der Individuen als mit Problemen der Legitimität und Deutungshoheit innerhalb der politischen Logik jener Epoche zu tun – mit der Tatsache, dass sich im Machtkampf der Dialoge prinzipiell gleichgeartete Ansprüche begegnen und wechselseitig blockieren. Diese Blockade manifestiert sich indessen auf einem noch elementarerem Niveau, nämlich auf dem Niveau der Sprache.

Das Barockdrama verleiht seinen Helden zwar eine gewisse Art der Eloquenz, aber es unterwirft sie damit zugleich einer Grammatik, die ihnen Handlungs-rationalität nicht zuschreibt, sondern entzieht. Das ewige Unentschieden der auswuchernden Stichomythien³⁹ verdoppelt nur die berüchtigt starre und unauflösl-iche Antithetik des Alexandrinerverses. Die Amplifikation⁴⁰ durch rhetorische Topoi schafft keine Gewissheit im Einzelfall, weil sich alle Topoi in entgegengesetzte Richtungen wenden lassen und dadurch, auf Einzelnes bezogen, vieldeutig werden. Das emblematische Argumentieren schließlich, die Krone der barocken Sinnstiftungsverfahren, soll dem jeweiligen Sprecher „als Grundlage einer Beziehung des Aktuellen auf das Typische und Normative, einer Orientierung des Besonderen am Grundsätzlichen, einer Erhebung des Vereinzelt, Isolierten ins Allgemeine und Immergültige“⁴¹ dienen. So Albrecht Schöne, der aber gleich darauf all die Wege auflistet, auf denen diese Verbürgungsstruktur in den Dramen selbst unterlaufen wird: entweder aufgrund des Deutungsspielraumes, den die Emblemata für sich genommen bieten, oder kraft der Möglichkeit, ihre präfor-mierende Kraft durch empirische Gegenbeispiele in Zweifel zu ziehen.⁴²

38 Ebd.

39 Vgl. ebd., S. 30.

40 Zur rhetorischen Technik der „generalisierenden Amplifikation“ vgl. Luhmann, Niklas, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1980 ff., Bd. 3, S. 173 f.

41 Schöne, *Emblematik und Drama*, a.a.O., S. 90.

42 Insofern Emblemdeutungen empirisch angezweifelt oder gar widerlegt werden können, legen sie „Zeugnis ab über die verwirrt, aus den emblematischen Fugen geratene Welt. Das widerlegte Emblem verkündet die Ungeheuerlichkeit, das ganz und gar Unfaßliche dessen, was hier geschehen ist.“ (Schöne, ebd., S. 98) Doch nicht nur die Empirie ist zuweilen ein Feind des Emblems, auch Fortuna (oder, modern gesprochen, die Kontingenz historischer Prozesse) setzt ihm zu: „Wo die emblematischen Exempla eintreten in den dramatischen Text, in die ungesicherte For-

All diese Figuren der Rede fügen sich zu einem Sinngebäude zusammen, das nur um den Preis der Generalisierung, nur in der markierten Distanz vom irdischen Lauf der Dinge intakt bleibt. Anders ausgedrückt: Solange sie das Sprechen beherrschen und auf ihre Art der Sinnstiftung verpflichtet, *verhindern sie, dass es die Dimension der Entscheidung jemals erreicht*, weil es seiner formularischen Beschaffenheit nach überhaupt nicht bis zu der akuten Einzigartigkeit der gegebenen Situation vordringen kann. Sie gehören, um eine scholastische Unterscheidung in Anschlag zu bringen, der Ordnung der Spiritualia, nicht der Temporalia an. In der Welt des barocken Trauerspiels ist die Prämisse erschüttert, dass beide Ordnungen harmonieren. Ihr Personal arbeitet sich an der Erfahrung ab, dass sich die zeitlichen Dinge oft anders fügen, als es der heilsgeschichtliche Plan will, allegorisch ausgedrückt: dass Fortuna sich über die Providenz des christlichen Gottes scheinbar nach ihrem Belieben hinwegsetzt. Die Handlung von *Leo Armenius* gipfelt ja in dem Paradox, dass der Herrscher durch ein von Gott geduldetes Sakrileg (die Entweihung der Christnacht) zu Tode kommt, gerade weil er gottesfürchtig genug war, um seinerseits ein solches Sakrileg nicht zu begehen. Wenn Gott überhaupt durch Zeichen in den weltlichen Gang der Dinge eingreift, dann sind diese Zeichen auf das Äußerste arbiträr.⁴³

7

Dass sich im Barockdrama Staatsaktion und Heilsgeschichte, Politik und Religion nicht aufeinander abbilden lassen, ist der letzte, metaphysische Grund dafür, dass die Sinnproduktion der Reden ins Leere greift. Es wäre jedoch unangemessen, dies nur aus einer Perspektive des Verlusts, nach Art der in der Moderne so beliebten sentimentalischen Erzählungen, zu beobachten. Vielmehr gibt es im Drama selbst ein *Beharren auf Heillosigkeit*, das wiederum politisch motiviert ist.

Im fünften Akt tritt der Herrscher nicht mehr persönlich auf; von seinem Tod erfahren Leser und Zuschauer über einen Botenbericht. Umso stärker rückt die Kaiserin Theodosia ins Zentrum, die diesen Bericht entgegennimmt und durch

tunawelt der Trauerspiele, da werden Spannungen sichtbar zwischen der a priori-Verkündigung der Paradigmen und dem, was dann tatsächlich auf der Bühne geschieht. Das Emblem verliert seine Unschuld.“ (S. 101)

Schöne löst dieses re-entry der Kontingenz in das emblematische Analogiensystem durch zeitliche Sequenzialisierung auf, im Geist einer Säkularisationstheorie: „[...] so ist die Emblematik doch älter als das barocke Trauerspiel. Und es trennt sie mehr als nur ein halbes oder ganzes Jahrhundert. Wirken in der Emblematik noch die Formen der Welterfassung und -darstellung nach, die das mittelalterliche Sinn- und Ordnungsdenken ausgebildet hat, so kündigt sich mit dem, was das barocke Trauerspiel an Weltgeschehen auf die Bühne stellt, doch manches schon an, was die Undurchschaubarkeits- und Unsicherheitsvorstellungen späterer Zeiten bestimmt.“ (S. 101 f.)

43 Zum allgemeinen Problemzusammenhang: Koschorke, Albrecht, „Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates“, in: *Neue Rundschau*, Heft 1/2004: *Facetten des Heiligen*, S. 40-55.

ihre Reaktionen maßgeblichen Anteil an der Interpretation des Geschehenen hat. Sie tut dies in der gewohnten Form des Wortgeflechtes. Den Aufständischen, die Leo ermordet haben, hält sie die fehlende Legitimationsgrundlage ihrer Gewalttat vor: „wer setzt euch in die Macht?“ (V.2, v. 250) Sie stellt sich ihnen gegenüber auf den Standpunkt des *divine right*, dass der Souverän nur Gott selbst und keiner irdischen Instanz verantwortlich sei.

VERSCH[WORENER]. Man strafft die Schuld mit Recht / *Theod.* Wer gibt euch diese Macht?

Ein Fürst fällt dem allein / der in den Wolcken wacht.

Der in den Thron uns setzt / kan aus dem Thron uns bannen.

(v. 285-7)

Ein klassischer royalistischer Topos, der jedem Recht auf Widerstand und jedem Versuch, diesen Widerstand als gottgewollt erscheinen zu lassen, den Boden entzieht. Spricht sich Theodosia darum aber für die Deutungsmöglichkeit aus, dass Leo in seinem Tun und Erleiden einer höheren Heilssphäre als seine Widersacher angehört – dass er in königlicher Stellvertretung Christi als Märtyrer gestorben sei? Das könnte ja eine Konsequenz daraus sein, dass sie den Aufführern ihren beanspruchten Rekurs auf Gott und damit den Heilsbezug ihrer Mordtat streitig macht. Aber im Gespräch mit dem Priester in der ersten Szene der fünften Abhandlung argumentiert sie nicht so. Der Priester will sie trösten, indem er Leos erbärmlichen Tod in der Christnacht als Gottes Willen ausgibt. Theodosia dagegen beharrt auf ihrer Untröstlichkeit. Mehr noch, sie erinnert an die politischen Konsequenzen, die sich ergäben, würde man den Königsmord als ein höheres Gericht Gottes auffassen:

PRIST. Kan wer / der sterblich ist wol sein Gericht begreifen?

THEOD. Sprecht so! und lehrt das Volck vom Throne Printzen schleiffen!

(V.1, v. 211 f.)

Wer der Ermordung des Königs keine nachträgliche und falsche Legitimation zukommen lassen will, muss die Heilsferne, die theologische Unrettbarkeit des Geschehens behaupten. Die Aufführer handeln heillos und von Gott verlassen. Doch auch der Tod des Herrschers ist kein Tod in Gott; er lässt sich folglich auch nicht in eine martyrologisch gewendete Heilsgeschichte einfügen, sondern steht *außerhalb jeden Sinns*. Sieht man Theodosias Schmerzrede als dramatische Leseanweisung an, dann darf man das Trauerspiel also gerade nicht emblematisch ausdeuten.

Aber sogar die Frage, ob die Kaiserin sozusagen die Rolle einer intendierten Leserin des Trauerspieltextes einnimmt, kann nicht unzweideutig beantwortet werden. Als sie am Ende aus dem Übermaß des Schmerzes in Verzückung gerät und den ermordeten Herrscher zu neuem Leben erweckt sieht, bleibt unentschieden, ob sie eine Vision empfängt (was die martyrologische Lesart wieder in Anspruch setzen würde) oder verrückt geworden ist (wie es die Verschworenen glauben). So kommt hier, auf der Stufe einer Metareflexion, das Prinzip der Unentscheidbarkeit gleichsam in letzter Instanz nochmals zur Geltung.

Unentscheidbarkeit ist, folgt man Ernesto Laclau, der Urgrund der Politik, vorausgesetzt, man versteht unter Politik das „ensemble of decisions taken in an undecidable terrain – that is a terrain in which power is constitutive“⁴⁴, weil das jeweils bestehende Sinngefüge kein Verfahren zur Auflösung fundamentaler Wertungs- oder Gewichtungsdilemmata bietet. „Diese Unentscheidbarkeiten“, schreibt Urs Stäheli in einem Laclau-Kommentar, „geben Anlaß zu unterschiedlichen und gegensätzlichen Entscheidungen, die alle gleichermaßen unbegründet sind und als antagonistische Konflikte ausgetragen werden. Keine der Gruppen, die eine bestimmte Option durchsetzen möchten, kann sich auf eine Rationalität stützen, die aus der zu entscheidenden Situation hervorgeht [...]; erst die zu treffende Entscheidung löst die Unentscheidbarkeit – also den Mangel der Struktur – vorübergehend auf.“⁴⁵

Obwohl Laclau in seiner Analyse kaum das Barock vor Augen gehabt haben dürfte, trifft sie auf die Problematik des hier beispielhaft behandelten Dramas sehr genau zu. Denn wo sich der theologische Deutungsprimat vom Geschäft der Macht zurückgezogen zu haben scheint, wächst der Spielraum des Politischen ins Grenzenlose. Im Angesicht einer unenträtselbaren, sich niemals erklärenden Transzendenz gewinnt jede Handlung den Charakter des Absoluten und Inkommensurablen, das sich auf keine höhere Rationalität stützen kann. Damit rückt schlechthin alles politische Tun ins Zeichen einer sich selbst ermächtigenden, im Maß der Souveränsetzung zugleich entleerenden Deziision. Eben das führt die Barocktragödie vor – nicht auf triumphalistische Weise, sondern in der Trauer über die Grundlosigkeit eines Deziisionismus, der auf die Arbitrarität des Göttlichen trifft.

⁴⁴ Laclau, Ernesto, *Emancipation(s)*, London, 1996, Kap. 6 „Power and Representation“, S. 103.

⁴⁵ Stäheli, Urs, „Die politische Theorie der Hegemonie: E. Laclau und Ch. Mouffe“, in: *Politische Theorien der Gegenwart II. Eine Einführung*, hg. v. André Brodocz und Gary S. Schaal, Opladen, 2001, S. 194-223, dort S. 205.