

Lisa Bergelt

Politik als Spiel mit der Zeit

Zeit-Dramaturgien im politischen Theater

1773–1857

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft

SPP 1688



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2019

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Layout: Wehrhahn Verlag

Umschlaggestaltung: Wehrhahn Verlag

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-663-8

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Leibniz Universität Hannover als Dissertation angenommen. Ausgearbeitet wurde sie im Rahmen des von der DFG geförderten Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten* im Teilprojekt *Dramatische Eigenzeiten des Politischen*. Für den Druck ist sie nochmals überarbeitet worden. Ganz herzlich danken möchte ich an dieser Stelle Michael Gamper für die stetige Betreuung, intensive Beratung und die anregende Arbeitsatmosphäre an seinem Lehrstuhl in Hannover. Gedankt sei außerdem Alexander Košenina für die Zweitbegutachtung meiner Arbeit. Für Ratschläge, Hilfestellungen, Korrekturen, Bestärkung und Rückhalt danke ich von ganzem Herzen Serap Aydin, Michael Bies, Claudia Bollmann, Urs Büttner, Ines Theilen, Markus Wessels, meiner Familie – Helga, Andreas, Hanna und Else – sowie meinem Gefährten Christoph.

Tiefe Dankbarkeit und liebevolle Erinnerung gebührt Inge.

Inhaltsverzeichnis

Dank	5
Siglenverzeichnis	11
I. Einleitung	13
Verzeitlichung der Geschichte auf der Bühne	19
Die Politik und das Politische auf der Bühne	24
Polychronie der Moderne	28
Das gesellschaftliche Imaginäre und das Theater	34
II. Zeit, Politik und Drama im Wandel	39
1. Zeit des Politischen im Wandel	45
Das ›bürgerlich-heroische Trauerspiel‹ der Revolution aus der Perspektive der Publizistik	50
Dauer: Kontinuität und Wandel	52
Tempo: Beschleunigung und Entschleunigung	56
Frequenz: Einmaligkeit und Wiederholung	60
2. Theaterpolitik	64
Theater als Repräsentationsinstrument des Hofes	64
Der politische Diskurs um die Einheit der Zeit in Frankreich	68
Vom ›policylichen‹ Theater zum Theater als dem ›wahren Markt der Öffentlichkeit‹	74
3. Zeit im Drama	83
Zeitstrukturen im Drama	87
Dramatische Eigenzeit des Politischen	92
Zeit der Geschichte und Korpusbegründung	94

Zeit der Quellen	98
4. Anmerkungen zum Vorgehen	101
III. Dauer: Kontinuität und Wandel	105
1. Übergangsherrscher: Kontinuitätsprobleme des politischen Imaginären	112
Der dramatische Übergangsherrscher Oliver Cromwell in Klingemanns <i>Cromwell</i> , Raupachs <i>Cromwell</i> -Trilogie, Palleskes <i>Oliver Cromwell</i> und Maltitz' <i>Oliver Cromwell</i> , oder <i>Die Republicaner</i>	114
Trauerspiel-Metaphorik in Klingemanns <i>Cromwell</i>	117
Verabschiedung der Ewigkeit von der Bühne	120
Verweigerung der Gesetzesherrschaft	124
Instabilität der Tyrannis	127
Sprachliche Konfigurationen von Flüchtigkeit	130
2. Eidgenossenschaft: Kontinuität im Angesicht des Umsturzes	134
Schiller, die Hinrichtung Ludwigs XVI. und die Ästhetische Erziehung	135
Diachrone Zeitstruktur: Der Tyrannenmord als ›Privatsache‹ und die Eidgenossenschaft in Schillers <i>Wilhelm Tell</i>	140
Legendenbildung im Seitenstück <i>Heinrich von Wolfenschießen</i>	144
Temporalität des Eides	149
3. Gesetz: Allgemeingültigkeit als Dauer	156
Die ›politische und moralische Ewigkeit‹ des Gesetzes	158
Allgemeines Gesetz und souveräner Befehl in Kleists <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	163
In Konflikt mit dem militärischen Glücks- und Tempoparadigma	166
Tyranei des Gesetzes	171
Sakralisierung der ›Idee des Rechts‹	174

IV. Tempo: Beschleunigung und Entschleunigung	180
1. Post-souveränes Handeln: Zögern, Zaudern und Unentschlossenheit	187
Zeitliche Implikationen von Souveränität, Entscheidung und Zaudern	190
Die souveräne Entscheidung als Herrschaft über die Zeit in Grillparzers <i>König Ottokars Glück und Ende</i>	194
Politik des Aufschubs in Grillparzers <i>Ein Bruderzwist in Habsburg</i>	199
Das Drängen der Geschichte	204
2. Öffentlichkeit: Machthemnis durch öffentlichen politischen Diskurs	206
Dramatische Temporalität von Geheimnis und Öffentlichkeit	209
Öffentlichkeit als Prozesshaftigkeit in Laubes <i>Die Karlsruhler</i>	212
Dramatische Zeitlichkeit als Herrschaftsinstrument: Goethes <i>Clavigo</i> und Schillers <i>Räuber</i> in Laubes <i>Karlsruhlern</i>	218
Theater als ›wahrer, richtiger Ausdruck der Öffentlichkeit‹	223
Vormärzliche Veröffentlichungspraxis als Verzeitlichung des Politischen bei Laube und Prutz	224
3. Rechtsstaatlichkeit und Gewaltenteilung:	
Entschleunigte Urteilsfindung im Gerichtsprozess	235
Souveränität und das Tempo der Judikative	240
Mittelalterliche Geheimprozesse in Goethes <i>Götz von Berlichingen</i>	244
Entschleunigung durch Verhandlung in Collins <i>Die Horatier und Curiatier</i>	248
Entschleunigung als Willkürregulator in Büchners <i>Danton's Tod</i>	254
V. Frequenz: Einmaligkeit und Wiederholung	259
1. Fortschritts- und Wachstumsparadigma: Krise politischer Zyklik	269
Zyklik als Anschauungsmuster von Geschichte	271
Kontingenz als dramaturgisches ›Scharnier‹ in Grillparzers <i>Libussa</i>	274
Verstandesherrschaft und Fortschrittsparadigma (Wissen)	277

Vom Fortschritts- zum kapitalistischen Wachstumsparadigma (Nutzen)	281
Gemeinwohlorientierung als Utopie (Wissen, Nutzen und Gefühl)	290
2. Revolution: Rehabilitation der <i>historia magistra vitae</i> und Poetik der Wiederholung	295
Wiederholung geschichtlicher Sequenzen in Grabbes <i>Napoleon, oder Die hundert Tage</i>	300
Phänomen Napoleon: Linearer Fortschritt und Schnelligkeit	304
Revolution als Übergangsstadium im Verfassungskreislauf in Grabbes <i>Napoleon</i>	308
<i>Historia magistra vitae</i> als poetisches Programm bei Griepenkerl und Raupach	317
Motive der Wiederholung in Griepenkerls <i>Maximilian Robespierre</i> und <i>Die Girondisten</i>	323
VI. Schluss	333
Literaturverzeichnis	339
1. Theaterstücke	339
2. Historische Quellentexte	340
3. Andere Literatur	346

Siglenverzeichnis

- BZ** Franz Grillparzer: Ein Bruderzwist in Habsburg, in: ders.: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt a.M. 1986 ff., Bd. 3 [1987], 373–482.
- CR** Ernst August Friedrich Klingemann: Cromwell, in: ders.: Dramatische Werke. Wörtlich nach dem Originale, 8 Bde., Wien 1818–1821, Bd. 5 [1820], 15–222.
- DT** Georg Büchner: Danton's Tod, in: ders.: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe), 10 Bde., im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und Literatur, Mainz, hrsg. von Burghard Dedner, mitbegr. von Thomas Michael Mayer, Darmstadt 2000–2013, Bd. 3/2 [2000], 3–81.
- FH** Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel, in: ders.: Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bde., hrsg. von Ilse-Marie Barth u.a., Frankfurt a.M. 1987–1997, Bd. 2 [1987], 555–644.
- GB** Johann Wolfgang Goethe: Götz von Berlichingen, in: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 21 Bde. (in 33 Teilbdn.), hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u.a., München 1985–1998, Bd. 1/1 [1985], 603–653.
- GI** Robert Griepenkerl: Die Girondisten. Trauerspiel in fünf Aufzügen, Bremen 1852.
- HC** Heinrich Joseph von Collin: Die Horatier und Curiatier. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: ders.: Sämtliche Werke, 6 Bde., Wien 1812–1814, Bd. 3 [1812], 1–122.
- HW** Ernst August Friedrich Klingemann: Heinrich von Wolfenschießen. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Historisches Seitenstück zu Schillers Wilhelm Tell, o.O. 1807.
- KS** Laube, Heinrich: Die Karlsschüler. Schauspiel in fünf Akten, Leipzig 1847.
- LI** Franz Grillparzer: Libussa, in: ders.: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt a.M. 1986 ff., Bd. 3 [1987], 275–371.

- MEW** Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, 44 Bde., hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (Bd. 1–42), vom Institut für Geschichte der Arbeiterbewegung (Bd. 43) bzw. von der Rosa-Luxemburg-Stiftung (Bd. 44), Berlin 1958–2018.
- MR** Robert Griepenkerl: Maximilian Robespierre. Trauerspiel in fünf Aufzügen, Bremen 1851.
- NT** Christian Dietrich Grabbe: Napoleon oder die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen, in: Werke und Briefe. Historische-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearbeitet von Alfred Bergmann, Emsdetten 1963–1970, Bd. 2 [1963], 315–459.
- NA** Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv), des Schiller-Nationalmuseums in Marbach u.a. von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese u.a., 43 Bde., Weimar 1943 ff.
- OT** Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: ders.: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt a.M. 1986 ff., Bd. 2 [1986], 391–509.
- WT** Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Schauspiel, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, 43 Bde., Weimar 1943 ff., Bd. 10 [1980], 127–277.

I. Einleitung

»Erzähl das noch einmal vom Berlichingen! Die Bamberger dort ärgern sich, sie möchten schwarz werden.« So lässt Goethe sein Drama *Götz von Berlichingen* von 1773 durch die Figur Metzler einleiten.¹ Die Handlung um den Ritter Götz von Berlichingen hat noch gar nicht begonnen, da wird sie schon historisiert. Der Dramenhandlung gingen offensichtlich schon heldenhafte Taten Götzens voraus, der Rezipient wird so mitten in einer scheinbar kontinuierlich fortlaufenden Geschichte »ausgesetzt«. Statt der geforderten kohärenten, medial in Form einer Erzählung aufbereiteten und als Heldengeschichte perspektivierten Vorgeschichte wird nun aber der bestehende Konflikt zwischen den rebellischen Bauern um Metzler und den Kaiserlichen dramatisiert. Im Mittelpunkt des Dramas stehen dabei die Emanzipationsbestrebungen des Ritters Götz gegenüber dem kaiserlichen Hof. Goethes *Götz* wird als erstes Geschichtsdrama moderner Prägung bezeichnet, weil darin ein neues Verständnis vom handelnden Subjekt und somit auch ein völlig neues Verständnis von Geschichte zum Tragen kommen,² was sich darin äußert, dass Götz ein Ritter ist, der an die individuelle Handlungsmacht glaubt und eben auch an die Gestaltbarkeit des eigenen Schicksals. Auch wenn er resigniert stirbt und zu erkennen meint, dass die wahre Freiheit nur im Tod zu finden sei, so wird doch im Verlauf des Stücks immer wieder die Handlungsmacht des einzelnen Menschen hervorgehoben. Götz betont dementsprechend, dass ein Ritter stets Herr seiner Handlungen sein müsse:

So kamen sie mir auch einmal, wie ich dem Pfalzgrafen zugesagt hatte, gegen Conrad Schotten zu dienen, da legt er mir einen Zettel aus der Kanzlei vor, wie ich reiten und mich halten sollt, da wurf ich den Rätthen das Papier wieder dar und sagt: ich wüß nicht darnach zu handeln; ich weiß nicht, was mir begegnen mag, das steht nicht im Zettel; ich muß die Augen selbst auf tun und sehn, was ich zu schaffen hab. (GB III, 602)

Indem er wiederholt die Weltlichkeit des Kaisers herausstellt und sich selbst mit dem Kaiser vergleicht, hebt Götz nicht nur tradierte Hierarchievorstellungen

- 1 Goethe: *Götz von Berlichingen*, 549 (Aufzug 1). Nachweise werden im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle »GB«, des Aufzugs und der Seitenzahl direkt im Text vermerkt. In der gesamten Arbeit werden Aufzüge/Akte im Fließtext mit römischen Ziffern, Szenen-/Auftrittzahlen und Seiten-/Verszahlen durch ein Komma getrennt mit arabischen Ziffern vermerkt (z.B. I/1, 1 für Aufzug/Akt 1, Szene/Auftritt 1, Seite/Vers 1). Die Fußnotenzählung erfolgt für die einzelnen Kapitel separat und fortlaufend. Sie beginnt somit am Beginn jedes Oberkapitels neu von 1 an.
- 2 Vgl. Niefanger: *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit*, 2–3 und 375–386.

gen auf, sondern enthebt den Kaiser gleichzeitig seiner göttlichen Legitimation: »Ich lieb ihn [den Kaiser], denn wir haben einerlei Schicksal«, spricht Götz, und dann: »[W]enn die [die Freiheit] uns überlebt können wir ruhig sterben. Denn wir sehen im Geist unsere Enkel glücklich und die Kaiser unsrer Enkel glücklich.« (GB III, 617–618) Durch den scheinbar unkontrollierten Wechsel der Handlungsorte bestimmt Götz außerdem den zeitlichen Rhythmus des Dramas und behauptet sich so als »Herr von seinen Handlungen« (GB III, 602). Die Figur versucht so, aktiv ihre Freiheit zu erkämpfen und schreibt dadurch ihre eigene Geschichte, die bereitwillig als Heldengeschichte weitererzählt wird. Noch weit vor den von vielen Zeitgenossen zum geschichtlichen Bruch stilisierten Ereignissen der Französischen Revolution brachte Goethe somit eine Figur auf die deutschen Bühnen, deren Handlungsmacht die tradierte Autorität von Kirche und monarchischem Souverän infrage stellte und die mit ihrem eigenmächtigen Handeln die Zeitökonomie des Dramas bestimmt.³

Goethe schrieb seinen *Götz* in einer Findungsphase der deutschen Dramatik, in der klare Abgrenzungen zu den barocken Regelpoetiken auf den Bühnen erprobt wurden. Der Wandel der dramaturgischen Gestaltung von Geschichte und politischer Zeitlichkeit lässt sich beispielhaft besonders gut veranschaulichen über die Kontrastierung des *Götz* mit den regelhaften protestantisch-schlesischen Märtyrer- und Geschichtsdramen von Andreas Gryphius.⁴ Die schlesischen Trauerspiele von Gryphius, Daniel Casper von Lohenstein, Johann Christian Hallmann und August Adolph von Haugwitz waren durch Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) geprägt, dem als erste deutschsprachige Poetik ein »diskursbegründender Status für eine politisch-poetische Kultur des deutschsprachigen Protestantismus«⁵ zugesprochen wird. Opitz' Regelpoetik, aber auch Georg Philipp Harsdörffers dramaturgischen Überlegungen im *Poetischen Trichter* (1647) orientierten sich deutlich an Renaissance-Poetiken – namentlich Julius Caesar Scaligers *Poetices libri septem* (1561) – und

3 Vgl. dazu Gamper: »... was die Zeit her in mir arbeitet«.

4 Trotz der Fokussierung auf Gryphius sei darauf hingewiesen, dass die Dramatik des 17. Jahrhunderts durch vielfältige Formen geprägt war (katholische Ordensdramen der Jesuiten und Benediktiner, protestantisches Schultheater, englische Komödien und italienische Commedia dell'Arte der europäischen Wandertruppen, Opern, Singspiele, höfische Festspiele und Schäferspiele) und eine beachtliche internationale Prägung aufwies. Dirk Niefanger betont, dass das als rückständig verschriene deutsche Theater – nicht zuletzt, weil ein Nationaltheater fehlte – weit vielfältiger war als es die durch die *doctrine classique* geprägte französische Bühne und die elisabethanisch geprägte englische Bühne waren. Vgl. Niefanger: Barock, 144.

5 Kaminski: Martin Opitz' Buch von der Deutschen Poeterey, 61.

bezogen sich damit auf Aristoteles als (vermeintlichen) Gewährsmann einer einheitlichen Regulation dramatischer Kunst. Sie dienten – und darauf wird später genauer einzugehen sein – als Maßnahme zur Instrumentalisierung der Kunst für die Zwecke der absolutistischen Politik des Ancien Régime.

Während die nationalstaatliche Einheit in Frankreich, England und Spanien durch absolute Herrschaft gestärkt wurde,⁶ verlor die zentrale kaiserliche Machtinstanz in den deutschen Staaten im 16. und 17. Jahrhundert zunehmend an Einfluss.⁷ Anders als beispielsweise in Frankreich, wo es im Anschluss an die Konfessionskriege gelang, die starke Zentralgewalt zu festigen und mit der *doctrine classique* in den 1630er Jahren eine Poetik im Dienste der königlichen Herrschaft zu etablieren,⁸ konnte Absolutismus in Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg »nur Territorialabsolutismus bedeuten«, da sich die Territorien nach der »Schwächung der zentralen Reichsgewalt neue Befugnisse [...] schufen« und ein »Prozeß einsetzte, der zu einer weitgehend getrennten Sprach- und Literaturentwicklung in den protestantischen und katholischen Territorien führte.«⁹ Diese politischen Rahmenbedingungen verhinderten die Entwicklung eines deutschen Nationaltheaters. Im Fokus der politischen Dramatik in den durch den Dreißigjährigen Krieg erschütterten deutschen Staaten und Fürstentümern stand freilich weiterhin ein herrschaftliches Interesse: »[H]eilsgeschichtlich-politisch orientierte[] Geschichts- und Märtyrerdramen«¹⁰ sollten demnach das auf Gottesgnaden beruhende ständische System festigen. Im protestantischen Drama behielten dabei stets »die Verfechter der religiös fundierten, von der lutherischen Staatsauffassung geprägten Anschauungen die Oberhand.«¹¹ Die barocke Vorstellung des *theatrum mundi*, wonach die Welt ein Theater sei, leistete dem aktiv Vorschub, indem dem

6 England weist durch den Bürgerkrieg von 1642 bis 1649 ebenfalls eine spezifische Konstellation auf. Die anschließende Restauration der Stuart'schen Monarchie brachte das *heroic play* hervor, einen Dramentypus, der »dem Zuschauer das ernsthafte intellektuelle oder moralische Engagement gegenüber dem Bühnengeschehen von vornherein erspart.« Fabian: Die englische Literatur, Bd. 1, 95. – Das spanische Drama der prosperierenden Habsburger Herrschaftszeit, des sogenannten Siglo de Oro, wiederum wird mit Lope de Vega und Pedro Calderón de la Barca zu den »Höhepunkten der europäischen Theaterentwicklung« gezählt. Das Theater an sich ist hier eng verflochten mit der Kirche, und Calderón im Speziellen steht im Dienste des Palasttheaters. Rössner: Das Theater der Siglos de Oro, 161; vgl. auch ebd., 179.

7 Vgl. Meid: Zeitalter des Barock, 4.

8 Vgl. ebd., 12.

9 Ebd., 14 und 24.

10 Barner: Theater und Publikum des deutschen Barock, 13.

11 Meid: Zeitalter des Barock, 409.

Menschen die »Spielregeln und Spieltechniken« sowie seine jeweilige Rolle im »Lebensschauspiel«¹² gelehrt wurde. Barock-Dramen »moderieren« demnach »den Übergang vom Ständestaat zum Absolutismus«.¹³

Das protestantische Geschichtsdrama bildet aufgrund der Stoffwahl, deren Immanenz von den transzendental-biblichen Motiven der Ordensdramen in den katholischen Territorien deutlich abzugrenzen ist, einen besonders prägnanten Ausgangspunkt, um die Entwicklung hin zu den Dramen des Untersuchungszeitraums von 1773 bis 1857 nachzuvollziehen. Bei den protestantischen Trauerspielen handelt es sich vorrangig um »historisch-politische Schauspiele«, die »den realen politischen Machtkampf um Herrschaft, Vaterland und Reich« vorführen,¹⁴ die im Gegensatz zu den katholischen Ordensdramen die Zeitökonomie des Politischen und des Religiösen nicht gleichsetzen, sondern lediglich verflechten. Während der demonstrative Eingriff Gottes den Verlauf des Benediktiner- und Jesuitendramas prägt, lassen Gryphius' Geschichtsdramen Fragen »nach dem Wirken des verborgenen Gottes«¹⁵ offen und ermöglichen so eine Betrachtung dessen, was trotz der religiösen Deutungshoheit als irdische Politik verstanden werden kann.¹⁶ In diesem Zusammenhang wird in der Forschungsliteratur die legitimationstheoretische Seite der Gryphius'schen politischen Theologie herausgearbeitet, die auf die Dramen des Untersuchungszeitraums vorauszuweisen scheint.¹⁷ Gryphius' Dramen deuten damit den vornehmlich irdischen Konflikt an, der Goethes *Götz* prägt, und sie belegen gleichzeitig eine bereits im Barock verankerte Zeitsensibilität der Dramatik, die im Untersuchungszeitraum zu einer modernen Ausdifferenzierung findet.

Während die Debatte in der Gryphius-Forschung, ob dessen Dramen heilsgeschichtlich-transzendent oder politisch-immanent zu verstehen seien, bis heute andauert,¹⁸ ist weitgehend unstrittig, dass sich in Goethes Drama bereits deutlich eine aufgeklärte Geschichtsimmanenz eingeschrieben hat. Die Gegenüberstellung von Gryphius' Dramatik und Goethes *Götz* verspricht Aufschluss über die stoffliche sowie zeitpoetologische Spezifik des Geschichtsdramas bzw. politischen Dramas. Tendenzen der dargestellten Entwicklung möchte ich an-

12 Niefanger: Barock, 141.

13 Schütze: Barockdichtung, 30. Vgl. auch Reichelt: Barockdrama und Absolutismus, 10.

14 Meid: Zeitalter des Barock, 409.

15 Ebd., 409.

16 Vgl. dazu auch Schütze: Barockdichtung, 31.

17 Vgl. dazu Bornscheuer: Diskurs-Synkretismus, 525–526; Bach: Zwischen Heilsgeschichte und säkularer Jurisprudenz, 13.

18 Vgl. dazu Kaminski: Transzendenz/Immanenz; Marquardt: Unerhört.

hand einer einleitenden, bewusst etwas schematisch gehaltenen Kontrastierung des *Götz* mit dem »erste[n] regelmäßige[n] hohe[n] Barocktrauerspiel«,¹⁹ dem *Leo-Armenius*-Drama von Gryphius, aufzeigen, um unmittelbar zu verdeutlichen, wie gravierend sich die Zeitkonzeption der Bühnenkunst wandelte und welche Konstanten gleichzeitig in der dramatischen Zeitkonzeption des Politischen zu finden sind.

Gryphius' Dramen handeln von Verschwörern und Rebellen, entfalten sich allerdings stets aus der Perspektive der bedrohten Herrscher. In der barocken Dramentradition schrieb er unmittelbar nach dem Englischen Bürgerkrieg (1642–1649) und der Hinrichtung Karls I. ein Trauerspiel über dessen Ermordung. *Ermordete Majestät, oder Carolus Stuardus*, 1649 verfasst, aber erst über zehn Jahre später veröffentlicht, verhandelt explizit die Machtergreifung Cromwells und das Ende Karls I. Das 1650 erschienene Drama *Ein Fürsten-Mörderisches / Trauer-Spiel / genant. Leo Armenius* ist vermutlich schon einige Jahre vor dem Tod Karls I. entstanden, verhandelt aber ebenfalls die Tötung eines Herrschers, wobei Leo Armenius als Tyrann charakterisiert wird. Die Verschwörer um den Antagonisten Michael Balbus erscheinen auf Gryphius' Bühne trotzdem nicht als Helden. Vielmehr wird ihr Handeln – genau wie das Cromwells im *Carolus Stuardus* – als widerrechtlicher menschlicher Eingriff in ein von Gott installiertes monarchisches System verstanden. Die Störung der göttlichen Vorsehung markiert Gryphius, indem er Leo am Kreuz in der Kirche sterben lässt. Der Rezipient kann sich einer Interpretation Leos als Märtyrer in Anbetracht dieser deutlichen Christus-Allusion nicht erwehren. Gryphius gelingt mit der Übertragung des biblischen Musters auf die historische Situation eine postfigurale Gestaltung der Leo-Figur,²⁰ aus der ein komplexes Vexierspiel zwischen einer Interpretation von Leo als Tyrann und als Märtyrer erwächst.²¹ Auch wenn offen bleibt, wie Gryphius den Herrscher verstanden wissen will, so wird doch umso deutlicher, wie sehr das Stück der christlichen Tradition verhaftet ist. Letztlich geht es weniger um den weltlichen Herrscher Leo als um den göttlichen Herrscher, um Gottes Plan, der alles bestimmt.²² Dass Gryphius sich dem barocken Glauben an eine *historia sacra*, eine christliche Heilsgeschichte

19 Barner: Theater und Publikum des deutschen Barock, 12.

20 Vgl. Koschorke: Leo Armenius, 187; Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft, 283–284; Reske: Typus und Postfiguration, 37; Harst: Heilstheater.

21 Vgl. hierzu auch Burgard: König der Doppeldeutigkeit, 121–143.

22 Zur »Fortunagläubigkeit« in Gryphius' Dramen vgl. Schings: Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius, 188–189. Vgl. auch Voßkamp: Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung, 138.

verschreibt, die nicht durch den Menschen, sondern durch Gott determiniert wird, wird im letzten Aufzug des Dramas im Dialog zwischen Armenius' Witwe Theodosia und dem Priester offenkundig:

PRIESTER. Gott legt uns nicht mehr auff / denn man ertragen kan.
 THEODOSIA. Er nimm't auff einen Tag / Thron / Crone / Reich und Mann.
 PRIESTER. Er nimmt / Princessin! das, was er vorhin gegeben.
 THEODOSIA. Nur eines nimm't er nicht / was man nicht wil: das Leben.
 PRIESTER. Er prüfft in heisser Angst als Gold / die / die er libt.
 THEODOSIA. Die / die er haß't gehn frey / indem er uns betrübt.
 PRIESTER. Der euch die Wunde schlägt / kan alle Wunden heilen.
 THEODOSIA. Vnheilsam ist der Schlag der Hertzten kan zutheilen.
 PRIESTER. Was scheidet nicht die Zeit / Der Tod bricht alles ab.
 THEODOSIA. Der Fürst muß vor der Zeit in sein betrübtes Grab.
 PRIESTER. Der stirb't nicht vor der Zeit / der seine Zeit beschlossen.
 THEODOSIA. Mit Blut / das in der Kirch' auf Gottes Tisch vergossen.
 PRIESTER. Man stirbt nicht wie man wündscht / nur wie der Höchste wil!
 THEODOSIA. Wil denn der Höchste Mord / und solche Jammer-Spil?
 PRIESTER. Kan wer / der sterblich ist wol sein Gericht begreifen?²³

Dieser stichomythische Dialog will deutlich machen, dass Gott der Herrscher über die Zeit sei: Er entscheidet über die Zeit des Herrschers (»Der stirb't nicht vor der Zeit«). Indem der Priester hier den Glauben entfaltet, dass Gott die Menschen prüfe, der Mensch aber ein solch begrenztes Wesen sei, dass er Gottes Prüfungen nicht verstehen könne (»Kann wer / der sterblich ist wol sein Gericht begreifen?«), offenbart sich das Weltbild des 17. Jahrhunderts, und es zeigt, wie sehr Gryphius' Stück in der Tradition der jüdisch-christlichen Offenbarungsreligion steht. Dahingehend formuliert er in der Vorrede explizit seine wirkungsästhetische Absicht, wonach er »die Vergänglichkeit Menschlicher Sachen« in diesem und seinen folgenden Trauerspielen vorführen wolle.²⁴ Der christliche Schriftglaube, so konstatiert Helmut Zedelmaier, stelle »der Vielfalt antiker Kosmologien, Mythen und Geschichten ein einziges Buch entgegen [...], das die ganze Geschichte in nuce enthält, sie vom Anfang der Zeit bis an ihr Ende in heiligen, göttlich inspirierten Lettern festhält.«²⁵ Die biblische Heilsgeschichte verbürge den Anfang sowie das Ende der Menschheitsgeschichte und behauptete die gesamte Geschichte als von Gott gesteuert.²⁶ Eben dieser

23 Gryphius: Leo Armenius, 101–102.

24 Ebd., 11.

25 Zedelmaier: Der Anfang der Geschichte, 11.

26 Vgl. Lehmann-Brauns: Neuvermessung, 166; Zedelmaier: Der Anfang der Geschichte, 1.

Glaube an eine vorbestimmte Geschichte hat sich in Gryphius' Dramen ebenso deutlich eingeschrieben wie die barocke Vorstellung der *vanitas mundi*, der Vergänglichkeit alles Irdischen, die in der Vorrede zu *Leo Armenius* zur Geltung gebracht wird. Darin wird Gryphius' Anspruch, dem Leser bzw. Zuschauer die »Vergänglichkeit Menschlicher Sachen« vor Augen zu führen, mit einem offenkundigen Bezug zu den Gräueln und der Zerstörung des Dreißigjährigen Krieges hervorgehoben:

Indem unser gantzes Vaterland sich nuhmehr in seine eigene Aschen verscharet / und in einen Schauplatz der Eitelkeit verwandelt; bin ich geflissen dir [dem Leser] die Vergänglichkeit Menschlicher Sachen in gegenwertigen / und etlich folgenden Trauerspielen vorzustellen.²⁷

Das hier vorgebrachte Narrativ, einzig die auf dem göttlichen Ewigkeitsanspruch begründete Herrschaft könne überdauern, ist freilich nicht allein im Barock, bei Gryphius und nur im Barock und bei Gryphius verankert, sondern findet sich darüber weit hinaus in der Dramatik generell.

Verzeitlichung der Geschichte auf der Bühne

Etwas holzschnittartig kann man aber davon sprechen, dass der Empirismus der einsetzenden Aufklärung sukzessive die Vorstellung von Geschichte als *historia sacra* verdrängte und ein aktives, selbstbestimmtes Menschenbild installierte, das mit dem modernen Verständnis einer von Menschen verantworteten Geschichte einherging. Während noch in der Frühen Neuzeit Erwartungen, die über die Erfahrungen hinausreichten, ausschließlich auf das Jenseits, also auf eschatologisch motivierte Horizonte ausgerichtet waren, verloren religiöse Vorstellungen von einem festen Endziel, einer vorbestimmten Zukunft im Sinne des antiken *telos*, zunehmend an Bedeutung und lenkten das Interesse auf eine offene Zukunft, die gestaltet werden wollte.²⁸ Die Erkenntnis, dass um 1800 eine Verzeitlichung der Geschichte stattfand, wie sie Arthur O. Lovejoy bereits 1936 in *The Great Chain of Being* beschrieben hatte und wie sie später unter anderem Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge*, Reinhart Koselleck in

27 Gryphius: *Leo Armenius*, 11.

28 Trotz der in der vorliegenden Studie aus strategischen Gründen vorgenommenen sehr starken Akzentuierung auf die Bedeutung der Säkularisierung sei hier auf die umfassende Studie *Ein säkulares Zeitalter* von Charles Taylor verwiesen, in der er plausibel macht, dass der Säkularisierungsprozess weder als Fortschritts- oder Verlustrechnung zu deuten sei, sondern eine säkulare Gesellschaft vielmehr einen Wandel zu einer Gesellschaftsform durchgemacht habe, »in der dieser Glaube eine von mehreren Optionen neben anderen darstellt, und zwar häufig nicht die bequemste.« Taylor: *Ein säkulares Zeitalter*, 14.