

Rollenspiele im Welttheater des Andreas Gryphius

am Beispiel des „Leo Armenius /
Oder Fürsten-Mord“

Jeanny Peters

kassel
university



press

Jeanny Peters

Rollenspiele im Welttheater des Andreas Gryphius
am Beispiel des „Leo Armenius/ Oder Fürsten-Mord“

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Kassel als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Claudia Brinker-von der Heyde, Universität Kassel

Zweiter Gutachter: Ass. Prof. Dr. Heinz Sieburg, Universität Luxemburg

Tag der mündlichen Prüfung

24.10.2011

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

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2011
ISBN 978-3-86219-670-8 (print)
ISBN 978-3-86219-671-5 (e-book)
URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0002-36711>

© 2015, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de/

Printed in Germany

Danksagung

Diese Arbeit entstand im Rahmen einer Kooperationspromotion der Universitäten Kassel und Luxemburg. Zu großem Dank verpflichtet bin ich an erster Stelle dem Fonds National de la Recherche in Luxemburg, durch dessen Förderung diese Dissertation erst möglich wurde. Danken möchte ich auch meiner Doktormutter, Prof. Dr. Claudia Brinker-von der Heyde (Universität Kassel), für die fachliche Betreuung und die ermutigenden Worte. Meinem Zweitbetreuer, Prof. Dr. Heinz Sieburg (Universität Luxemburg), bin ich ebenfalls zu Dank verpflichtet, insbesondere für die Unterstützung im Rahmen der Disputation. Für die große Geduld möchte ich vor allem meinem Sohn danken, ihm sei diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Rollentheorie und Welttheater.....	7
1.1 Fragestellung, Methodik und Aufbau der Arbeit	7
1.2 Eingrenzung der Methode – zum Begriff der „sozialen Rolle“	13
1.2.1 Funktionalismus versus Interaktionismus.....	13
1.2.2 Zur Abgrenzung von Rollen- und Handlungstheorie.....	15
1.2.3 Rollen bei Ralf Dahrendorf und Erving Goffman.....	17
1.3 Spielebenen im barocken Welttheater – eine „Stufenfolge von Wirklichkeiten“	21
1.3.1 Welttheatermetapher und gesellschaftliche Realität.....	21
1.3.2 Das barocke Theater als Ausdruck der Welttheatermetapher.....	25
1.3.2.1 Definition und Entwicklung der Welttheatermetapher.....	25
1.3.2.2 Das barocke Illusionstheater als Ausdruck der Welttheatermetapher.....	28
1.3.2.3 Funktionen des Theaters im 17. Jahrhundert.....	30
1.4 Rollenspiele und Welttheater im barocken Trauerspiel am Beispiel des „Leo Armenius“	37
1.4.1 Andreas Gryphius: Leben und Werk.....	37
1.4.2 Inhaltsangabe zum „Leo Armenius / Oder Fürstenmord“	42
1.4.3 Zur besonderen Eignung des „Leo Armenius“ als Analysebasis.....	45
1.5 Forschungsüberblick.....	47
2. Der Mensch – ein Spielball seiner Rollen?.....	55
2.1 Zur Differenzierung von Position und Rolle.....	55
2.2 Form und Funktion von Rollenerwartungen.....	58
2.3 Im Netz der Bezugsgruppen: Wider Volk, Feind und Freund.....	59
2.3.1 Zur Dynamik von Bezugsgruppen.....	59
2.3.2 Enttäuschte Erwartungen: Michael Balbus und Leo Armenius.....	65
2.4 Zur Rolle des Christen im barocken Welttheater.....	77
2.4.1 Rolleninternalisierung am Beispiel Theodosias.....	77
2.4.2 Zur Differenzierung von Sein und Schein im Rollengefüge des barocken Welttheaters	84
3. Der Mensch im barocken Welttheater – freier Wille oder Determinismus?.....	89
3.1 Die Welt als Theater: Rolle und Individuum.....	89
3.1.1 Zum Verhältnis von Identität und Rolle.....	89

3.1.2 Das Individuum im Spannungsfeld der Gesellschaft.....	92
3.1.3 Rolle und Rollenbewusstsein in der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts.....	95
3.2 Freier Wille und Eigenverantwortung im barocken Welttheater.....	97
3.2.1 Zur Konzeption der Figuren im barocken Trauerspiel des Andreas Gryphius.....	97
3.2.2 Der freie Wille im barocken Welttheater als Voraussetzung selbstbestimmten und eigenverantwortlichen Handelns.....	103
3.2.3 Die Übernahme der Rolle des Christen als Ausdruck des freien Willens	107
3.3 Spielräume im barocken Welttheater.....	112
3.3.1 Der Mensch als Spielball der Fortuna.....	112
3.3.2 Geschichte als Drama.....	117
3.3.3 Die Welt als Schauplatz der Bewährung.....	121
3.4 Gott als Spielleiter.....	127
3.4.1 Nicht-Akzeptanz von Rollenhierarchien und -grenzen.....	127
3.4.2 Eigennütziges Streben als Form des Rollenausbruchs	130
3.4.3 Rollenausbruch als bewusstes Aufstellen einer Gegenordnung.....	134
3.4.4 Sanktionen und Hilfen.....	137
4. Der Hof als Bühne.....	142
4.1 Höfisches Rollenspiel als Daseinsform.....	142
4.1.1 Höfisches Rollenspiel und die Kunst der Eindrucksmanipulation.....	142
4.1.2 Die Maske des Herrschers oder die Kunst der Verstellung.....	147
4.1.3 Politisches Rollenspiel im „Leo Armenius“.....	154
4.2 Held und Hofmann als Rollen auf der politischen Bühne.....	160
4.2.1 Der Held oder die Macht der Tat.....	160
4.2.2 Der Hofmann oder die Macht des Wortes.....	168
4.3 Zur Wandlungsfähigkeit der Rollenträger.....	174
4.3.1 Michael Balbus: Vom Helden zum Hofmann?.....	174
4.3.2 Leo Armenius: Vom Tyrannen zum Märtyrer?.....	179
Fazit.....	187
Literaturverzeichnis.....	193

1. Rollentheorie und Welttheater

1.1 Fragestellung, Methodik und Aufbau der Arbeit

„All the world's a stage, [a]nd all the men and women merely players“ – wer kennt nicht die berühmten Zeilen aus Shakespeares Komödie „As you like it“.¹ Die Vorstellung von der Welt als einer Bühne, auf welcher die Menschen vor Gott, dem himmlischen Zuschauer und Regisseur des Schauspiels, in den ihnen zugeteilten Rollen agieren müssen, erlangt im 17. Jahrhundert eine zentrale Bedeutung, die nicht nur auf das barocke Illusionstheater beschränkt bleibt, sondern auf alle Lebensbereiche übergreift und zum Sinnbild einer ganzen Epoche wird.

Wenn also die Welt im 17. Jahrhundert als Bühne verstanden wird, und der Mensch lediglich eine Rolle spielt, dann stellt sich die Frage, wie sich diese definiert, und ob er tatsächlich nur die eine, von Gott gegebene Rolle spielen kann. Besitzt er unter Umständen doch mehrere Rollen, in welchem Verhältnis stehen sie zueinander, sind Rollenausbrüche und -wechsel im „Welttheater“ möglich, wann finden diese statt und welche Sanktionen hat der Rollenspieler zu erwarten? Besitzt der Schauspielermensch einen gewissen Handlungsspielraum oder ist sein Spiel streng von Gott vorgegeben? Existiert ein Ich jenseits der Rollen, und wenn ja, wie ist dieses gefasst? In welchen Kontexten oder „Spielräumen“ ist die angemessene Darstellung der Rolle von besonderer Bedeutung, gibt es Rollen, die im Hinblick auf die Welttheatermetapher wichtiger sind als andere? Und sind im barocken Trauerspiel, das die Welttheatermetapher auf die Bühne bringt, die Figuren tatsächlich, wie bisher von der Forschung dargelegt, lediglich schablonenhafte Exempla ohne persönliche Entwicklung², oder gehen die Figuren im barocken Drama über diese Definition hinaus? Diese Fragen zur Rolle des Menschen im barocken Welttheater sollen in der vorliegenden Arbeit am Beispiel von Andreas Gryphius' Trauerspiel „Leo Armenius / Oder Fürsten-Mord“ (1646/1650)³ geklärt werden.⁴

Das methodische Vorgehen, das dieser Arbeit zugrunde liegt, beruht auf der Rollentheorie, die nicht nur ihre Begrifflichkeiten aus dem Theater entlehnt, sondern auch das in Alltag und Beruf

¹ Johnson, Sam und Steevens, George (Hrsg.): The plays of William Shakespeare. Bd. 5. Philadelphia 1805. As you like it, II,7, S. 57.

² Siehe hierzu Kapitel 1.4.3.

³ Das Trauerspiel wurde zwar schon 1646 in Straßburg abgefasst, aber erst 1650 veröffentlicht. Zu den unterschiedlichen Fassungen und Betitelungen, siehe das Kapitel „Zur Textgestalt“ in: Gryphius, Andreas: Leo Armenius. Trauerspiel. Hg. v. Peter Rusterholz. Stuttgart 1971, S. 111-114. Im Folgenden wird aus dem „Leo Armenius“ unter Angabe der Abhandlung und des Verses im Fließtext zitiert, Zitate aus anderen Dramen werden zusätzlich eine Abkürzung vorangestellt.

⁴ Zur Begründung des Korpus, siehe Kapitel 1.4.3.

eingebundene menschliche Handeln als Schauspiel versteht⁵ und somit für eine Analyse der Welttheatermetapher im Kontext des barocken Trauerspiels geradezu prädestiniert zu sein scheint. Dass ein auf der Rollentheorie basierendes methodisches Vorgehen bislang noch nicht auf barocke Dramen angewendet wurde, mag daher verwundern, lässt sich jedoch aus dem Umstand erklären, dass die meisten Vertreter der Rollentheorie sich gegen deren Anwendbarkeit auf vormoderne Gesellschaften aussprechen. Diese ablehnende Haltung resultiert zu einem großen Teil aus der Differenzierung von modernen, industriell geprägten und traditionellen Gesellschaften, wie sie u.a. bei Max Weber, Ferdinand von Tönnies und Emile Durkheim formuliert ist.⁶ Denn erst die Industrialisierung im 19. Jahrhundert hätte zu einer Erweiterung des „Rollenreservoirs“⁷ und der damit zusammenhängenden „zunehmende[n] Rollendifferenzierung und -spezialisierung“⁸ geführt. Auch „der Erwerb von Berufsrollen durch individuelle Leistungen“, statt der für traditionelle Gesellschaften typischen Zuschreibung von „Berufsrollen durch Geburt“, gilt als grundlegendes Merkmal moderner Industriegesellschaften und steht für soziale Mobilität und Wahlfreiheit.⁹ Doch auch wenn vorindustrielle Gesellschaften ein geringeres Rollenreservoir aufweisen und Aufstiegschancen nur in einzelnen Gesellschaftsschichten gegeben sind¹⁰, wäre eine Definition des Menschen über reine Berufsrollen zu oberflächlich, da in beiden Gesellschaftsformen auch andere „soziale Rollen“ von Bedeutung sind.¹¹

Von den Vertretern der neueren Rollentheorie rückt insbesondere Goffman von der Fokussierung auf Berufsrollen ab, indem er sämtliche Rollen des Menschen erfasst und durch die Differenzierung von Vorder- und Hinterbühne bzw. von Öffentlichkeit und Nicht-Öffentlichkeit einen anderen Blickwinkel einnimmt.¹² Auch andere Rollentheoretiker schließen die Anwendbarkeit der Rollentheorie auf vormoderne Gesellschaften nicht a priori aus. So bezieht beispielsweise der

⁵ Hier insbesondere Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München 2006.

⁶ Siehe hierzu Parsons, Talcott: *Gesellschaften. Evolutionäre und komparative Perspektiven*. Frankfurt 1986.

⁷ Griese, Hartmut M.: Rolle. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie*. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 458-462, hier S. 90.

⁸ Schimank, Uwe: *Handeln und Strukturen. Einführung in die akteurtheoretische Soziologie*. Weinheim und München 2000, S. 65.

⁹ Bei modernen Gesellschaften spricht man „[w]egen der Betonung des Leistungsaspekts [...] von einer meritokratischen Gesellschaftsform“, wobei auch der „Erwerb der Berufsrolle in modernen Industriegesellschaften [...] askriptive Züge“ aufweisen kann. Vgl. dazu Miebach, Bernd: *Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung*. 2., grundlegend überarb. und aktualisierte Auflage. Wiesbaden 2006, S. 41f.

¹⁰ Parsons weist darauf hin, dass der Rollen-Pluralismus „ein Grundzug aller menschlichen Gesellschaften“ sei, wengleich „ein wichtiges Kennzeichen der Differenzierungsprozesse, die zu modernen Gesellschaftstypen führen“, der „zunehmend[e] Pluralismus“ sei. Parsons, Talcott: *Das System moderner Gesellschaften*. München 1972, S. 23. (=Grundfragen der Soziologie, Bd. 15) Zur Diversifizierung der Rollen innerhalb des sich im 17. Jahrhundert im Rahmen des Absolutismus entwickelnden Verwaltungsapparates, siehe Alt, Peter André: *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*. Berlin und New York 2004, S.204ff. (=Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte 30)

¹¹ Auffallend in diesem Zusammenhang ist, so Griese, dass „[e]mpirische Untersuchungen mittels des Rollentheorems vor allem zu typischen Berufsrollen [...] vor[liegen]“. Griese 2007, S. 461.

¹² Zu Goffman, siehe Kapitel 1.2.3 und 4.1.

amerikanische Soziologe Talcott Parsons das 17. Jahrhundert mit ein¹³, während der Anthropologe Ralph Linton, so Geller, sogar so weit geht, die dem Rollenbegriff zugrunde liegende "soziale Differenzierung [...] nicht erst bei modernen Gesellschaften aus[zu]mach[en], sondern, (wenn auch in anderer Form und in anderem Ausmaß) bereits bei archaischen Gesellschaften".¹⁴

Ein weiterer Einwand gegen die Anwendung der Rollentheorie auf vormoderne Gesellschaften ist die Annahme, dass der Mensch sich damals weder der eigenen Rollen bewusst gewesen sei, noch diese hinterfragt habe. Die im Barock verstärkte Thematisierung der Rolle zeigt allerdings, dass sich der Mensch des 17. Jahrhunderts, auch wenn die Möglichkeiten des Aufstiegs und des Ausbruchs im Vergleich zu heute eher beschränkt waren, durchaus kritisch mit seinen Rollen auseinandersetzte. Dies zeigt schon die im 16. Jahrhundert stattfindende Reformation, bei welcher die von der Kirche gesetzten Dogmen hinterfragt werden und stattdessen die Heilige Schrift und die individuelle Beziehung zu Gott in den Fokus rücken. Da die Protestanten, ohne die Glaubensvermittlung durch die Institution Kirche und ohne die Möglichkeit von Beichte und Ablass, stärker in die Verantwortung für das eigene Heil genommen wurden, entwickelten sie zunehmend „Formen und Methoden der Introspektion, der Selbstbetrachtung“.¹⁵ Der im 17. Jahrhundert aufkommende, auf antike Vorbilder zurückgehende christliche Stoizismus intensiviert diese Auseinandersetzung mit dem eigenen Glauben und Handeln insofern, als er den gläubigen Christen dazu auffordert, „sich seiner Rolle bewusst werden und [diese] angemessen agieren.“¹⁶ Dass eigenverantwortliches und selbstreflexives Rollenverhalten im 17. Jahrhundert thematisiert werden, ist nicht verwunderlich, denn in einer Gesellschaft, die das Theater und dessen Rollenhaftigkeit zum Sinnbild erkoren hat, sind Rollenbewusstsein und -distanz sowie absolute Selbstkontrolle (gerade auf dem höfischen Parkett) grundlegende Bestandteile des Lebens. Denn sowohl der Hof als auch „die Zwänge des bürgerlichen Lebens“ sind „mächtige Triebfedern für die Verinnerlichung des zunächst von außen wirkenden Kontrolldrucks“, die seit der Reformation vorbereitet werden durch eine religiös geprägte, „früher einsetzende, von innen nach außen dringende Form der Selbstdisziplinierung.“¹⁷ So weist Max Weber darauf hin, dass beispielsweise

¹³ Parsons 1972, S. 68.

¹⁴ Geller, Helmut: Position, Rolle, Situation. Zur Aktualisierung soziologischer Analyseinstrumente. Opladen 1994, S. 20. Die Rolle der Frau beispielsweise (nimmt man das Geschlecht als ein primäres Rollenmerkmal) kennt ganz unterschiedliche Ausprägungen: So sind die Arapho-Frauen laut Linton für schwere körperliche Arbeiten zuständig, während auf den Marquesa-Inseln sogar „Kochen, Haushaltsführung und Kleinkindversorgung“ zum Aufgabenbereich der Männer gehören und die Frauen den Großteil ihrer Zeit auf Schönheitspflege verwenden. Linton, Ralph: Mensch – Kultur - Gesellschaft. Hg. v. Paul Lüth. Stuttgart 1979, S. 100.

¹⁵ Fuchs, Max: Persönlichkeit und Subjektivität. Historische und systematische Studien zu ihrer Genese. Opladen 2001, S. 128.

¹⁶ Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970, S. 109.

¹⁷ Hahn, Alois und Willems, Herbert: Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hg.): Inszenierungsgesellschaft. Opladen und Wiesbaden 1998, S. 193-213, hier S. 198.

der Begriff des „Berufes“, verbunden mit „Pflichterfüllung“ und „sittlicher Selbstbetätigung“, ein Produkt der Reformation sei.¹⁸ Wenn man, wie Norbert Elias, die Affektkontrolle als Triebfeder Zivilisation versteht¹⁹, dann kann man den Beginn dieses Prozesses nicht auf die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert datieren, sondern muss ihn spätestens im 16. und 17. Jahrhundert ansetzen, auch wenn diese Form der „Selbstdomestikation“ durch den christlichen Stoizismus in einen religiösen Kontext eingebettet wurde.²⁰

Auch der These, dass in traditionellen Kulturen „der nötige Wechsel der wenigen Rollen [...] nicht durch ein Rollendistanz voraussetzendes Rollenspiel, sondern durch Ritual und Zeremoniell bewerkstelligt“ wird²¹, kann in Bezug auf das 17. Jahrhundert nicht zugestimmt werden. Zwar war die Reglementierung des Alltags notwendig, um einen reibungslosen Ablauf der höfischen Darstellungsformen zu gewährleisten (und zu diesen gehören auch Zeremoniell und Ritual), allerdings wird dem Individuum nicht, wie Schwanitz fälschlicherweise annimmt, durch die klare Definition der Rollen, die dem Einzelnen „enttäuschungsfeste Verhaltenserwartungen garantiert“, die Aufgabe abgenommen, die eigene(n) Rolle(n) zu reflektieren.²² Denn die starke Verregelung der Rollen beruht im 17. Jahrhundert auf der Forderung nach absoluter Kontrolle, auf dem Bemühen, das nach außen hin demonstrierte Schauspiel von Macht und Größe aufrechtzuerhalten. Dieses Spiel mit Darstellung und Verstellung wäre jedoch ohne die Existenz eines Rollenbewusstseins nicht möglich gewesen.²³

Gegen die Anwendbarkeit der Rollentheorie insbesondere auf die Vorstellung eines Welttheaters richtet sich die Auffassung Ralf Dahrendorfs, demzufolge die Vorstellung eines Welttheaters mit der Rollentheorie nicht vereinbar sei, da „dem Einzelnen nur eine einzige Maske, eine Person, ein Charakter und eine Rolle im Ganzen zu[käme]“.²⁴ Diesem Verdikt Dahrendorfs kann allerdings nur dann zugestimmt werden, wenn, wie im „Gran teatro del mundo“ Calderóns, der Schauspieler-Mensch als Allegorie oder als Vertreter eines Standes aufgefasst wird und weder individuelle Züge

¹⁸ Weber, Max: Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung. Bd. 1. Hg. v. Johannes Winckelmann. Gütersloh 1991, S. 67.

¹⁹ Vgl. Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den Oberschichten des weltlichen Abendlandes. Baden-Baden 1976, Einleitung S. LVIIIff.

²⁰ Vgl. Hahn 1998, S. 199. Elias selbst setzt den Prozess der Zivilisation schon in der Renaissance an und nennt als Beispiel das geozentrische Weltbild, zu dessen Entdeckung eine „in der Gesellschaft entwickelte, individuell erlernte, erhöhte Affektkontrolle“ notwendig war. Elias 1976, S. LVIIIff.

²¹ Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit. Untersuchungen zur Dramaturgie der Lebenswelt und zur Tiefenstruktur des Dramas. Meisenheim am Glan 1977, S. 21. (=Hochschulschriften Literaturwissenschaften, 22)

²² Schwanitz 1977, S. 21.

²³ Siehe hierzu das Kapitel 4.1: Höfisches Rollenspiel als Daseinsform.

²⁴ Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. Wiesbaden 1977, S. 23ff. (=Studienbücher zur Sozialwissenschaft, 20) Eine ähnliche Position vertritt Euringer, Martin: Zuschauer des Welttheaters: Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der frühen Neuzeit. Darmstadt 2000, S. 23. Zu Dahrendorf, siehe Kapitel 1.2.3.

noch eine soziale Einbindung aufweist.²⁵ Wird der Rollenbegriff jedoch weiter gefasst als bei Calderón, und hier verweist Dahrendorf auf Shakespeares Komödie „As you like it“ und den Monolog des „Jacques“, in welchem mit den Altersrollen zwar auch nur ein bestimmter Typus sozialer Rollen aufgezeigt wird, in dessen Beschreibung jedoch „andere, sozial geprägte Verhaltensweisen (z. Bsp. Berufsrollen) [...] zumindest hinein[spielen]“²⁶, so ist die Vereinbarkeit von Rollentheorie und Welttheater durchaus gegeben. Dahrendorfs Vorschlag, dort einen „Anknüpfungspunkt“ zu suchen, „wo das Bild des Schauspielers und seiner Teile gewissermaßen in eine kleinere Dimension projiziert, auf das Leben des Einzelnen übertragen wird, wo also dem Einzelnen mehrere solcher Rollen oder Personen zugeschrieben werden“²⁷, lässt sich anhand der Analyse barocker Dramen insofern umsetzen, als in deren Fokus die Demonstration richtigen oder falschen Rollenverhaltens auf der Bühne des *Theatrum mundi* steht. Dabei sind die Dramenfiguren nicht auf eine bestimmte Rolle reduziert, sondern verkörpern oft auch andere Rollen.²⁸ Zwar handelt es sich bei den Dramen um literarische Fiktion, unter Rückgriff auf historische Vorbilder, dennoch lässt das Theater des 17. Jahrhunderts Rückschlüsse auf die Verfasstheit von Rollen in der damaligen Gesellschaft zu.²⁹

Obwohl es vereinzelt Veröffentlichungen gibt, die eine Anwendung der Rollentheorie auf literarische Werke für sich beanspruchen, bleibt der dort benutzte Rollenbegriff meist ohne theoretische Grundlage.³⁰ Deshalb wird in dieser Arbeit im ersten, als Einführung verstandenen Kapitel der soziologische Begriff der Rolle und dessen Verortung in der Rollen- und Handlungstheorie zunächst kurz erläutert. Grundlage dieser Arbeit werden der eher normative Rollenbegriff Ralf Dahrendorfs und der am tatsächlichen Verhalten der Rollenspieler orientierte Begriff der „Eindrucksmanipulation“ Erving Goffmans sein. Da man ein literarisches Werk nicht

²⁵ So weist auch Fischer-Lichte darauf hin, dass die Rollen in Calderóns „*El gran teatro del mundo*“ (1645) die unterschiedlichen „sozialen ‚Stände‘ des Königs, des Weisen, der Schönheit, des Reichen, des Landmannes und des Bettlers“ darstellen. Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Tübingen 1999, S. 156. Allerdings handelt es sich hier um einen sehr weit gefassten, über die Einteilung in Klerus, Adel, Bürgertum und Bauernschaft hinausgehenden Begriff von „Stände“. Es stellt sich die Frage, ob man nicht eher von einer Mischung von Ständerollen und Allegorien sprechen sollte.

²⁶ Dahrendorf 1977, S. 26.

²⁷ Ebd., S. 23-24. Allerdings bleibt Dahrendorfs Rollenkonzept sehr theoretisch, da er auf Ausführungen hinsichtlich der konkreten empirischen Umsetzung verzichtet. In diesem Sinne kann man Dahrendorfs Ansatz, wie dies Haug vorschlägt, „eher als Weltanschauung, denn als empirische Analyse“ begreifen. Haug, Frigga: *Kritik der Rollentheorie und ihrer Anwendung in der bürgerlichen deutschen Soziologie*. Frankfurt am Main 1977, S. 26-27. (=Fischer-Taschenbücher Texte zur polit. Theorie u. Praxis, 6508)

²⁸ So verkörpert beispielsweise Catharina von Georgien in Andreas Gryphius gleichnamigen Trauerspiel nicht nur die Rolle der Märtyrerin, sondern sie ist nacheinander „Königin, die für ihr Land eintritt, Mutter, die sich für ihren Sohn opfert und mystische Braut, die nicht von Christus lassen will.“ Heselhaus, Clemens: *Gryphius. Catharina von Georgien*. In: Wiese, Benno v. (Hrsg.): *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*. 2 Bände. Düsseldorf 1960, Bd. 1, S. 35-60, hier S. 40.

²⁹ Vgl. Kapitel 1.3.

³⁰ Siehe hierzu den Forschungsstand in Kapitel 1.5.

eins zu eins mit der Realität gleichsetzen kann, soll zudem erläutert werden, inwiefern die Rollentheorie, mit Blick auf die herausragende Stellung der Welttheatermetapher und des Theaters im 17. Jahrhundert, dennoch für eine literatursoziologische Analyse fruchtbar gemacht werden kann. Auch soll dargelegt werden, inwiefern sich der „Leo Armenius“ besonders für diese Untersuchung eignet.

Das zweite Kapitel definiert den Begriff der Rolle näher und erläutert, mit Blick auf die Welttheatermetapher, insbesondere die Unterscheidung von Position und Rolle. Am Beispiel des Leo Armenius werden unterschiedliche Erwartungen und der Umgang mit diesen aufgezeigt. Spricht man von „Rollenerwartungen“, so ist auch derjenige ins Auge zu fassen, der diese stellt – die Rollentheorie spricht hier von „Bezugsgruppen“. An der Rolle des Fürsten wird aufgezeigt, welche Erwartungen die unterschiedlichen Bezugsgruppen haben und wie Leo Armenius mit diesen umgeht. Als Gegenbild zu diesen vornehmlich auf irdischen Interessen gründenden Erwartungen wird auch die Rolle des Christen in den Blick genommen und am Beispiel der Figur der Theodosia, der Gattin des Leo Armenius, näher definiert.

Das dritte Kapitel setzt sich genauer mit der Frage nach dem Verhältnis von Individuum, Rolle und Identität auseinander. Anschließend wird, auf Grundlage des „Leo Armenius“, näher auf den freien Willen und die Eigenverantwortung des Einzelnen im barocken Welttheater eingegangen. Hier soll geklärt werden, inwiefern der Mensch, der sich seine Rollen beim Betreten der Bühne ja nicht aussuchen kann, sich diesen entziehen oder diese auch (freiwillig) annehmen kann. Dazu gehört auch die Frage nach den möglichen Spielräumen im barocken Welttheater und wie der Einzelne in diesen agieren kann. Versteht man das Theater als Spiegelbild der Gesellschaft oder als Potenzierung der Realität, so ist davon auszugehen, dass die Rollenreflexion, die die Figuren im Drama tätigen, als auch deren Rollenkonflikte und -ausbrüche durchaus in der realen Gesellschaft gegeben waren und im Theater thematisiert wurden. Welche Motive diesen Rollentransgressionen zugrunde liegen und welche Sanktionen Anwendung finden, soll am Beispiel des „Leo Armenius“ aufgezeigt werden.

Im vierten Kapitel wird der Fokus auf die gesellschaftliche und politische Dimension von Rollen gelegt, wie sie sich in der höfischen Lebenswelt finden. Die von Intrigen und Machtkämpfe geprägte Welt des Hofes spiegelt sich in den barocken Dramen und führt sie in verdichteter Form dem Zuschauer vor Augen. Doch nach welchen Regeln läuft das höfische Rollenspiel ab und wie definiert sich die Identität oder Rolle des Einzelnen bei Hofe? Unter Rückgriff auf Castiglione und Machiavelli und unter besonderer Berücksichtigung von Goffmans Technik der „Eindrucksmanipulation“ soll aufgezeigt werden, wie Hofmann und Herrscher auf dem politischen Parkett in ihren Rollen bestehen können. Darüber hinaus soll anhand einer Gegenüberstellung der

Rollen des „Helden“ und des „Hofmanns“ im „Leo Armenius“ untersucht werden, mit welchen Mitteln diese nach außen überzeugend dargestellt werden und inwiefern diese ihr Selbstverständnis widerspiegeln. Den Abschluss bildet die Frage nach der Wandlungsfähigkeit von Rollenträgern im barocken Welttheater, verdeutlicht am den Figuren des Leo Armenius und Michael Balbus.

1.2 Eingrenzung der Methode – zum Begriff der „sozialen Rolle“

1.2.1 Funktionalismus versus Interaktionismus

Obwohl der Begriff der „Rolle“ nicht nur in der Soziologie, sondern mittlerweile auch in der Literaturwissenschaft als fester Terminus verwendet wird, gibt es bislang „weder einen einheitlichen Rollenbegriff, noch die einheitliche Rollentheorie“.³¹ Erschwert wird eine einheitliche Begriffsbildung dadurch, dass sich „Anfang der 60er Jahre ein grundlegender Streit zwischen „Funktionalisten“ und „Interaktionisten“, die ein jeweils unterschiedliches Rollenkonzept vertreten, entwickelt hat.“³² Problematisch ist jedoch, dass innerhalb dieser gegensätzlichen Konzepte auch Schnittmengen vorhanden sind, die wiederum eine klare Abgrenzung der unterschiedlichen Rollendefinition verhindern. Am eindeutigsten zuzuordnen ist wohl der rollentheoretische Ansatz Ralf Dahrendorfs, in dessen Zentrum die gesellschaftlichen „Normen mit den zugehörigen Sanktionen“ stehen, während bei Mead, Merton und Moreno die Rolle als „Interaktionseinheit“ und als „Element antizipatorischer Sozialisation“ verstanden wird.³³ Deren Rollenbegriff zielt, anders als bei Dahrendorf, nicht auf das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Norm ab, sondern vielmehr auf die Frage, wie der Einzelne mit den Anforderungen seiner Rolle(n) umgeht.³⁴ Dabei ist insbesondere der situative Charakter jeder Rollenhandlung von Bedeutung, denn „[d]as tatsächliche

³¹ So kritisiert Claessens die „Fülle der Rollendefinitionen“ und deren „Uneinheitlichkeit“ erläutert dies an mehreren Definitionsbeispielen der älteren Rollentheorie. Claessens, Dieter: *Rolle und Macht*. 3., überarb. Aufl. München 1974, S. 17ff. (=Grundfragen der Soziologie, 6) Auch Dreitzel beanstandet, dass zwar „[n]ur wenige soziologische Begriffe [...] so weitgehend akzeptiert worden [sind] wie der Rollenbegriff – allerdings sind auch nur wenige Begriffe so unscharf und vieldeutig geblieben.“ Dreitzel 1980, S. 43. Einen kurzen Abriss über die zentralen Prämissen der Rollentheorie bietet Anz, Thomas: *Vorschläge zur Grundlegung einer Soziologie literarischer Normen*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Hg. von Wolfgang Frühwald u.a. Bd. 9. Tübingen 1984, S. 128-144.

³² Miebach 2006, S. 39. Zur Differenzierung von Funktionalismus und Interaktionismus, siehe Kapitel 1.2.1 in dieser Arbeit.

³³ Coburn-Staeger, Ursula: *Der Rollenbegriff. Ein Versuch der Vermittlung zwischen Gesellschaft und Individuum*. Heidelberg 1973, S. 30.

³⁴ Coburn-Staeger 1973, S. 30. Obwohl Parsons den Rollenbegriff als ein Interaktionsmodell begreift, vernachlässigt auch er die individuelle Persönlichkeit und Eigenleistung des Einzelnen, wenn er, als Vertreter des „systemtheoretisch-funktionalen Ansatzes“, die Rolle des Menschen auf eine Funktion (oder Position) innerhalb eines normativ angelegten Gesellschaftssystems reduziert. Siehe hierzu Schulte-Altdorneburg, Manfred: *Rollentheorie als Soziologie der Herrschaft*. Frankfurt 1977, S. 18.: „Persönliche Neigungen, Bedürfnisse, Vorstellungen haben entweder systemweit ordnungsgemäße Geltung oder existieren theoretisch nicht.“ Nach Miebach lässt sich auch bei Mead „eine deutliche ‚Schlagseite‘ zur Gesellschaft“ beobachten, denn der „individuell-kreative Beitrag des Individuums beschränkt sich darauf, durch die Reflexion auf die Reaktionen des ‚I‘ eine Art Feintuning der Rollensammlung im ‚Self‘ laufend vorzunehmen.“ Miebach 2006, S. 49 und 63.

Rollenverhalten bezieht sich auf die individuelle Definition der Situation, auf die Erwartungen und die Normen (Rechte und Pflichten) der Bezugspersonen bzw. -gruppen“.³⁵

Aus diesem Ansatz entwickeln sich zu Beginn der 60er Jahre die Anhänger des „handlungstheoretisch-interaktionistischen“³⁶ Konzeptes, namentlich Ralph Turner und Erving Goffman, „indem sie neue Begriffe in die Rollentheorie einführen und mit diesen Begriffen explizite Modelle zur Erklärung des Rollenhandelns entwickeln, die noch heute zum Kernbestand der interaktionistischen Rollentheorie gehören.“³⁷ So definiert Goffman den Begriff des Rollenspiels als das „tatsächlich[e] Verhalten eines besonderen Individuums“, welches „von dem typischen Rollenhandeln im Sinne der Verhaltensnormen“ zu differenzieren sei.³⁸ Auch Popitz bezieht seinen rollentheoretischen Ansatz auf „empirische Studien tatsächlichen Verhaltens (face-to-face-Situation)“.³⁹ Der Zugang zum Rollenbegriff erfolgt hier auf der „mikrotheoretischen Ebene“, d.h. die Gesellschaft wird vom handelnden Individuum aus betrachtet und konstituiert sich auch „aus den Interaktionen der einzelnen Individuen“.⁴⁰ Dabei betont der Symbolische Interaktionismus, „dass stets neu zu koordinierende Interaktionen den Beteiligten soziale Kompetenzen abverlangen, um ihr Handeln an gemeinsam zu entwickelnden Interpretationen von Normen und Bedeutungen auszurichten.“⁴¹ Bei Goffman erfährt dieser mikrosoziologische Zugriff eine zusätzliche Variante, indem er nicht untersucht, *ob* die jeweiligen Rollennormen tatsächlich erfüllt werden, sondern *wie* die Erfüllung derselben vorgetäuscht wird, sodass, so Haug, „als Darsteller [...] der Einzelne nicht etwa bestimmten Normen, Werten etc. zu gehorchen [habe], sondern es wachse ihm im Gegenteil die höchst amoralische Aufgabe zu, einen bloß überzeugenden Eindruck des Gehorchens zu vermitteln, den Eindruck des Als-ob.“⁴² Diese Form der *Rollendarstellung* findet sich im 17. Jahrhundert insbesondere im höfischen Rollenspiel, spiegelt sich in den seit der Renaissance

³⁵ Coburn-Staeger 1973, S. 30.

³⁶ Griese 2007, S. 459.

³⁷ Miebach 2006, S. 49.

³⁸ So „stehen bei Goffman die Bedingungen, Formen und Funktionen des Rollenspiels im Zentrum der Betrachtung. [...] Goffmans Grundidee besteht darin, nicht länger die Rollenstruktur als Grundeinheit zu betrachten und auf diese Weise das Individuum als einen Aspekt der Analyse aufzufassen. Stattdessen soll das Individuum das Bezugssystem der Rollentheorie und damit die Grundeinheit der Rollenuntersuchungen bilden.“ Miebach 2006, S. 103 und 106.

³⁹ Popitz, Heinrich: Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie. Tübingen 1972, S. 25. (=Recht und Staat in Geschichte und Gegenwart, 331 / 332)

⁴⁰ Griese, Hartmut Martin u.a.: Soziale Rolle. Zur Vermittlung von Individuum und Gesellschaft ; ein soziologisches Studien- und Arbeitsbuch. Opladen 1977, S. 31f. (=Uni-Taschenbücher, 654) Der Begriff der „Mikrosoziologie“ ist eine „von G. Gurwitsch u. J.L. Moreno eingeführte Bezeichnung für einen Teilbereich der soziol. Theorie, der soziale Tatbestände und Vorgänge zu erklären versucht, indem er die kleinsten Einheiten, die Wechselbeziehungen zwischen einigen wenigen in direkter Interaktion miteinander stehenden Individuen, in ihrer Abhängigkeit von umgebenden sozialen Strukturen analysiert. [...] Wechselbeziehungen sind Interessen, Motivationen, Attitüden, Erwartungen, Gefühle [...]“. Hartfiel, Günter und Hillmann, Karl-Heinz: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1972, S.495.

⁴¹ Krappmann, Lothar: Interaktion. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 250. Zum Begriff der „Interaktion“ siehe auch Peukert, Rüdiger und Albert Scherr: Interaktion. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S. 119-122.

⁴² Haug 1977, S. 102. Zu Goffman, siehe Kapitel 1.2.3 in dieser Arbeit.

zunehmend verbreiteten höfischen Verhaltenslehren und findet auch ihren Niederschlag in Gryphius' „Leo Armenius.“⁴³

1.2.2 Zur Abgrenzung von Rollen- und Handlungstheorie

Rollen- und Handlungstheorie voneinander abzugrenzen⁴⁴, ist nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheint. Denn die Rollentheorie wird nicht, wie man zunächst vermuten könnte, als eigenständige Theorie oder als Vorläufer der Handlungstheorie betrachtet, sondern sie wird vielmehr als „Spezialisierung“ des „Fundamentaltheorem[s] der Handlungstheorie, nach dem soziales Handeln von institutionalisierten und internalisierten kulturellen Mustern bestimmt wird“, begriffen.⁴⁵ An anderer Stelle wird der Begriff der „Handlungstheorien [...], im Plural, in einem engeren Sinne als Oberbegriff für solche Theorien der Allgemeinen Soziologie [gebraucht], die mit einem mikrosoziologischen, individualistischen Ansatz grundsätzliche alle Objekte vom Handeln her erklären wollen und dementsprechend auch untersuchen müssen.“⁴⁶ Drei Kerninhalte der Handlungstheorie werden hier aufgeführt: Das mikrosoziologische Analyseverfahren, die zentrale Stellung des Subjektes als Betonung von dessen Eigenleistung und Persönlichkeit sowie das Handeln⁴⁷, das immer auch an die jeweilige konkrete Situation angebunden ist.⁴⁸ Berücksichtigt man diese Kriterien, so wird eine relativ eindeutige Zuordnung von Rollen- und Handlungstheorie möglich, wenngleich einige Vertreter der Rollentheorie zu Handlungstheoretikern werden oder auch Bereiche aus beiden Theorien in sich vereinbaren.⁴⁹ So lässt sich der „Symbolische Interaktionismus“⁵⁰ ohne Probleme der Handlungstheorie zuordnen, während Ralf Dahrendorfs

⁴³ Siehe Kapitel 4: Der Hof als Bühne.

⁴⁴ Dies beinhaltet auch die Differenzierung der Begriffe des „Akteurs“ (Handlungstheorie) und des Rollenträgers (Rollentheorie).

⁴⁵ Miebach 2006, S. 43.

⁴⁶ „Das sind im Wesentlichen die Phänomenologische Soziologie, der Symbolische Interaktionismus und die Ethnomethodologie. [...] In einem weiteren Sinne fasst man darunter [...] auch solche Theorien, die u.a. eine ausgearbeitete Theorie des (sozialen Handelns) [...] enthalten, ohne aber es gleich zum notwendigen Ausgangspunkt jeden Ansatzes zu machen. Hierzu würden z.B. auch die Theorien von Max Weber, Durkheim und Parsons gehören.“ Endruweit, Günter: Handlungstheorien. In: Endruweit 2007, S. 212f., hier S. 212.

⁴⁷ Als Handeln, bzw. „soziales Handeln“ wird „zielgerichtetes Verhalten“ bezeichnet, das sich sinnhaft auf das Verhalten, die wahrgenommenen bzw. vermuteten Erwartungen des Interaktionspartners bezieht und an sozialen Normen und Werten orientiert ist.“ Messing, Manfred: Handeln, soziales. In: Endruweit 2007, S. 211f., hier S. 211.

⁴⁸ Auch die folgende Definition von Handlungstheorie (im Singular) beinhaltet die genannten Komponenten, wenn sie darunter eine „zusammenfassende Bezeichnung für eine Mehrzahl sozialwissenschaftlicher Theorieansätze (Bsp. Symbolischer Interaktionismus), die vom sinnorientierten, zielgerichtet aktiven Handeln des sozialisierten Menschen ausgehen“, versteht. Dabei wird der Mensch „primär nicht als Systemelement, oder als ein sich reflexartig-gesetzmäßig verhaltender Organismus gesehen, sondern als eine Persönlichkeit, die mittels gemeinsamer symbolischer Orientierungssysteme mit anderen interagiert“, begriffen. Hartfiel 1972, S. 288f.

⁴⁹ Siehe auch Gukenbiehl, Hermann L. und Scherr, Albert: Soziologische Theorien / Systemtheorien. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S.282-290, hier S. 285.

⁵⁰ Zum „Symbolischen Interaktionismus“, siehe Hill, Paul B. u.a.: Soziologische Theorien / Verhaltens- und Handlungstheorien. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S. 293-300, hier S. 296f.

„Homo Sociologicus“ eindeutig der Rollentheorie angehört.

Als zentraler Unterschied sei das mikrosoziologische Analyseverfahren genannt, das ohne ein entsprechendes empirisches Korpus nicht auskommt – eine Prämisse, die in Bezug auf vormoderne Epochen kaum zu erfüllen ist. Auch die Forderung, das tatsächliche und nicht nur, wie bei Dahrendorf, das theoretisch erwartete Verhalten des Menschen zu untersuchen, kann nur mittels eines empirischen Ansatzes und unter Berücksichtigung der jeweiligen, konkreten Situation umgesetzt werden.

Als Begründer oder zumindest Vorläufer des Symbolischen Interaktionismus⁵¹ wird in der Regel George Herbert Mead angesehen, da dessen Interaktionsmodell „die Wechselbeziehung von Handlung und Reflexion in sozialen Situationen“ in den Blick nimmt.⁵² Bei ihm stehen nicht „metatheoretische oder transzendente Fragen [...] im Mittelpunkt [...], sondern die unmittelbare Erfahrung und das konkrete Handeln.“⁵³ Im Fokus seines Interesses steht daher die Frage, „auf welche Weise das Individuum die gesellschaftlich vorgegebenen Rollen im Handeln ausfüllt, ohne dabei zu einem Roboter zu werden, der sich den Erwartungen total anpasst.“⁵⁴ Die Vertreter des Symbolischen Interaktionismus sehen „Individuen [...] nicht als Einheiten [...], die von inneren oder äußeren Kräften außerhalb ihrer Kontrolle gesteuert werden“, sondern sie gehen, unter Betonung der Interaktion, „von reflexiven und kreativen Subjekten aus [...], deren Situationsdefinitionen in die Aushandlungsprozesse eingehen und nachhaltig zur Wirklichkeitskonstruktion beitragen.“⁵⁵

Im Gegensatz zum normativen Paradigma, mit welchem anhand des Begriffs der Rolle versucht wird, „die Vermittlung von Individuum und Gesellschaft bzw. von Person und System adäquat zu beschreiben, zu erklären und zu prognostizieren“⁵⁶, beruht das handlungsorientierte, interpretative Paradigma auf der Annahme, dass das Individuum flexible Rollenleistungen innerhalb bestimmter Handlungssituationen erbringen muss, wengleich an den Einzelnen auch „Verhaltenserwartungen

⁵¹ „Beim Symbolischen Interaktionismus [...] handelt es sich um eine Spielart der interpretativen Theoriemodelle in der Soziologie, die von der Grundidee ausgeht, dass die soziale Wirklichkeit durch interaktiv aufeinander bezogene Handlungsabläufe und den Austausch von Symbolen hergestellt wird. Geprägt wurde dieser Begriff von Herbert Blumer in einem 1937 erschienenen Überblicksartikel zur Sozialpsychologie.“ Nach Lenz ist es „[e]ine Verzerrung [...], den S.I. als eine direkte Fortführung des Denkens von George Herbert Mead aufzufassen und ihn als den „eigentlichen“ Begründer der Traditionslinie anzusehen“, denn „die zentralen Arbeitsschwerpunkte“ des S.I. lägen „von Anfang an auf einem anderen Gebiet als dem von Mead [...]“. Lenz, Karl: Interaktionismus, Symbolischer. In: Endruweit 2007, S. 251-255, hier S. 251.

⁵² Miebach 2006, S. 53.

⁵³ Gross, Peter: Reflexion, Spontaneität und Interaktion. Zur Diskussion soziologischer Handlungstheorien. Stuttgart und Bad Cannstatt 1972, S. 82.

⁵⁴ Miebach 2006, S. 62.

⁵⁵ „Ihre Situationsentwürfe sind dabei keine solitären Entwürfe, sondern sie entstehen in fortlaufenden Interaktionen mit anderen. [...] Interaktionen weisen immer eine symbolische Qualität auf: Menschen zeichnen sich durch die Fähigkeit aus, Symbole zu schaffen und Symbole zu gebrauchen.“ Lenz 2007, S. 254.

⁵⁶ Die Identitätstheorie entwickelte sich insbesondere aus den Forschungen George Herbert Meads. Siehe Griese 2007, S. 458.

gerichtet werden, die jeder Rollenhandelnde auf etwa gleiche Weise erfüllt“.⁵⁷ Mit den „personalen Rollenkonzepten“ Mead, Turners und Goffmans, denen mit dem „Symbolischen Interaktionismus“ ein „interpretativer Rollenbegriff“ zugrunde liegt, ist die funktionale Rollentheorie zusehends in den Hintergrund geraten, bis sie schließlich durch die Handlungs- und Identitätstheorien verdrängt worden ist, die den Ansprüchen der modernen Gesellschaft eher gerecht werden und die weniger auf die Analyse des Gesellschaftssystems an sich abzielen, sondern vielmehr das individuelle Handeln des Einzelnen in der Gesellschaft zu erklären suchen.⁵⁸

1.2.3 Rollen bei Ralf Dahrendorf und Erving Goffman

Mit seinem 1958 veröffentlichten Essay „Homo Sociologicus“ führt Ralf Dahrendorf den Rollenbegriff als „Elementarkategorie für die soziologische Analyse der Probleme sozialen Handelns“ in die deutsche Soziologie ein. Im anglo-amerikanischen Sprachraum wurde der Rollenbegriff schon 1936 als „soziologische Kategorie“ von Ralph Linton⁵⁹ eingeführt und anschließend von den Vertretern der „strukturell-funktionalen“ Theorie (Parsons und Merton) in die soziologische Theorie integriert.⁶⁰ In Anknüpfung an Emile Durkheims Auffassung, dass das Individuum über im Kollektivbewusstsein verankerte Normen und Werte in die Gesellschaft integriert wird⁶¹, analysiert Dahrendorf anhand der Kategorie der „sozialen Rolle“ das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. Dabei definiert Dahrendorf die „soziale Rolle“⁶² als ein „Bündel von Erwartungen, die sich in einer gegebenen Gesellschaft an das Verhalten der Träger von Position und Rolle knüpfen“.⁶³ Mit der Betonung des funktionalen Aspektes von Rolle nähert sich Dahrendorf Talcott Parsons an, wengleich er diesem vorwirft, dass sich „aus der Systemtheorie [...] immer nur Ordnung und stabile Harmonie, niemals jedoch Konflikt und Wandel schlüssig erklären“ lassen würden.⁶⁴ Während bei Parsons der Zusammenfall der Bedürfnisse von Individuum

⁵⁷ Allerdings ist zu beachten, dass nicht jedes regelmäßige erwartete Verhalten einer Rolle entspricht, sondern dass eine Rolle nur dann vorliegt, wenn sie durch eine Funktion oder einen Platz innerhalb einer Gruppe definiert wird. So erwartet man ein Händeschütteln zur Begrüßung, dennoch existiert die Rolle des „Händeschüttlers“ nicht. Siehe Miebach 2006, S. 40.

⁵⁸ Wiswede, Günter: Rollentheorie. Stuttgart 1977, S. 17. (=Urban-Taschenbücher, 259) und Griese 2007, S. 459. Außerdem Hill, Paul B. u.a.: Soziologische Theorien / Verhaltens- und Handlungstheorien. In: Kopp 2010, S. 293-300, hier S. 293.

⁵⁹ Linton, Ralph: Mensch. Kultur. Gesellschaft. Hg. v. Paul Lüth. Stuttgart 1979. Titel der Originalausgabe: „The Study of Man“ (1936)

⁶⁰ Allerdings verwendete Mead „den Rollenbegriff bereits früher als Linton im Rahmen seiner Vorlesungen, in denen er die Identitätsentwicklung des Individuums als Prozess der Rollenübernahme interpretiert.“ Miebach 2006, S. 39f.

⁶¹ Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung (1893). Frankfurt 1977, S. 437. Siehe auch den kurzen Abriss „Durkheim: Gewohnheiten, Regeln, sittliches Bewusstsein“ in Abels, Heinz: Einführung in die Soziologie. Bd. 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft. Wiesbaden 2004, S. 20-28.

⁶² Zur Definition der „sozialen Rolle“ siehe auch Peuckert, Rüdiger: Rolle, soziale. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S. 243-246.

⁶³ Dahrendorf 1977, S. 33.

⁶⁴ Schulte-Altendorneburg 1977, S. 27. Der Verfasser, der einen kritischen Vergleich zwischen Parsons und Dahrendorf

und Gesellschaft eine kritische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Rolle und Gesellschaft verhindert,⁶⁵ steht der Rollenzwang bei Dahrendorf, der einem durch die Gesellschaft als einer „ärgerlichen Tatsache“⁶⁶ auferlegt wird und den Bedürfnissen des Einzelnen zuwiderläuft, im Mittelpunkt, ohne dass jedoch dem Individuum ein größerer Freiraum gewährt wird. Denn der Einzelne, so Miebach noch 2006, muss sich, „[u]m sozial zu handeln, [...] vorgegebener Rollenmuster bedienen“, er ist „in der Interaktion mit seinen Mitmenschen nur als Rollenträger präsent“ und kann insofern den „Rollenzumutungen nicht entweichen“.⁶⁷ „Erst wenn er stirbt, tritt er zum letzten Male ab; doch neue, andere Menschen bevölkern dann die Bühne und spielen 'seine' Rollen.“⁶⁸

Dahrendorf differenziert bei seiner Rollendefinition zwischen „Muss-“, „Kann-“ und „Soll-“ Erwartungen, wobei nur erstere einen rechtsverbindlichen Charakter haben, deren Nichtbefolgen entsprechend sanktioniert werden kann.⁶⁹ „Soll-Erwartungen“ hingegen ordnet Dahrendorf eher Satzungen von Vereinen oder ähnlichen Zusammenschlüssen zu⁷⁰, anders als bei den Muss-Erwartungen kann ein Mitglied sich ihnen auch entziehen (beispielsweise durch Austritt). Die nicht schriftlich fixierten „Kann“-Erwartungen hingegen sind schwieriger zu bestimmen, da sie vom Konsens der entsprechenden Bezugsgruppen abhängig sind und ihr Sanktionsgrad auch unterschiedlich ausfällt.⁷¹ Ob der Einzelne diesen unterschiedlichen Formen von Erwartungen

zieht, kommt an dieser Stelle zu dem Schluss, dass „[d]er gleiche Vorwurf [...] Dahrendorf selbst treffen“ müsse, da es „fundamentale Parallelen in den Theorieansätzen“ gäbe.

⁶⁵ Zum Zusammenfall von Individuum und Gesellschaft als „institutionalisiertem Individualismus“ bei Parsons, vgl. ebd., S. 33f.

⁶⁶ Dahrendorf 1977, S. 20.

⁶⁷ Miebach 2006, S. 50. Dass eine gesellschaftliche Existenz ohne Rollen nicht möglich ist, ist keine soziologische Erkenntnis der Neuzeit, sondern wird schon im klassischen französischen Theater des 17. Jahrhunderts thematisiert. In Molières „Le Misanthrope“ von 1666 kehrt der Protagonist Alceste aus „gekränkte[r] Eigenliebe [...] dem sozialen Leben den Rücken zu“ und übernimmt „den Part des unverstandenen Menschenfeindes“. Er erkennt jedoch nicht, dass er mit der Haltung des Misanthropen lediglich eine andere, gesellschaftlich weniger geachtete Rolle übernommen hat, denn „[s]ein Selbstausschluss aus dem sozialen Raum mag zwar die [noble] Gesellschaft von seiner [...] Gesellschaft befreien, verschafft umgekehrt jedoch ihm nicht die ersehnte Identität, die nur im sozialen Leben ausgebildet und erworben werden kann.“ Fischer-Lichte 1999, S. 211.

⁶⁸ Dahrendorf 1977, S. 26.

⁶⁹ Ebd., S. 49.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Dahrendorf 1977, S. 49ff. Dahrendorf selbst gibt zu, dass „Kann-Erwartungen“ schwierig zu definieren sind, da sie nicht auf „fixierten Rollenerwartungen“ beruhen, sondern ihre Fixierung auf „subtilerer Natur“ beruht. Halbherzig schlägt er die Ermittlung von „Kann-Erwartungen“ mittels „Aussehen, Sprechen und Verhalten eines Menschen“ vor, allerdings führt er diesen Gedanken nicht weiter aus. Dahrendorf 1977, S. 49 und 74. Eine ähnliche Aufteilung findet sich auch bei Lamnek, Siegfried: Norm. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 386-389, hier S. 388f. [=Lamnek 2007b]: „[B]esteht eine gesetzliche Fixierung (= Kodifizierung) der Normen, so spricht man von Muss-Normen. Die außerrechtlichen Normen werden unterteilt in Soll-Normen (Sitten) und Kann-Normen (Bräuche, Gewohnheiten).“ Hans Peter Dreitzel spricht, den „Muss-Erwartungen“ Dahrendorfs entsprechend, von „Herrschaftsnormen“ als „institutionell verfestigten Positionsstrukturen“, deren Rollen „formellen Charakter“ haben. Normen und Sanktionen sind präzise formuliert und die Folgen für abweichendes Verhalten somit kalkulierbar. Dreitzel unterscheidet weiterhin „kulturelle Normen“ und „Interaktionsnormen“: Erstere werden „während des Sozialisationsprozesses internalisiert“ (Über-Ich) und „beziehen sich auf einen bestimmten Personenkreis“; Sanktionen erfolgen in der Regel durch den familiären oder freundschaftlichen Umkreis.

nachkommt, ist für Dahrendorf jedoch nicht von Interesse, denn in seinem Fokus steht nicht das tatsächliche Verhalten eines Rolleninhabers, sondern lediglich die mit der Rolle verbundenen Verhaltenserwartungen.

In Erving Goffmans 1959 erschienenen Untersuchung „Wir alle spielen Theater. Selbstdarstellung im Alltag“ stehen weniger die Rollen, als vielmehr der Umgang des Individuums mit diesen Rollen im Zentrum. Ausgehend von der Vorstellung, dass der Alltag wie eine Theatervorstellung aufgebaut sei, zeigt Goffman anhand zahlreicher Beispiele unterschiedliche Rollen und das damit verbundene Rollenverhalten auf. Dabei kommen unterschiedliche Techniken der „Eindrucksmanipulation“ zum Einsatz, denn Ziel einer Darstellung ist nicht deren Wahrheitsgehalt, sondern deren Glaubwürdigkeit, sodass jenseits jeglicher moralischer Ansprüche die Darstellung eines Rollenspielers lediglich authentisch *wirken* muss, um das entsprechende Publikum zu erreichen. Durchgängig die Theatermetapher benutzend, lässt Goffman seine Darsteller auf der Vorderbühne agieren, auf welcher erforderliches Rollenverhalten (unter Einsatz der entsprechenden „Fassade“⁷²) bewusst zur Schau gestellt wird. Auf der Hinterbühne hingegen werden die Rollen eingeübt und auch in Frage gestellt.⁷³ Allerdings kann man nicht davon ausgehen, dass auf der Hinterbühne der „nackte“, authentische Mensch angesiedelt ist, denn wie Dahrendorf negiert auch Goffman die Existenz eines von Rollen losgelösten „Selbsts“. Für ihn ist „[d]as Selbst als dargestellte Rolle [...] kein organisches Ding, das einen spezifischen Ort hat und dessen Schicksal es ist, zu reifen und zu sterben; es ist eine dramatische Wirkung, die sich aus einer dargestellten Szene entfaltet, und der springende Punkt [...] ist, ob es glaubwürdig oder unglaubwürdig ist.“⁷⁴ Auch für Dahrendorf sind „private“ Rollen als „kleine[r] Raum gezügelter Freiheit“ lediglich eine Illusion, die von der Gesellschaft auferlegten Rollen entfremden das Individuum von sich, sie „haben ihre Wirklichkeit außer ihm und entreißen ihn, indem er sie annimmt, sich selbst.“⁷⁵

Beide Rollenkonzepte lassen sich für die Beantwortung der Frage nach der Rolle des Menschen im barocken Welttheater heranziehen, denn die Welttheatermetapher (und die ihr verwandte Vorstellung von der Geschichte als einem Drama)⁷⁶ fungiert als Schablone, vor welcher jeder Rollenträger individuell agieren und seine Rolle kreativ und handlungsorientiert ausgestalten kann. Für das barocke Trauerspiel stellt sich nun die Frage, inwieweit die von der Gesellschaft an den Einzelnen gestellten Rollenerwartungen thematisiert werden (funktionaler, normativer Aspekt) und

„Interaktionsnormen“ sind an informelle Positionen und an bestimmte Situationen gebundene Verhaltensnormen; sie sind schwieriger zu definieren und kommen den „Kann-Erwartungen“ Dahrendorfs nahe. Vgl. Dreitzel 1968, S. 145f.

⁷² Zum Goffmans Begriff der Fassade, siehe Kapitel 4.1.1.

⁷³ Zur Differenzierung von Vorder- und Hinterbühne, siehe Kapitel 4.1.1.

⁷⁴ Goffman 2006, S. 231.

⁷⁵ Dahrendorf 1977, S. 81.

⁷⁶ Zur Vorstellung von der Geschichte als Drama, siehe Kapitel 3.3.2.

inwieweit der einzelne Rollenträger als Individuum auftritt. Auch schließt sich daran die Frage an, ob die Figuren des barocken Trauerspiels eher als Exempla (normativer Charakter) gestaltet sind, die dem Zuschauer erwünschtes und unerwünschtes Verhalten plakativ vor Augen führen, oder ob sie auch individuelle Züge aufweisen, die über eine stereotype Verfasstheit hinausgehen. Natürlich stellt die Analyse von Dramen (als literarischen Produkten) keine empirische Grundlage im eigentlichen Sinne dar, wie sie für eine stringente Anwendung der interaktionistischen Rollentheorie nötig wäre, allerdings können die Verhaltensweisen der Figuren (als durchgespielte Handlungsmöglichkeiten, die die Wirklichkeit aufgreifen) durchaus Hinweise auf die Thematisierung und Wahrnehmung von Rollen in der realen Gesellschaft geben.⁷⁷ Insofern ist auch ein handlungsorientierter Ansatz möglich, insbesondere, wenn er, wie bei Erving Goffman, mit der Theatermetapher arbeitet. Der Einwand Mengels, dass „der Versuch, die in der Literatur dargestellte Interaktion mit Hilfe soziologischer Rollen- bzw. Interaktionstheorien zu analysieren“ insofern schwierig sei, als sich die „gesellschaftliche Wirklichkeit dem Interpreten immer nur als künstlerisch vermittelte“ darbieten würde und somit die Ästhetik des Dargestellten ins Zentrum rücke⁷⁸, ist durchaus berechtigt, insbesondere, wenn man die opulenten Theateraufführungen des 17. Jahrhunderts in den Blick nimmt. Allerdings steht im barocken Theater nicht die Ästhetik im Vordergrund, sondern die Konzeption der Aufführungen als Bündel theatraler Zeichen⁷⁹, die auf ein gewünschtes bzw. unerwünschtes Verhalten verweisen, vom Zuschauer entschlüsselt und auf die eigene Lebenswirklichkeit rückbezogen werden müssen. Insofern lassen sich über das Theater durchaus Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Realität ziehen, insbesondere, da es sich beim Theater um eine „als ob“-Situation handelt, der per se eine Nähe zur Realität innewohnt. Zudem sind Literatur und Theater als Teilkomponenten eines komplexen gesellschaftlichen Gefüges nicht isoliert zu begreifen, sondern als interagierend mit anderen Bereichen, seien sie politischer, kultureller oder wirtschaftlicher Natur.⁸⁰

⁷⁷ Auch Mauser vertritt die Auffassung, dass eine textnahe Analyse „paradigmatischen Charakter für die Erkenntnis des Zusammenhangs von Dichtung und geschichtlichem Raum“ erhalte und insofern deren „vielfältige Wechselwirkung“, unter Berücksichtigung der Interessen unterschiedlicher Gruppen, näher beleuchtet werden müsse. Mauser, Wolfram: Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die „Sonnete“ des Andreas Gryphius. München 1976, S. 19f.

⁷⁸ Siehe Mengel, Ewald: Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie. Frankfurt am Main 1978, S. 16.

⁷⁹ Siehe hierzu Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen 1983. [= Fischer-Lichte 1983b]

⁸⁰ Vgl. hierzu auch Mauser 1976, S. 20.

1.3 Spielebenen im barocken Welttheater – eine „Stufenfolge von Wirklichkeiten“⁸¹

1.3.1 Welttheatermetapher und gesellschaftliche Realität

„Ein jedes Zeitalter schafft sich ein Gleichnis, durch das es im Bilde seine Antwort gibt auf die Frage nach dem Sinne des Lebens (...). Von Gott, dem absoluten Zuschauer, führt die Achse durch eine Stufenfolge von Wirklichkeiten. In ihrer Mitte aber steht der Mensch, auch seinerseits Zuschauer zugleich und Schauspieler in dem Großen Welttheater des Barocks.“⁸²

Dieses bekannte Zitat Richard Alewyns führt dem Leser nicht nur die Bedeutung der Welttheatermetapher im 17. Jahrhundert vor Augen, sondern verdeutlicht auch die zentrale Stellung des Menschen in dieser als „*theatrum mundi*“ begriffenen Lebenswelt. Der Mensch ist insofern Zuschauer, als er seine Umwelt und das Verhalten seiner „Mitspieler“ wahrnimmt, er ist aber auch Handelnder, indem er auf sein Umfeld reagiert und sich seinen gesellschaftlichen Rollen entsprechend verhält. Zum Schauspieler wird der Mensch in zweierlei Hinsicht: Zum einen entspricht das gesellschaftliche Parkett (und dies gilt im 17. Jahrhundert insbesondere für die höfische Lebenswelt) einem wohl inszenierten Schauspiel, in welcher jeder Spieler bestimmte, oft hierarchisch definierte Rollen innehat, zum anderen spielt der Mensch auch vor Gott. Dies kann unter Umständen zu Konflikten führen, denn nicht immer decken sich die Erwartungen Gottes an den Menschen mit den Erwartungen der Gesellschaft oder einzelner gesellschaftlicher Gruppen.

Die Bedeutung der Welttheatermetapher im 17. Jahrhundert erstreckte sich nicht nur auf die höfische Gesellschaft und das aufsteigende Bürgertum, sondern auch auf die unteren Gesellschaftsschichten. Denn sowohl im barocken Trauerspiel als auch im Lustspiel wird das Rollendasein des Menschen thematisiert, wenngleich jeweils unterschiedliche, adressatenabhängige Rollenerwartungen formuliert werden. So richtet sich das Trauerspiel vor allem an die höfische Gesellschaft und bringt deren Vertreter auf die Theaterbühne (Ständeklausel), während das Lustspiel den Alltag der unteren Schichten aufgreift.⁸³

Besonders eindeutig zeigt sich die Verbindung von Theater und Lebenswelt bei Hofe, denn dort müssen die einzelnen Mitglieder geschickt zwischen Vorder- und Hinterbühne agieren und zwischen öffentlich-repräsentativen und nicht- bzw. halböffentlichen Situationen und Rollen

⁸¹ Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München 1989, S. 60 und 90.

⁸² Ebd. / Vgl. auch Sofer, Johann: Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes „Welttheater“. In: Maske und Kothurn 2 (1965), S. 256-268, hier S. 267.

⁸³ Zur Funktion des Theaters im Barock, siehe Kapitel 1.3.2.3.

unterscheiden. Wer wie der Fürst einen hohen Status innehat, dem verbleibt weniger Zeit auf der Hinterbühne als beispielsweise einem Bediensteten. Handlungssituationen mit einem hohen Öffentlichkeitsgrad sind dabei das Hofzeremoniell und das höfische Fest, da diese vor allem der Repräsentation und der Demonstration von Hierarchien dienen.⁸⁴ Um erfolgreich auf dem höfisch-politischen Parkett bestehen zu können, muss jede Rolle vollkommen beherrscht und von frühester Kindheit an eingeübt werden, und dies gilt nicht nur für den Adel, sondern auch für das städtische Bürgertum, aus welchem zu großen Teilen die fürstlichen Beamten erwachsen. Insbesondere bei der Zuteilung der einzelnen Positionen bzw. Rollen bei Hofe zeigt sich auch die Nähe zur Welttheatermetapher: Wie Gott dem Menschen dessen Rolle(n) zuteilt, so bestimmt bei Hofe der Fürst über Rollen und Rang seiner Untergebenen.

Vom Körper als Zeichen, über architektonische Gestaltung und festgelegte Abläufe bei Zeremonien bis hin zu konventionalisierten Verhaltensweisen wird das Leben bei Hofe zu einem „unendliche[n] Prozeß der Bedeutungskonstitution“⁸⁵, ein Prozess, der sich im höfischen Rollenspiel manifestiert, im Theater aufgegriffen wird und in Gestalt der Welttheatermetapher das Weltbild des 17. Jahrhunderts beherrscht. Insbesondere bei Hofe wurden durch gegenseitige Beeinflussung von Theater und realer Lebenswelt die Kriterien einer angemessenen Darstellung immer wieder aktualisiert, sodass das Theater des 17. Jahrhunderts nicht nur einen Einblick in die den höheren Ständen vorbehaltene Mode der Zeit erlaubt, sondern auch einen Eindruck davon vermittelt, was als gelungene Selbstdarstellung verstanden wurde.⁸⁶ Die inszenierte „Pracht“ hat insofern eine wichtige politische Funktion, als sie dem Herrscher, und dies bezieht sich nicht nur auf den Sonnenkönig, „éclat“, verleiht: Wie ein Blitz soll der Zuschauer von den Eindrücken der Macht überwältigt werden.⁸⁷ Hier wird deutlich, wie eng Repräsentation und Theater im 17. Jahrhundert miteinander verbunden sind, denn eine Funktion der barocken Illusionsbühne war es, den Zuschauer durch den schnellen Wandel der Szene zu überraschen. Auf die Welttheatermetapher verweist der Szenenwechsel insofern, als der Mensch auf der Bühne des Lebens, konfrontiert mit der Schicksalsgöttin Fortuna, ebenfalls unerwarteten Situations- und Rollenwechseln begegnet.⁸⁸ Durch die Vertikalität des Bühnenraums wird zudem die heilgeschichtliche Dimension der Welttheatermetapher betont, denn der Spielraum umfasst auch den Himmel (mit Flug- und Wolkenmaschinen) und die Hölle (mit Versenkungsmechanismen).⁸⁹

⁸⁴ Zum höfischen Rollenspiel, siehe Kapitel 4: Der Hof als Bühne.

⁸⁵ Fischer-Lichte 1983b, S. 27f.

⁸⁶ Vgl. Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995, S. 35f.

⁸⁷ Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Berlin 1993, S. 14.

⁸⁸ Zur Fortuna und zur Bedeutung des „Nu“, siehe Kapitel 3.3.1.

⁸⁹ Zur barocken Theatertechnik, siehe Kapitel 1.3.2.2.

Wie lässt es sich jedoch erklären, dass die Welttheatermetapher (und mit ihr das Theater als Ausdrucksform), die keineswegs eine Erfindung des 17. Jahrhunderts ist, im Barock eine solch zentrale Bedeutung erlangt hat? Die Ursachen dieser Entwicklung liegen in den unterschiedlichen Umbrüchen, die im 17. Jahrhundert stattfinden. Die Reformation leitet im 16. Jahrhundert die Entzweiung der Kirche ein, neue Lehren verbreiten sich, einst gültige Wahrheiten werden hinterfragt und die Heilsgewissheit erschüttert. Die kopernikanische Wende verdrängt die Erde und dementsprechend den Menschen als Geschöpf und Abbild Gottes aus dem Zentrum des Universums⁹⁰, optische Experimente stellen zunehmend die Wahrnehmung des Menschen und die Richtigkeit seiner Erkenntnisse in Frage.⁹¹ Doch nicht nur auf der erkenntnistheoretischen, auch auf der gesellschaftlichen Ebene zeichnen sich signifikante Veränderungen im 17. Jahrhundert ab. Das Entstehen des absolutistischen Staates sowie die damit zusammenhängende Entwicklung eines Beamtenapparates begünstigen den Aufstieg des gebildeten Bürgertums und schaffen eine neue Gesellschaftsschicht, die *nobilitas litteraria*.⁹² Auch das städtische Bürgertum gewinnt durch Bildung und Handel stärkeren Einfluss und fordert mehr Mitspracherecht ein. Der sich durch das Geburtsprivileg definierende Adel gerät in Zugzwang – meist ungebildet und hoch verschuldet, von den Erträgen seiner Ländereien zehrend, sucht er sich vor den ungewünschten Emporkömmlingen zu schützen.⁹³ Die Macht des Königs, bislang durch das Gottesgnadentum unangreifbar, wird zusehends untergraben, was sich insbesondere an der Hinrichtung Karls I. von England (1649) zeigt, von Gryphius 1650 thematisch verarbeitet im Trauerspiel „Carolus Stuardus“.⁹⁴ Der

⁹⁰ Scharnhorst verweist dabei auf die Bedeutung der Kopernikanischen Revolution, die dazu führte, dass „der Mensch gleichsam entwurzelt in der Welt [stand], da er ihr Zentrum verloren hat[te]. Das Bewußtsein des Ausgesetztseins erschütterte und untergrub das Selbstgefühl des Menschen, der sich als "Mitte" lange in Sicherheit wähnte, nun aber als Irrender im Raum nach neu bestimmten Haltepunkten verlangt[e].“ Scharnhorst, Gerhard: Studien zur Entwicklung des Heldenideals. Diss. Wien 1955, S. 23.

⁹¹ Vgl. Roßbach, Nikola: Theatermetaphorik in Wissenschaft und Wissenschaftstheorie um 1700: Gottfried Wilhelm Leibniz. In: Ariane Martin, Nikola Roßbach (Hg.): Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters. Tübingen 2005, S. 15-29, hier S. 15ff.

⁹² Brauneck, Manfred: Deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts – Revision eines Epochenbildes. Ein Forschungsbericht 145-1970. In: DVJS 45 (1971), Sonderheft Forschungsreferate, S. 378-468, hier S. 381.

⁹³ Die Thematik des Gottesgnadentums, die auch im „Leo Armenius“ angelegt ist, wird zum zentralen Schwerpunkt im „Carolus Stuardus“: Den Diskurs der Zeit widerspiegelnd, verurteilt Gryphius die Auffassung, dass das Volk über die Absetzung und Hinrichtung von Königen bestimmen könne (vgl. Car. I, 334f.), unabhängig davon, ob es sich um einen tyrannischen oder einen gerechten Herrscher handele. Denn auch wenn der Fürst durch den Missbrauch seiner Position Gott „freveln“ (Car. I, 325) sollte, dann würde es allein Gott obliegen, diesen zu urteilen und zu richten – ob schon auf Erden oder erst im Jenseits (Car. I, 326: „da und hir“). Die Frage der ermordeten Könige, ob denn durch deren Fall nicht Gottes „heilig Recht verletzt“ (Car. I, 323) würde und dessen Eingreifens bedürfe, verweist auf den Diskurs über die unangreifbare Stellung des Fürsten als Stellvertreter Gottes. Kiedron geht zudem davon aus, dass Gryphius Ablehnung des Widerstandsrechts in der Figur der Theodosia deutlich wird. Diese soll von Gryphius nicht nur als Gegenfigur zum Aufführer Balbus, sondern auch als Sprachrohr des Dichters geschaffen konzipiert worden sein. Dies sei auch daran zu erkennen, dass Theodosia beispielsweise in der Bearbeitung des englischen Jesuiten Joseph Simons (der eben nicht gegen das Widerstandsrecht war und Balbus positiv darstellte) als Figur nicht in vorkommt. Kiedron, Stefan: Andreas Gryphius und die Niederlande. Niederländische Einflüsse auf sein Leben und Schaffen. Wrocław 1993, S. 66f.

⁹⁴ Zur Entstehung des „Carolus Stuardus“ und den unterschiedlichen Fassungen, siehe Szarota, Elida Maria: Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts. Bern und München 1967, S.

Dreißigjährige Krieg fordert seine Opfer nicht nur auf dem Schlachtfeld, sondern führt auch zu Plünderungen und Brandschatzung, teilweise sogar durch die eigenen Soldaten. Die Zerstörung der Felder sowie witterungsbedingte Missernten ziehen Hungersnöte und Epidemien wie Pest oder Cholera nach sich und erhöhen die Zahl der Toten.⁹⁵

Die Welttheatermetapher ist daher nicht nur eine religiöse Bezugsgröße im Barock, sondern stellt auch einen gesellschaftlichen Regulierungsmechanismus dar. Das im 17. Jahrhundert für alle Stände verbindliche Gebot, die von Gott zugeteilte Rolle anzunehmen und gut zu spielen, eine derartige Bedeutung erlangt, lässt auf eine Zunahme von Rollenkonflikten und -überschreitungen innerhalb der Gesellschaft schließen. Denn wo keine Grenzen überschritten werden, wo die eigene Rolle nicht kritisch hinterfragt wird und der Wunsch nach einer besseren Rolle nicht besteht, da ist auch kein Instrument zur Reglementierung nötig. Und insofern ist die Welttheatermetapher mit ihrer Forderung, in der von Gott zugeteilten Rolle zu bleiben, auch der Versuch, die traditionale gesellschaftliche Ordnung und ihre Rollen zu erhalten. Die deutsche Soziologin Frigga Haug, die sich aus marxistischer Sicht kritisch mit dem Rollenbegriff auseinandergesetzt hat, sieht in der verstärkten Thematisierung von Rollen eine Reaktion auf das Bröckeln von Gesellschaftsstrukturen, wobei der Rollenbegriff „immer vom Standpunkt der untergehenden bzw. ins Abseits gedrängten Klasse oder Schicht formuliert“ werde und sich dann auf die gesamte Gesellschaft ausweitere.⁹⁶ Diese These trifft insofern auf das 17. Jahrhundert zu, als sich seit der Renaissance das Verhältnis zwischen Adel und städtischem Bürgertum verändert und das Leistungsprinzip schrittweise neben das Geburtsrecht rückt.⁹⁷ In der Haltung des Michael Balbus, der seine Leistung über das Geburtsrecht stellt und damit auch den Adelsstand in Frage stellt, spiegeln sich die Ängste des Adels, der „untergehenden Klasse“: „[V]ergänglich sind Macht, Besitz, Ruhm, Ehre, Moral und Geburt, nicht mehr die Tradition, sondern das Geld regiert.“⁹⁸

Orientierung bietet die Welttheatermetapher allerdings vor allem in heilsgeschichtlicher Hinsicht, denn in einer von Unsicherheit und Angst geprägten Lebenswelt wird dem Einzelnen, unter der Bedingung, vor allem die Rolle als Christ angemessen zu verkörpern, die Erlösung im Jenseits in

234-266.

⁹⁵ Allerdings forderte der Dreißigjährige Krieg selbst, der sich nicht flächendeckend, sondern auf vereinzelt Schauplätzen abspielte, relativ wenig Todesopfer. Viel stärker fielen wirtschaftliche Krisen und Epidemien ins Gewicht, die jedoch schon vor Ausbruch des Krieges virulent waren. Vgl. hierzu Schormann, Gerhard: Dreißigjähriger Krieg 1618-148. In: Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte. Bd. 10, hg. v. Wolfgang Reinhard. Stuttgart 2001, S. 207-320, hier S. 262ff.

⁹⁶ Haug 1977, S. 110. Haug geht davon aus, dass ein verstärktes Thematisieren von Rollen „den Zustand der Unsicherheit“ der jeweiligen, sich im Umbruch befindenden Epochen widerspiegelt. Denn der Begriff der Rolle werde immer dann thematisiert, „wenn nach einer Weltanschauung verlangt wird, die gerade die Unsicherheit, Auflösung, die Veränderung verarbeiten muß.“ Haug 1977, S. 108-109 und S. 110.

⁹⁷ Eine detaillierte Analyse der Veränderungen gibt es bei Parsons, Talcott: Das System moderner Gesellschaften. München 1972, S. 74 (=Grundfragen der Soziologie, Bd. 15)

⁹⁸ Haug 1977, S. 18-21

Aussicht gestellt. Denn im Tode werden alle Rollen abgelegt und Standesunterschiede getilgt, jeder steht in persönlicher Verantwortung für die auf der Bühne der Welt aufgeführte Darstellung vor Gottes Gericht. Das Theater visualisiert die zur Verfügung stehenden Handlungsmöglichkeiten und gibt dem Zuschauer eine Anleitung für das eigene Rollenspiel im *Theatrum mundi*, sodass, gemäß der „tua-res-agitur“-Konzeption, die Botschaft des Dramas auf das eigene Leben übertragen werden kann.⁹⁹

1.3.2 Das barocke Theater als Ausdruck der Welttheatermetapher

1.3.2.1 Definition und Entwicklung der Welttheatermetapher

Unter dem Begriff „Welttheater“ versteht man den Vergleich der Welt mit einer Theaterbühne. Während Gott Zuschauer und Leiter des Schauspiels ist, agieren die Menschen als Schauspieler. Schon in der Antike stellt die Welttheatermetapher einen Allgemeinplatz dar.¹⁰⁰ So lässt Sueton in seiner Augustus-Vita den sterbenden Kaiser sein Leben mit den Worten beschließen: „Wenn nun das Ganze Euch wohl gefallen hat, so klatscht Beifall und entlasst uns alle mit Dank nach Hause.“¹⁰¹ Da das Ende der Spätantike auch das Ende des europäischen Dramas bedeutete, verlor auch der Topos der Welttheatermetapher an Bedeutung. Erst durch die christliche Kirche erlebte das Theater, beginnend bei den Mysterienspielen im 12. Jahrhundert¹⁰², einen neuen Aufbruch, der auch zur Wiederbelebung der Welttheatermetapher führte. Der Aufstieg vom reinen Topos zur zentralen Metapher beginnt schon im 16. Jahrhundert. Dafür spricht beispielsweise die vermehrte Wiederauflage des 1159 in England erschienen „Policraticus“ des Johann von Salisbury¹⁰³, in welchem zum ersten Mal in der europäischen Literatur der Begriff „*theatrum mundi*“ verwendet wurde.¹⁰⁴ Bezeichnend für die Vorreiterrolle Salisburys ist auch, dass die Inschrift des 1599 in London erbauten Globe Theatre, in welchem die Uraufführung von Shakespeares „As you like it“ stattfand, „*Totus mundus agit histrionem*“ lautet und sich von seinen Worten „*quod fere totus*

⁹⁹ Baacke, Dieter: And tell sad stories of the death of kings. Das Schicksal der Könige bei Gryphius und Shakespeare. In: Text und Kritik 7/8 (1980), S. 46-57, hier S. 46.

¹⁰⁰ Die Ursprünge der Welttheatermetapher werden in der Regel bei Platon, der den Menschen mit einer Marionette Gottes vergleicht, verortet, aber auch für fernöstliche Kulturen lässt sich deren Verwendung nachweisen, so beispielsweise in der indischen Bhagavadgita (um 300 v. Chr.), in welcher Gott „wie im Puppenspiel die Wesen alle wunderbar [bewegt]“. Balthasar, Hans Urs von: Theodramatik. Erster Band: Prolegomena. Einsiedeln 1973, S. 123f. Zur Frage nach dem Ursprung der Welttheatermetapher siehe Christian, Lynda G.: *Theatrum Mundi. The History of an Idea*. New York und London 1987, S. 1-11.

¹⁰¹ Sueton: Augustus. Lat.-dt. Ausg., hg. v. Dietmar Schmitz. Stuttgart 1988, 99 (1), S. 159.

¹⁰² Baur-Heinhold, Margarete: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. München 1966, S. 89.

¹⁰³ Warnke, F. J.: The World as Theatre: Baroque variations on a traditional topos. In: Festschrift E. Mertner, hg. v. B. Fabian u. U. Suerbaum. München 1966, S. 185-200, hier S. 185.

¹⁰⁴ Christian 1987, S. 67.

mundus iuxta Petronium exerceat histrionem“ ableitet.¹⁰⁵ Auch die Inschrift des wenig später errichteten ersten niederländischen Nationaltheaters, der Amsterdamer „stadt-schouwburg“, bezog sich auf die Vorstellung des *Theatrum mundi*: „[D]e werelt is een speeltooneel, [e]lck speelt zijn rol en krijgt zijn deel“.¹⁰⁶ Wie stark die Welttheatermetapher benutzt wurde, zeigt ein Auszug aus Cervantes' *Don Quijote*, in welchem Sancho seinem Herrn, nachdem dieser das menschliche Leben mit einem Schauspiel verglichen hat, antwortet: „Ein prächtiger Vergleich! (...) Zwar ist er nicht so neu, dass ich ihn nicht schon zu öfteren und verschiedenen Malen gehört hätte“.¹⁰⁷

Mitte des 17. Jahrhunderts wird die Welttheatermetapher mit Calderóns auto sacramental „*El gran teatro del mundo*“ zum ersten Mal in Form eines Bühnenstücks umgesetzt¹⁰⁸ - diese Neuerung markiert den Übergang von der reinen Verwendung als literarischem Stilmittel zu einer die gesamte Gesellschaft des 17. Jahrhunderts umfassenden Daseinsmetapher. Das Theater wird nicht nur zum Spiegelbild der Gesellschaft, sondern zum „vollständigen Abbild“ und „vollkommenen Sinnbild der Welt“.¹⁰⁹ Inwieweit alles Irdische als Theater begriffen wurde, zeigt sich auch in der Ausweitung des für uns geläufigen Theaterbegriffs¹¹⁰ auf wissenschaftliche Lehrwerke – bis Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff des „*Theatrum*“ auch für Büchertitel verwendet, wobei die Gestaltung der Titelblätter nicht selten der Theater- und Bühnenarchitektur nachempfunden wurde.¹¹¹

¹⁰⁵ Zitiert nach Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, S. 147f. Nach Christian wird auch zum ersten Mal in der europäischen Literatur der Begriff „*Theatrum Mundi*“ in Salisburys „*Policraticus*“ verwendet. Christian 1987, S. 67.

¹⁰⁶ Zitiert nach Barner 1970, S. 87.

¹⁰⁷ Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Zweites Buch. Düsseldorf 2000, Kapitel 12. Sancho zieht an dieser Stelle eine Parallele zur Schachmetapher, wenn er fortfährt: „gerade wie den Vergleich mit einem Schachspiel, wo jeder Stein, solange das Spiel dauert, seine besondere Vorrichtung hat und, wenn das Spiel zu Ende ist, alle vermischt und zusammengelegt und untereinandergeworfen und in einen Beutel gelegt werden, wie man die Toten ins Grab legt.“ Auch Gryphius verknüpft in seinem Sonett „Ebenbildt vnsers lebens“ Schach- und Schauspielmetapher, indem er im Sonett selbst die unterschiedlichen Rollen (V. 4: „der herrscht vnd tjener webt“) und Stände (V. 9) sowie das Ablegen der Rollenattribute (V. 11: „entraubten Schmuck“) anspricht und dem Gedicht den Untertitel „Auf das gewöhnliche Königs=Spiel“ gibt. Gryphius, Andreas: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Hg. v. Marian Szirocki und Hugh Powell. Tübingen 1963. Bd. 1, Nr. XLIII, S. 58.

¹⁰⁸ Sofer 1965, S. 258 und König, W.: *Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa*. Seine dramaturgische und szenische Gestaltung von Aischylos bis Paul Claudel. Mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und barocken Bühne. Phil. Diss. Wien 1951, S. 1. Doch auch wenn Calderón als erster die Welttheatermetapher auf die Bühne brachte, so wurde er dennoch indirekt über Quevedo durch den „Epilog zu Ronsards Komödie „*Belle Geneviève*“ (1564), in welchem die Welt als Theater, mit den Menschen als Schauspielern und Fortuna als „*maistresse de la scene*“ beschrieben wird“, beeinflusst. Kapp, Volker: *Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der Frühen Neuzeit*. In: Ders.: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der Frühen Neuzeit*. Marburg 1990, S. 40–64, hier S. 47. (=Ars Rhetorica Bd. 1)

¹⁰⁹ Alewyn 1989, S. 68.

¹¹⁰ In seiner ursprünglichen Bedeutung geht die Analogie von Schauplatz und Bühne auf das griechische Wort „*thea*“ für „anschauen“ und „*Anblick*“ zurück. Das „*Theatron*“ bezieht sich zuerst nur auf den Platz, von dem aus geschaut wird. Auch wenn der Begriff des „*Theaters*“ auf das architektonische Gebäude übertragen wird, so wird in der Antike mit dem Begriff „*theatron*“ der Zuschauerraum bezeichnet. Erst im 15. Jahrhundert findet eine Bedeutungsverschiebung des Wortes „*Theater*“ vom Zuschauerraum zur Bühne statt. Die Bühne als Ort, auf den geschaut wird, wird zum „*Schauplatz*“. Vgl. Kirchner, Thomas: *Der Theaterbegriff des Barocks*. In: *Maske und Kothurn* 31 (1985), S. 131-140, hier S. 133.

¹¹¹ Kirchner 1985, S. 135.

Anders als in der antiken, topischen Verwendung der *Theatrum mundi*-Metapher handelt es sich beim barocken Welttheater um „keine beliebige, ersetzbare Bildkonstruktion, sondern [um] Wirklichkeit.“¹¹² Denn so wie der Schauspieler auf der Bühne des Theaters seine Rollen spielt, so agiert der Mensch als Rollenträger auf dem irdischen Schauplatz – „das Theater wird zum Gleichnis des Lebens“, es ist „Potenzierung und zugleich Entlarvung des Scheins, der Täuschung und der Vergänglichkeit des Lebens.“¹¹³ Mit dieser „Ausweitung des Theaters zum Welttheater“ geht notwendigerweise eine „Theatralisierung des Lebens“ einher¹¹⁴ - während der der moderne Zuschauer Theater und Alltag voneinander trennt, ist das Theater für den Zuschauer des 17. Jahrhunderts allgegenwärtig. Denn dessen Leben, und dies betrifft vor allem die höfische Gesellschaft, „wird wie eine Theateraufführung streng inszeniert“, so dass nicht nur „die Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit [...] verwischt“, sondern gleichzeitig „das Faktum ihrer Dependenz“ hervortritt. Für den barocken Zuschauer ist „[d]ie Rolle [...] das Leben und das Leben eine Rolle: nur aus dieser ihrer wechselseitigen Bedingtheit heraus erhalten sowohl das Theater als auch das Leben ihre Signifikanz.“¹¹⁵ Das Verständnis dieser wechselseitigen Bedingtheit von Leben und Rolle erklärt auch, warum die Welttheatermetapher im 17. Jahrhundert nicht mehr nur eine Metapher, sondern ein Lebensprinzip ist und der „alte Topos vom *Theatrum mundi* [...] eine neue, spezifisch barocke Ausgestaltung und Deutung [erfährt]“.¹¹⁶

Doch auch wenn das Leben ein Schauspiel ist, oder, als Spielart der Welttheatermetapher, ein Traum¹¹⁷, so ist es für den Menschen dennoch Ernst. Denn anders als beim Spielen erschafft man sich nicht für eine begrenzte Zeit eine Spielwelt, die sich vom Alltag abhebt und in der Regel keine Konsequenzen für die Wirklichkeit hat.¹¹⁸ Im 17. Jahrhundert wird das Spiel zur Wirklichkeit und alltägliches Handeln zum Schauspiel.¹¹⁹ Das Spiel auf der Weltenbühne hat insofern Folgen über das Spiel hinaus, als der Einzelne für sein Rollenspiel von Gott belohnt oder bestraft werden

¹¹² Barner 1970, S. 99. Vgl. auch Warnke 1966, S. 186f. So prägt auch in den barocken Dramen (hier am Beispiel der „Catharina von Georgien“ des Andreas Gryphius) die Welttheatermetapher „als geglaubte Realität das Bewusstsein der Figuren“, die „sich immer wieder unvermittelt an den zuschauenden Gott [wenden], sei es inmitten eines Monologs, in der bitteren Anfrage oder im Gebet.“ Hong, Melanie: Gewalt und Theatralität in Dramen des 17. und des späten 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Bidermann, Gryphius, Weise, Lohenstein, Fichte, Dorst, Müller und Tabori. Würzburg 2008, S. 142. (=Literatura - Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, 20)

¹¹³ Fischer-Lichte 1999, S. 157f.

¹¹⁴ Ebd., S. 154.

¹¹⁵ Fischer-Lichte 1983b, S. 11.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ So wird im „Reyen der Höfflinge“, der am Ende der zweiten Abhandlung des „Leo Armenius“ das Geschehen kurz zusammenfasst, das Leben der Menschen mit einem „gantz vermischte[n] traum“ (II,610) gleichgesetzt.

¹¹⁸ Zur Definition des Spiels, siehe Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Hamburg 1956, S. 16.

¹¹⁹ Hier zeigt sich auch die Nähe zwischen der Welttheatermetapher und Goffmans Theorie der Selbstdarstellung. Siehe Kapitel 4.1.1.

kann.¹²⁰ Die Zweckfreiheit, die Huizinga als Merkmal des Spiels benennt¹²¹, gilt daher auf der Bühne des Welttheaters nicht, denn jeder spielt für das eigene Seelenheil. Wie beim Spiel ist dem Menschen des Barock der Scheincharakter der Welt bewusst, wer den richtigen Abstand zu den eigenen Lebensrollen einnimmt und das Leben, ganz im Sinne des antiken stoischen Ideals des „homo ludens“, als Spiel begreift¹²², dem kann am Ende die Gnade Gottes zuteilwerden. Ein Mangel an Rollendistanz jedoch führt zu Verstrickung in irdische Dinge, zu einer Entfernung von Gott und, im schlimmsten Falle, zum Verlust des Seelenheils.¹²³

1.3.2.2 Das barocke Illusionstheater als Ausdruck der Welttheatermetapher

Anhand des im Theater auf die Bühne gebrachten *Theatrum mundis* soll dem Menschen des Barock verdeutlicht werden, dass neben dem irdischen Leben als „immanente[m] Seinsbereich“ ein „transzendenter Seinsbereich von gleicher Realität“ existiert, in welchem es sich vor den prüfenden Augen Gottes zu bewähren gilt.¹²⁴ Daher strebt das Barocktheater danach, dem Zuschauer eine perfekte Illusion zu präsentieren und den Scheincharakter der Welt auf der Bühne sichtbar zu machen. Möglich wird dies durch die barocke Verwandlungsbühne, die zum einen durch den Einsatz von perspektivisch bemalten Prospekten Rauntiefe und Weitläufigkeit suggeriert, zum anderen mittels neuer Techniken einen schnelleren Szenenwechsel erlaubt, sodass „[i]m Schein [...] mehr Wirklichkeit als in der Wirklichkeit selbst“ zu liegen scheint.¹²⁵ Josef Furttenbach (1591-1667), der erste bekannte deutsche Bühnenbildner, wendete sein in Italien erworbenes Wissen zur Theatertechnik 1640 bei der Ausstattung des ersten deutschen Stadttheaters in Ulm an.¹²⁶ Er stattete dieses mit *Telari* aus, d.h. mit dreiseitigen Prismen, deren Seiten mit unterschiedlichen Szenen bemalt waren und die mit einer Handbewegung so gedreht werden konnten, dass die passende Szenerie erschien.¹²⁷

Ergänzend zu den *Telari* (oder *Periakten*) wurde die Bühne im 17. Jahrhundert mit auswechselbaren Prospekten versehen, die entweder in einer dünnen Rinne im Bühnenboden geschoben, wie eine Flügeltür geöffnet oder wie ein Vorhang fallen gelassen wurden.¹²⁸ Damit der

¹²⁰ Mittels der Technik des „Spiels im Spiel“ wird diese Dynamik auf der Bühne verdeutlicht, wenn beispielsweise in Gryphius' „Herr Peter Squenz“ die in der Rolle von Schauspielern agierenden Handwerker am Ende ihres Spiels vom adligen Publikum entlohnt werden.

¹²¹ Huizinga 1956, S. 16.

¹²² Zum Begriff des „Homo ludens“ in der Antike, siehe Rahner: *Der spielende Mensch*. Einsiedeln 1952, S. 26ff. Die Verbindung des antiken Ideals des „ernst-heiteren“, spielenden Menschen mit dem Leben als Bühne bzw. Theater stellt schon der Ägypter Palladas, ein Zeitgenosse Augustins, in einem Epigramm heraus: „Ganz ist das Leben Bühne und Spiel; so lerne denn spielen [u]nd entsage dem Ernst – oder erdulde das Leid.“ Zitiert nach Curtius 1948, S. 146.

¹²³ Fischer-Lichte 1983b, S. 68.

¹²⁴ Scharnhorst 1955, S. 33.

¹²⁵ Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. III. Band: *Das Theater der Barockzeit*. Salzburg 1959, S. 439.

¹²⁶ Baur-Heinhold 1966, S. 134 und S. 139.

¹²⁷ Ebd., S. 120.

¹²⁸ Ebd.

Zuschauer von den Verwandlungen überrascht und verzaubert werden konnte, wurde der Vorhang eingeführt, der entweder hochgezogen wurde oder in den Orchestergraben fiel.¹²⁹ Um die Trennlinie zwischen Schein und Sein, zwischen Bühne und Welt aufzuheben, wurde die Bühnentechnik im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend perfektioniert. Giovanni Battista Aleotti entwickelte „ein Verwandlungssystem mit paarweise an beiden Seiten der Bühne angebrachten, mit Leinwand bespannten Holzrahmen, die durch ein zentrales Triebrad in Gleitschienen bewegt“ werden konnten und wurde so zum Erfinder der Kulisse.¹³⁰ Mit der „Laterna magica“ konnten nun auch Landschaften und Städtepanoramen auf den letzten Prospekt projiziert werden, was dem Bühnenraum zusätzliche Tiefe verlieh.¹³¹ Schon ab den 1630er Jahren war der Einsatz von Beleuchtungseffekten üblich, indem man die Protagonisten oder auch Wolken und Götter durch bengalisches Feuer oder reflektierende Spiegel anstrahlte.¹³² Dabei bezog die auf die Bühne gebrachte Welttheatermetapher auch „das Jenseits in ihren Demonstrationsraum“ mit ein, indem sie auf der Bühne „die ‚Letzten‘ Dinge nach dem Tod zu visualisieren sucht[e]“. ¹³³ Der horizontal beispielbare Bühnenraum bestand dabei aus der Oberbühne, dem „Himmel“, auf welcher mittels Schnüren Wolkenmaschinen und Flugmaschinen bedient wurden. In der Unterbühne, der „Hölle“, befanden sich nicht nur die Kulissenwagen, sondern auch Hebevorrichtungen und Versenkungsmechanismen.¹³⁴ Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war die dreiteilige, ansteigende Bühne mit Prospekten und Vorhängen Standard, oft auch versehen mit einer rückwärtigen Öffnung, durch welche Wagen und Tiere auf die Bühne gebracht werden konnten.¹³⁵ Durch die Einteilung in Vorder- und Hinterbühne konnte man gezielt mit der Tiefe des Raumes spielen, indem man beispielsweise Menschenmassen auf der Hinterbühne präsentierte, mit wenig Rollen besetzte Szenen hingegen auf der Vorderbühne ansiedelte. Flugapparate konnten nicht nur vertikal, sondern auch diagonal eingesetzt werden, sodass der Bühnenraum in seiner Gänze bespielt werden konnte.¹³⁶ Diese Theatertechnik fand sich nicht nur im Jesuitentheater, auch die Bühnen der städtischen Gymnasien besaßen seit den 1660er Jahren Portalvorhänge und Kulissensysteme.¹³⁷ Die Breslauer Schulbühne, auf welcher auch die Dramen des Andreas Gyphius aufgeführt wurden, galt dabei als „bestausgestattete dieser Zeit“.¹³⁸

Wie im Theater existieren auf der Bühne der Welt Denkmäler, Schlösser und Paläste, die jedoch als

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Simhandel, Peter: Theatergeschichte in einem Band, Berlin 1996, S. 99.

¹³¹ Baur-Heinhold 1966, S. 122.

¹³² Ebd.

¹³³ Alt 2004, S. 82.

¹³⁴ Baur-Heinold 1966, S. 121.

¹³⁵ Ebd., S. 123.

¹³⁶ Kindermann 1959, S. 413.

¹³⁷ Ebd., S. 408.

¹³⁸ Ebd., S. 409. Zur Verwendung der Theatertechnik durch Gryphius siehe ebd., S. 416ff.

Symbol menschlichen Schaffens und irdischer Machtstrukturen ebenso vergänglich sind wie die Kulissen der Theaterbühne:

„Zimmert Schlösser! bawt palläste!
Haw't euch selbst auß hartem stein!
Ach! der zeit ist nichts zu feste!
Was ich baw bricht jener ein. (II,645-648)“

Angesichts des Wankelmuts Fortunas, welcher sich in der barocken Verwandlungsbühne und der Möglichkeit, den Schauplatz blitzschnell zu verändern, spiegelt, gilt es, den schönen Schein zu durchschauen und sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Insofern geht es im Theater des 17. Jahrhunderts auch nicht darum, die Wirklichkeit täuschend echt nachzugestalten, sondern sie vielmehr, mit Blick auf den repräsentativen und deiktischen Charakter des barocken Trauerspiels, zu erhöhen und gleichzeitig durch eine Kodifizierung von Zeichen erkennbar zu machen. Im Theater wird der Zuschauer daran erinnert, dass das irdische Leben vergänglich ist und die von Gott gegebene Lebenszeit sinnvoll genutzt werden sollte. So wendet sich Gryphius in der Vorrede des „Leo Armenius“ an den Zuschauer mit den Worten: „[...] bin ich geflissen dir die vergaenglichkeit menschlicher sachen in gegenwertigem / vnd etlich folgenden Trawerspielen vorzustellen“¹³⁹ Wie das Theater, das „nicht dauerhaft wie ein Bild [ist], sondern nur existiert im Prozeß seiner Herstellung [existiert]“, sich also durch „absolute Gegenwärtigkeit“ auszeichnet, so ist auch das irdische Leben als ein kurzer Auftritt auf der Weltenbühne von dieser Gegenwärtigkeit geprägt.¹⁴⁰ Der Illusionscharakter dieser Theaterwelt, der gleichsam für den Schein der Welt steht, wird dem Zuschauer vor allem durch die im Barock bevorzugt eingesetzte Technik des „Spiel im Spiel“ verdeutlicht. Hier werden nicht nur unterschiedliche Spielwelten präsentiert, sondern auch Handlungsmöglichkeiten innerhalb bestimmter Rollen durchgespielt. Und auch wenn die Bauern und Handwerker im „Herr Peter Squenz“ ihre Rollen nicht beherrschen und daher ihre Darstellung mißlingt, so zeigt dieses „Spiel im Spiel“ dennoch auf, „daß der Barockmensch auch das Leben als Theater betrachtet; daß er also den Menschen etwas vorspielen möchte; daß er mit Wort; Kostüm und Gebärde vor den Mitmenschen so erscheinen möchte, wie er von ihnen eingeschätzt werden will.“¹⁴¹

1.3.2.3 Funktionen des Theaters im 17. Jahrhundert

Durch die Reformation entwickelten sich im 17. Jahrhundert aus dem humanistisch geprägten Schultheaterwesen zwei unterschiedliche Theaterformen: das protestantische Schultheater und das

¹³⁹ Gesamtausgabe Bd. 5, S. 3.

¹⁴⁰ Fischer-Lichte 1983a, S. 15.

¹⁴¹ Kindermann 1959, S. 415.

Jesuitentheater.¹⁴² Im Zuge der Gegenreformation gründeten die Jesuiten vermehrt Schulen und orientierten sich dabei auch an dem zu dieser Zeit schon etablierten protestantischen Schultheater.¹⁴³ Ziel des protestantischen Schultheaters war eine literarisch-sprachliche Ausbildung, insbesondere in Bezug auf die deklamatorischen Fähigkeiten der Schüler, die Vermittlung christlicher, moralischer und gesellschaftlicher Wertvorstellungen sowie die Einführung in juristische und politische Verfahren.¹⁴⁴ Von Schlesien aus, das als „Hochburg des protestantischen Schultheaters“ galt¹⁴⁵, verbreitete sich das so genannte „schlesische“ oder „barocke Trauerspiel“, welches sich sowohl an Martin Opitzens „Buch der deutschen Poeterey“ (1624) orientierte, als auch an dessen Übersetzung der „Trojanerinnen“ von Seneca.¹⁴⁶ Andreas Gryphius, neben Daniel Casper von Lohenstein Hauptvertreter des barocken Trauerspiels, verfasste seine Trauer- und Lustspiele weniger für den Adel, sondern vielmehr für gelehrte Kreise seiner Zeit, die aus unterschiedlichen Ständen stammten und in Rhetorik und Poetik bewandert waren.¹⁴⁷

Zwar besuchten auch Adlige die städtischen Gymnasien, das bürgerliche Publikum erhielt jedoch, vorwiegend aus Gründen der Finanzierung, erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts Zutritt zu den Hoftheatern, deren Bühnen vor allem vom Jesuitentheater beherrscht wurden.¹⁴⁸ Anders als das Jesuitentheater, das einen eher missionarischen Charakter hatte und die Repräsentation des jeweiligen Herrscherhauses in den Vordergrund stellte, fungierte das auf städtischen Bühnen aufgeführte Schultheater eher als „Schule des Lebens“ im Sinne einer Ausbildung.¹⁴⁹ So war es beispielsweise Aufgabe der Gymnasien in Breslau, dem Hauptaufführungsort der Gryphischen Trauerspiele, die Schüler zu Kaufleuten auszubilden, wobei sie auch von letzteren finanziell unterstützt wurden.¹⁵⁰ Das Schultheater war jedoch nicht nur als Ausbildungsstätte förderungswürdig, sondern bot darüber hinaus „[d]em Rat der Stadt [...] eine willkommene Möglichkeit, in nicht zu provozierender Form den Jesuiten gegenüber als Vertretern der

¹⁴² Vgl. Krummacker, Hans-Henrik: Das deutsche barocke Trauerspiel (Andreas Gryphius). In: Holtus, Günter (Hg.): Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters. Tübingen 1987, S. 253-274. (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 1), S. 256. Siehe auch Simhandel 1996, S. 192. Zum Jesuitentheater siehe Kindermann 1959, S. 440-484.

¹⁴³ Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Band. Stuttgart 1996, S. 358f.

¹⁴⁴ Krummacker 1987, S. 255.

¹⁴⁵ Brauneck 1996, S. 361.

¹⁴⁶ Niefanger, Dirk: Barock. Stuttgart und Weimar 2000, S. 152.

¹⁴⁷ Mauser 1976, S. 17f. Siehe auch Kindermann 1959, S. 408: „An den kleineren Höfen Mittel-, Ost- und Norddeutschlands gab es einen sehr kultivierten Beamtenadel. Die Söhne dieser Kreise wurden auf evangelischen Gymnasien, meist städtischer Provenienz, erzogen und auf ihre künftige Laufbahn als hohe Beamte und Diplomaten auch in dem Sinn erzogen, daß man ihnen in vielerlei Formen die Seinsweisen dieser Schicht, in die sie hineinwachsen sollten, in Vergangenheit und Gegenwart demonstrierte.“

¹⁴⁸ Baur-Heinhold 1966, S. 36

¹⁴⁹ Vgl. Kindermann 1959, S. 408.

¹⁵⁰ Gajek, Konrad (Hg.): Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Schulaetus und Szenare zu den Aufführungen förmlicher Comödien an den protestantischen Gymnasien. Tübingen 1994, S.32.

Gegenreformation und der habsburgischen Interessen Position zu beziehen, ihnen sichtbar und weithin Konkurrenz machen zu lassen [und] damit auch eine gewisse Selbstrepräsentation zu betreiben.“¹⁵¹ Zwar wurden am Schultheater auch die kaiserlichen Beamten ausgebildet¹⁵², Gryphius jedoch widmete seinen „Papinian“ (1659) den „Breslauer Ratsherren“¹⁵³ – ein Hinweis nicht nur auf die finanzielle Unterstützung seitens der Bürgerschaft, sondern auch auf die schwelenden Konflikte zwischen den Ständen und dem habsburgischen Hof in Wien, die Gryphius als Syndikus in Glogau meistern musste. In den auf den Breslauer Schulbühnen aufgeführten Dramen wurde daher immer auch ein Aktualitätsbezug hergestellt, indem „[d]ie Zeitgeschichte und die unmittelbare Gegenwart [...] aus der Sicht des protestantischen Schlesiens und der um die Bewahrung ihrer politischen Selbständigkeit besorgten Hauptstadt Breslau betrachtet“ wurden.¹⁵⁴

Inhaltlich war das Schuldrama, in der Tradition des Humanistendramas stehend, eine „ganz auf das Wort ausgerichtete Aufführungsform“.¹⁵⁵ Habersetzer verweist darauf, dass die Rhetorik dem Schultheater insofern zugrunde liegt, als sie das Exemplum in den Fokus rückt und „die Kenntnis historischer Beispiele für richtiges oder falsches Verhalten als Bildungsziel formulier[t]“¹⁵⁶ und somit die Voraussetzung für das barocke „Geschichtsdrama“ schafft.¹⁵⁷ Insofern erklärt es sich auch, warum insbesondere „die Geschichte, die politische und Kulturgeschichte des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit [und] die Zeitgeschichte“ den Stoff für die Dramen liefert, auch wenn sowohl wissenschaftliche Schriften, antike Mythologie, als auch biblische Themen auf dem Programm standen.¹⁵⁸ Das protestantische Schultheater vermittelte den Schülern neben Geschichte auch „Realienwissen“ sowie die Grundlagen der Rechtswissenschaft und lehrt sie darüber hinaus die „Kunst der Disputation“ und das „weltmännisch[e] Auftreten bei Hofe“.¹⁵⁹ Um die Schüler auf die Theaterraufführungen angemessen vorzubereiten, wurde auf dieser als „wissenschaftliches Lehrtheater“¹⁶⁰ verstandenen Bühne laut Schulordnung an „beiden Gymnasien der Stadt [...]

¹⁵¹ Spellerberg, Gerhard: Das schlesische Barocktheater und das Breslauer Schultheater. In: Kleinschmidt, Peter u.a.: Die Welt des Daniel Casper von Lohenstein. Köln 1978, S. 58-69, hier S. 62. [=1978b]

¹⁵² Zur Beamtenschaft des Habsburger Kaisers als Adressat im Papinian, vgl. Reichelt, Klaus: Barockdrama und Absolutismus. Studien zum deutschen Drama zwischen 1650 und 1700. Frankfurt 1980, S. 39 und zur Funktion des Schultheaters als Ausbildungsstätte für die Beamten an den deutschen Höfen, siehe Flemming, Willi: Das deutsche Barockdrama und die Politik. In: Euphorion 37 (1936), S. 281-296., hier S. 296.

¹⁵³ Spellerberg 1978b, S. 62.

¹⁵⁴ Gajek 1994, S. 24.

¹⁵⁵ Tarot, Rolf: Schuldrama und Jesuitentheater. In: Hinck, Walter (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf 1980, S. 35-47, hier S. 37. Alewyns Urteil, dass im barocken Theater „das Wort die geringste Rolle spielte“, kann zumindest im Hinblick auf das protestantische Schultheater nicht zugestimmt werden. Alewyn 1989, S. 64.

¹⁵⁶ Habersetzer, Karl-Heinz: Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' Carolus Stuardus und Papinianus. Stuttgart 1985, S.4.

¹⁵⁷ Zum Begriff des „Schlesischen Kunstdramas“, siehe Schings 1980, S. 48. Unterschiedliche Definitionsansätze des protestantischen Schuldramas zeigt Tarot 1980, S. 35f. auf.

¹⁵⁸ Gajek 1994, S.24.

¹⁵⁹ Brauneck 1996, S. 382.

¹⁶⁰ Gajek 1994, S. 16.

wechselweise jeden Monat ein *actus publicus declamatorius*“ durchgeführt.¹⁶¹ In diesem wurden zum einen „Stoffkomplexe aus dem Latein- und Griechischunterricht, aus Erdkunde, Geschichte [und] Musik“ behandelt, zum anderen „die für das Schauspiel notwendigen Grundfertigkeiten“, wie „das kunstgerechte Sprechen von Versen vor Publikum, [die] sichere Beherrschung gewisser Körperhaltungen und -bewegungen [und der] Ausdruck der wichtigsten Affekte“ erlernt.¹⁶² Somit war das Einstudieren von Dramen „eine Weiterführung der pädagogischen Arbeit der Gymnasien mit anderen Mitteln“, die „das im normalen Unterricht vermittelte Wissen, die gewonnenen Erkenntnisse und erworbenen Fertigkeiten vervollkommen und die moralische Haltung der Schüler“ festigen sollte.¹⁶³ Das protestantische Schultheater als Bildungsstätte bereitete die Schüler auf den „sicheren Auftritt im öffentlichen Leben“ vor, bemühte sich, sie durch „nachahmungswürdige bzw. abschreckende Beispiele menschlichen Handelns“ zu erziehen, Bildungsinhalte zu vermitteln und sie „auf unterhaltsame Weise zum Lernen zu animieren“.¹⁶⁴

Im Trauerspiel werden auch die Interessen der städtischen Bürgerschicht vertreten, indem am Beispiel der Fürsten in kritischer Weise „Verhaltensweisen [thematisiert werden], wie sie sich im Umgang mit und in der Ausübung von Macht zeigen“.¹⁶⁵ Dabei hält das Trauerspiel als, nach Harsdörffer, „Schul der Könige“¹⁶⁶, dem Fürsten den Spiegel vor und fordert ihn auf, zu seinem eigenen Heil und dem seiner Untertanen, sich dem fürstlichen Tugendkanon gemäß zu verhalten. Als Lutheraner und Verfechter des Gottesgnadentums verfolgt Gryphius¹⁶⁷ zudem das Ziel, das Volk, und hier insbesondere die nach Autonomie strebende städtische Bürgerschicht und die adligen Emporkömmlinge, „in dem Sinn [zu] erziehen, dass jede Auflehnung gegen den von Gott eingesetzten Monarchen einen Verstoß gegen die göttliche Ordnung selbst bedeute und dass lieber

¹⁶¹ Spellerberg 1978b, S. 59.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Gajek 1994, S.23.

¹⁶⁴ Ebd., S.19.

¹⁶⁵ Reichelt, Klaus: *Politica dramatica. Die Trauerspiele des Andreas Gryphius*. In: TuK 7/8. 1965, S. 34-45, hier S. 35.

¹⁶⁶ Harsdörffer, Georg Philipp: *Poetischer Trichter*. Darmstadt 1969, S. 80 („Die eilfte Stund“, 9).

¹⁶⁷ Gryphius Ansicht, der Mensch solle nicht über Fürsten richten, zeigt sich schon im Doppeltitel des Dramas, in welchem der Tod des Leo Armenius als „Fürstenmord“ bezeichnet wird. Dass Gryphius gegen das Widerstandsrecht ist, wird auch ersichtlich an den Worten eines Verschwörers im „Leo Armenius“, dass nämlich „[d]er minste von dem Volk [...] Halsherr des Tyrannen“ sei (V, 288). Gryphius greift hier nicht nur die Argumente der Gegenseite auf, sondern bezieht gleichzeitig Stellung für die Unangreifbarkeit des von Gottes Gnaden eingesetzten Herrschers. Der angeführte Vers ist nämlich ein wortgetreues Zitat aus dem Drama „Geerardt van Velzen“ des niederländischen Dichters P.C. Hooft, dessen Stücke Gryphus während seines Studiums in Leyden gesehen hat (siehe Flemming 1936, S. 289 und Kiedron 1993, S. 90.). Das Zitat verweist auf die durch das Gottesgnadentum geprägte Staatsauffassung der niederländischen Dramatiker, welche „per definitionem kein aktives Widerstandsrecht kennt, nicht einmal im Fall offener Tyrannei“ (Reichelt 1965, S. 42). Der Auffassung Kleins, dass bei Gryphius „nur diejenigen Herrscher mit Gewalt entfernt werden [dürfen], die dem Willen Gottes widersprechen und sich zu verbrecherischen Tyrannen entwickeln wie [...] bei Leo Armenius“, muss widersprochen werden – als Lutheraner lehnte Gryphius aktiven Widerstand ab. Klein, Eugeniusz: *Zeitkritik und Friedensbotschaft im Piastus von Andreas Gryphius*. In: Czarnačka, Miloslawa u.a. (Hrsg.): *Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock*. Wrocław 2003. S. 103-107, hier S. 104.

christlich-stoische Duldsamkeit gegenüber dem Fürsten zu üben sei, als gegen ihn vorzugehen.“¹⁶⁸ Aber auch die Gelehrten, die als *nobilitas literaria* „ihren Platz in der ständischen Hierarchie neben dem Geburtsadel“ beanspruchten, orientierten sich an „höfischen Normen“ und waren somit ebenfalls Adressaten der im barocken Trauerspiel vermittelten Tugend- und Affektenlehre.¹⁶⁹

Gebunden an die gattungspoetischen Forderungen der Zeit, thematisiert das Trauerspiel die Rollenerwartungen an die höheren Schichten (Adel, sich am Adel orientierendes Bürgertum, höherer Klerus), während das Lustspiel die an die unteren Schichten gerichteten Rollenerwartungen aufzeigt.¹⁷⁰ Den unterschiedlichen Rezipienten gemein ist jedoch die Forderung, in der gegebenen Rolle zu bleiben und die gesellschaftliche Ordnung, die im 17. Jahrhundert als Abbild der göttlichen gilt, nicht anzugreifen.¹⁷¹ Denn „[d]as Leben teilte die Rollen zu; beherrschte man sie, war es gut; maßte man sich eine solche Rolle aber bloß an, ohne ihr gewachsen zu sein, fiel man der Lächerlichkeit anheim“, wie „die Handwerker in Gryphius' „Peter Squenz“, die sich anmaßten, mit ihren einfachen Spielen bei Hofe bestehen zu können.“¹⁷² Ein Ziel des barocken Theaters ist es daher, dem Rezipienten, sei er nun Adliger, Kaufmann, Bauer oder Fürst, die Begrenzungen und Normen der von Gott gegebenen Rolle aufzuzeigen – so auch die von Luther formulierte Intention, dass „ein jeglicher seines Amtes und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wohl anstehe, und was er thun soll; ja es wird darinnen fürgehalten und für die Augen gestellt aller Dignitäten Grad, Ämter und Gebühr, wie sich ein jeglicher in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel“.¹⁷³

Wenngleich das barocke Theater mit seinen opulenten Aufführungen dem Zuschauer Vergnügen und Abwechslung vom Alltag bieten sollte (*delectare*), so stand doch die Funktion des „prodesse“ im Vordergrund, „[...] denn das Theater war keine Welt der ausgelassenen Freude, des leichtsinnigen Lachens, des ästhetisch-zwecklosen Spieles, sondern Führer, Deuter, Besänftiger des Lebens.“¹⁷⁴ Dabei war „[d]as barocke Trauerspiel auf nichts weniger eingestellt als auf Erzeugung der Illusion“, da „im Mittelpunkt nicht das Was eines Tuns [stand], sondern das Wie, nicht die

¹⁶⁸ Reichelt 1965, S. 231f.

¹⁶⁹ Steinhagen, Harald: *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*. Tübingen 1977, S. 19ff. (= *Studien zur deutschen Literatur*, 51).

¹⁷⁰ Nicht nur Trauerspiele, sondern auch Lustspiele wurden von Gymnasiasten und Universitätsstudenten gespielt. Kindermann 1959, S. 426.

¹⁷¹ Nach Fischer-Lichte unterliegt das Theater des Barock der Wirkungsästhetik, wobei die religiös motivierte Tragödie „dem Menschen die Vergänglichkeit vorführen [soll], um ihn von Affekten zu befreien und zur Tugend der Beständigkeit zu führen“, während die moralisch motivierte Komödie darauf abzielt, die „Moral des täglichen Lebens [zu] festigen und die politisch motivierte Oper vor allem der „Machtdemonstration und [der Darstellung der] Größe eines Herrscherhauses“ dient. Fischer-Lichte 1983b, S. 28–29.

¹⁷² Kindermann 1959, S. 425.

¹⁷³ WA (Wittenberger Ausgabe) / Tischreden / I,430-432. Luther verweist an dieser Stelle ausdrücklich auf den Nutzen des Theaters zur Erziehung und Bildung.

¹⁷⁴ Lunding, Erik.: *Das schlesische Kunst drama. Eine Darstellung und Deutung*. Kopenhagen 1940, S. 8.

Handlungen selber, sondern das Bereden und redende Begleiten von Handlungen“.¹⁷⁵ Insofern war auch nicht die „Illusion, sondern [die] Demonstration der Grundgestus des Trauerspiels.“¹⁷⁶ Dadurch, dass bei Aufführungen dem Publikum schon im Vorfeld durch die mit einer Inhaltsangabe versehenen gedruckten Einladungsschriften (Szenare) die Handlung und der zu erwartende Schluss mitgeteilt wurden, erfolgte eine Betonung der Bedeutungsebene, während Spannung und dramatischer Aufbau in den Hintergrund rückten.¹⁷⁷ Auch auf der Bühne der Welt war „der Ausgang niemals ungewiß, sondern von Ewigkeit her vorausbestimmt“ – im Theater wie im Leben wurde, mit Blick auf das jenseitige Heilsgeschehen, „nicht Wirklichkeit erobert, sondern Wahrheit enthüllt“.¹⁷⁸ Da eine korrekte Deutung der barocken Trauerspiele erst vom Ende her möglich war, wurde dem Zuschauer durch die Vorwegnahme des Schlusses die Möglichkeit gegeben, „dem Hintergrundgeschehen von Anfang an aufmerksamer zu folgen“ und den Sinngehalt des Dramas zu entschlüsseln.¹⁷⁹

Indem das barocke Theater unterschiedliche, auch negativ besetzte Verhaltensweisen und Handlungsmöglichkeiten aufzeigt, bildet es „die Wirklichkeit seiner Kultur ab und stellt sie in dieser Abbildung vor das nachdenkende Bewusstsein“ des Zuschauers.¹⁸⁰ Für die Zuschauer, die „durch den Akt des Zuschauens Distanz zu ihrer Kultur und zu sich selbst gewinnen“, wird das Theater somit zu einem Mittel der Selbstreflexion.¹⁸¹ Allerdings kann der Prozess der Selbstreflexion auch ein schmerzhafter, unangenehmer sein, wenn beispielsweise „der Spiegel, [in denen die höfischen Menschen sich betrachten], ein Bild zurück[wirft], in dem sie sich nicht wiedererkennen [können] oder wollen“.¹⁸² Denn im barocken Theater drückt sich auch das Selbstverständnis der höfischen Gesellschaft aus, ein „Abbild der Welt, als [der] von Gott

¹⁷⁵ Spellerberg, Gerhard: Narratio im Drama oder: Der politische Gehalt eines "Martyrerstückes". Zur "Catharina von Georgien" des Andreas Gryphius. In: Scherer, Gabriela; Wehrli, Beatrice (Hg.): Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag. Bern 1996, S. 437–461, hier S. 448.

¹⁷⁶ Schings, Hans-Jürgen: Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit. In: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Hg. v. Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, S. 46.

¹⁷⁷ Zum Aufbau der gedruckten Einladungsschriften zu den Veranstaltungen der Breslauer Schulaufführungen, siehe Gajek 1994, S.42ff und, ausführlicher, Spellerberg, Gerhard: Szenare zu den Breslauer Aufführungen Gryphischer Trauerspiele. In: Daphnis 7 (1978), S. 235-265. [= Spellerberg 1978a]

¹⁷⁸ Alewyn 1989, S. 72.

¹⁷⁹ Beetz, Manfred: Disputatorik und Argumentation in Andreas Gryphius' Trauerspiel Leo Armenius. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 10 (1980), S. 178–203, hier S. 196.

¹⁸⁰ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1. Tübingen 1983, S. 19. [=Fischer-Lichte 1983a] Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Begriff „Wirklichkeit“ nicht um eine objektiv fassbare Realität handelt, sondern um ein subjektives Verständnis derselben, ausgehend von einer bestimmten Schicht und adressiert an eine entsprechende Zielgruppe. So wird im Trauerspiel das gewünschte Verhalten der Herrscher exemplarisch aufgezeigt, während im Lustspiel dem Zuschauer das unerwünschte Verhalten und die Läuterung am Schluss vor Augen geführt werden.

¹⁸¹ Fischer-Lichte 1983a, S. 19.

¹⁸² Fischer-Lichte 1999, S. 199.

geschaffene[n], harmonische[n] soziale[n] Ordnung“¹⁸³, ein „Spiegelbild des Kosmos“¹⁸⁴ zu sein. Um die Stabilität dieser irdischen Ordnung zu gewährleisten und die Analogie zur göttlichen Ordnung zu bewahren, wird der Einzelne dazu angehalten, in seinen Rollen zu bleiben und nicht von sich aus Veränderungen anzustreben.

Neben der Funktion der Selbsterkenntnis und -reflexion verfolgte das barocke Theater die Intention, den Zuschauer durch die dargestellten Tragödien gegenüber den Widrigkeiten des Lebens abzuhärten und ihm durch die Verheißung einer jenseitigen Existenz Trost und Hoffnung zu spenden.¹⁸⁵ Anhand der „Spiegelung der Geschichte im konkreten Modell des charakteristischen historischen Falls“ sollte dem Zuschauer ein „konsolatorisches Welttheater“ vor Augen geführt werden, das ihm helfen sollte, „sich gegen künftige Katastrophen und Schicksalsschläge durch Betrachtung des Unglücks der Mächtigen dieser Erde zu wappnen“¹⁸⁶ – das Trauerspiel wurde somit zu einem „Heilmittel [...] gegen Leid, ein remedium gegen Fortuna und Vanitas.“¹⁸⁷ Die Manifestierung existentieller Bedrohungen wie Krieg, Krankheit und Tod auf der barocken Theaterbühne zielte zudem darauf ab, die Gefahr, durch Schicksalsschläge aus der Bahn geworfen zu werden und die gottgewollte Ordnung zu stören, zu mindern.¹⁸⁸ Der Zuschauer sollte „sich zur Beständigkeit entschließen“, „diese in der täglichen Lebenspraxis bewähren“ und sich am Märtyrer, der wie keine andere Dramenfigur die „Constantia“ verkörperte, ein Beispiel nehmen.¹⁸⁹ Allerdings werden die der Constantia inhärente Tugenden wie die Geduld oder die Bereitschaft zur „Erniedrigung des Gemüts“¹⁹⁰ (Const. I,4) von den Hauptfiguren der Gryphschen Dramen in unterschiedlicher Ausprägung verkörpert, wobei insbesondere die Figuren im „Leo Armenius“ dieses Ideal nicht zu erfüllen vermögen. Da jedoch die von Lipsius geforderte Beständigkeit nur Schritt für Schritt angeeignet werden kann, müssen auch die Figuren der Gryphschen Trauerspiele erst lernen, die Widrigkeiten des Lebens hinzunehmen, wenngleich dieser Prozess in Gryphius'

¹⁸³ Heiss, Gernot: Die Liebe des Fürsten zur Geometrie: Adelserziehung und die Wertschätzung der höfischen Gesellschaft für Symmetrie und Regelmäßigkeit. In: Burgard, Peter J. (Hrsg.): Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien u.a. 2001, S. 101–119, hier S. 108.

¹⁸⁴ Burke 1993, S. 22.

¹⁸⁵ Vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Consolatio Tragoediae*. Zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: Deutsche Dramentheorien, Bd. 1, hg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt 1971, S. 1-44, hier S. 44.

¹⁸⁶ Alt 2004, S. 57.

¹⁸⁷ Schings 1971, S. 19. Mit der Funktion der *consolatio* nimmt das barocke Trauerspiel seinen Platz ein neben den „philosophischen Konsolationen von Seneca bis Petrarca, von Boethius bis Justus Lipsius“. Ebd., S. 22f.

¹⁸⁸ Christian 1987, S. 22.

¹⁸⁹ Steinhagen 1984, S. 40. Vgl. auch Schings, Hans-Jürgen: *Constantia und prudentia*. Zum Funktionswandel des barocken Trauerspiels. In: Spellerberg, Gerhard und Gillespie, Gerald E.P. (Hrsg.): Studien zum Werk Daniel Caspers von Lohenstein. Anlässlich der 300. Wiederkehr seines Todes. Amsterdam 1983, S. 403-439, hier S. 415 und Heimböckel, Dieter: Kein neues Theater mit alter Theorie. Stationen der Dramentheorie von Aristoteles bis Heiner Müller. Bielefeld 2010, S. 19 (=Aisthesis Studienbuch 7). Zum Begriff der „Constantia“, siehe außerdem Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

¹⁹⁰ Lipsius, Justus: *Von der Beständigkeit (De constantia)*. Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Virritius nach der zweiten Auflage von ca. 1601. Unter Mitarbeit von L. (Hrsg.) Forster. Stuttgart 1965, Kapitel 4. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird folgendermaßen im Fließtext abgekürzt: (Const. Buch, Kapitel)

Märtyrerdramen nur noch am Rande behandelt wird. Das Schicksal der Figuren und ihr Entwicklungsprozess (letzteres insbesondere in Bezug auf den „Leo Armenius“) stehen dabei exemplarisch für das persönliche Unglück jedes Einzelnen und so zielt das durch Lipsius beeinflusste barocke Trauerspiel auch nicht mehr auf die noch in der Antike beabsichtigten Katharsis durch „Erregung von Schrecken und Jammer“, sondern auf das Meistern der „Qualen und Greueln der Leidenschaft“ durch „stoische Standhaftigkeit“.¹⁹¹ Ziel war es auch nicht, wie dann etwa im 18. Jahrhundert, „vom Wahrgenommenen leiblich erfaßt zu werden“¹⁹² und im Sinne Lessings „Furcht und Mitleid“ hervorzurufen¹⁹³, sondern - auch wenn das paradox zu sein scheint - „den Zuschauer durch starken Sinnesreiz zur Abkehr von der Welt der Sinne bewegen“.¹⁹⁴

1.4 Rollenspiele und Welttheater im barocken Trauerspiel am Beispiel des „Leo Armenius“

1.4.1 Andreas Gryphius: Leben und Werk

Andreas Gryphius wurde am 02. Oktober 1616 in Glogau geboren, knapp zwei Jahre vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges, der ihn bis zu seinem Lebensende begleiten sollte. Die wichtigsten Stationen in Gryphius' Leben sind uns heute bekannt, da sein Tagebuch die Grundlage für die Abfassung von zwei posthum entstandenen biographischen Schriften war.¹⁹⁵ Gryphius' Vater, Paul Gryphius, war „Archi-Diaconus“ der lutherischen Gemeinde und Andreas' Mutter, Anna Erhard, wird von Stosch als „eine Frau mit heiligster Gottesfurcht“ beschrieben.¹⁹⁶ Als „Tochter eines Offiziers des Herzogs von Alba“¹⁹⁷ muss sie über eine entsprechende Bildung verfügt haben, was Stosch durch das Loben ihres Verstandes bestätigt.¹⁹⁸ Mit dem Tod des Vaters traf Andreas Gryphius

¹⁹¹ Heselhaus, Clemens: Gryphius. Catharina von Georgien. In: Wiese, Benno v. (Hrsg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. 2 Bände. Düsseldorf 1960, Bd. 1, S. 35-60, hier S. 35.

¹⁹² Fischer-Lichte 1983b, S. 76.

¹⁹³ Heselhaus 1960, S. 35.

¹⁹⁴ Fischer-Lichte 1983b, S. 15.

¹⁹⁵ Erstere wurde von Baltzer Siegmund von Stosch als „Ehrengedächtnis“ abgefasst [Baltzer Siegmund von Stosch: Danck= und DEnck=Seule des Andreae Gryphii. In: Text+Kritik 7/8 (1980), S. 3-11.], einem ehrenvollen Nachruf, der entsprechenden Regeln der Topik folgte und insofern, so Kaminski richtig, nicht als originalgetreue Wiedergabe von Gryphius' Aufzeichnungen gesehen werden darf. Die grundlegenden biographischen Daten dürften dennoch als gesichert gelten, vor allem, da auch der zweite Biograph, Johann Theodor Leubscher, weitgehend identische Angaben zu Gryphius' Lebensdaten macht. Bei Leubscher, der Gryphius' Biographie mit der Intention verfasst hat, dessen Sohn Christian Gryphius zu würdigen und ihn in die Tradition seines Vaters zu stellen, steht eher die Betonung der Gelehrsamkeit im Vordergrund. Eine weitere kurze Biographie, verfasst von einem Schüler Christian Gryphius', stützt sich auf die Schriften Stoschs und Leubschers, da ihm das Tagebuch nicht vorlag, sodass hier keine neuen Informationen vorliegen, sondern lediglich eine andere Schwerpunktsetzung erfolgt. Zur detaillierten Einordnung der Biographen Stoschs, Leubschers und Christian Stieff, siehe Kaminski, Nicola: Andreas Gryphius. Stuttgart 1998, S. 8-12.

¹⁹⁶ von Stosch 1980, S. 3.

¹⁹⁷ Szirocki, Marian: Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk. Tübingen 1964, S. 13.

¹⁹⁸ von Stosch 1980, S. 3.

der erste Schicksalsschlag im Alter von fünf Jahren. Zum ersten Mal in Gryphius' Leben zollte der Dreißigjährige Krieg seinen Tribut, denn Gryphius führte den Tod seines Vaters (er war vermutlich an einem Herzinfarkt verstorben) zurück auf dessen Angst vor der Rache des Kaisers an den Anhängern des Winterkönigs. Da Paul Gryphius Führer der lutherischen Gemeinde war und Friedrich V. Zuflucht in Glogau suchte, war die Angst unter den dortigen Lutheranern besonders groß.¹⁹⁹

Seine Mutter schaffte es jedoch, Andreas noch im selben Jahr auf dem Gymnasium in Glogau unterzubringen und lernte dort vermutlich den Lehrer Michael Eder kennen, den sie ein Jahr später, nach Ablauf des Trauerjahres, heiratete.²⁰⁰ 1628 starb Anna Erhard, erst 37 Jahre alt, an Schwindsucht, sodass der elfjährige Andreas in der Obhut des Stiefvaters verblieb, im Zuge der Rekatholisierung jedoch mit nach Driebitz, einem polnischen Grenzdorf, flüchten musste.²⁰¹ Aufgrund nicht selbst verschuldeter Widrigkeiten war es Gryphius zunächst nicht möglich, ein Gymnasium zu besuchen, sodass er sich durch ein Selbststudium, zum Teil mit Unterstützung seines älteren Stiefbruders Paul Gryphius, weiterbilden musste. Nach der fast vollständigen Zerstörung Glogaus durch einen verheerenden Brand begab sich Gryphius nach Fraustadt, wo sein Stiefvater mittlerweile als Pastor arbeitete.²⁰² Diesem unterstand u.a. die Aufsicht über das Fraustädter Gymnasium, sodass Gryphius dort endlich seine Ausbildung wieder aufnehmen²⁰³ und am 16. Mai 1634 „öffentlich sein danckbares Vale ab[legen]“ konnte.²⁰⁴ In Fraustadt legte er durch die Beschäftigung mit Poetik und Rhetorik und mit der Abfassung eines Herodesepos (auf Latein) auch den Grundstein seines literarischen Schaffens.²⁰⁵

Anschließend besuchte er das Akademische Gymnasium in Danzig.²⁰⁶ Danzig, vom polnischen König mit zahlreichen Privilegien ausgestattet, erlebte eine wirtschaftliche und kulturelle Glanzzeit und bildete auch einen Zufluchtsort für zahlreiche Schlesier, darunter bekannte Dichter wie Marin Opitz, Hofmann von Hofmannswaldau und später auch Daniel Casper von Lohenstein.²⁰⁷ Hier wurden Gryphius' schon auf dem Gymnasium eingeübten disputatorischen Fähigkeiten verfeinert, da in Danzig unterschiedliche Konfessionen zusammentrafen, deren Lehren hitzig diskutiert wurden.²⁰⁸ Besonderen Einfluss auf Gryphius übte in Danzig der Mathematiker und Astronom Peter

¹⁹⁹ Szirocki 1964, S. 14.

²⁰⁰ von Stosch 1980, S. 3f.

²⁰¹ Szirocki 1964, S. 15, mit Bezug auf Stosch 1980, S. 4.

²⁰² Szirocki 1964, S. 16f.

²⁰³ Ebd., S. 17f.

²⁰⁴ von Stosch 1980, S. 5.

²⁰⁵ Szirocki 1964, S. 19.

²⁰⁶ Ebd., S. 19f.

²⁰⁷ Ebd., S. S. 20f.

²⁰⁸ Ebd., S. 22.

Crüger aus, der mit Begeisterung die Lehren Kopernikus', Keplers und Galileis vermittelte²⁰⁹ und Gryphius' Begeisterung und Offenheit für Naturwissenschaften beflügelte. Während seines späteren Universitätsstudiums in Leiden ging Gryphius dieser Leidenschaft weiter nach und besuchte Kollegien zu Anatomie und Astronomie.²¹⁰

Zuvor, im Jahre 1636, nahm Gryphius jedoch noch eine Tätigkeit als Hauslehrer bei seinem späteren Gönner Georg Schönborner an.²¹¹ Schönborner, Verfasser eines viel beachteten Buches über Staatswissenschaft (*Politicorum libri VII*), krönte ihn nicht nur zum Dichter²¹², sondern machte ihn auch mit den Schriften des niederländischen Philosophen und Staatstheoretiker Justus Lipsius (1547-1606) vertraut, der in seiner Trostschrift „*De constantia*“ den antiken Stoizismus in einem christlichen Sinne umdeutete und somit den Grundstein für den barocken Neo-Stoizismus legte. Da die beiden Hauptwerke Lipsius' („*De Constantia libri duo qui alloquium praecipue continent in publicis malis*“, erschienen 1584, und „*Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*“, erschienen 1589) 1599 ins Deutsche übersetzt wurden, dürfte auch Gryphius Zugang zu einer deutschen Ausgabe gehabt haben dürfte.²¹³ Während es die Intention der „*Politica*“ war, im Sinne eines Fürstenspiegels, den Herrschenden ein angemessenes Verhalten zu vermitteln²¹⁴, richtete sich Lipsius' „*De constantia*“, welche damals schon als eine der „*Grundschriften des holländischen Protestantismus*“ galt²¹⁵, vor allem an die Untertanen, mit der Absicht, ihnen Trost und Hoffnung zu spenden. Lipsius, der mehrfach die Konfession wechselte und somit „repräsentativ für die zeitgenössische Fähigkeit, sich den ändernden Zeitläufen anzupassen, und zwar je nachdem, wo man sich gerade aufhielt“, starb als Katholik²¹⁶ und eignete sich durch die Übernahme der Stoa in einen christlichen Kontext eine „moralische Grundhaltung [an], die es dem Individuum erlaubt, in großen Wirren sich selbst treu zu bleiben, sich zu disziplinieren und somit zugleich der staatlichen Herrschaftsgewalt zu gesteigerter Effizienz zu helfen.“²¹⁷ Für Schönborner, der sich in seinen staatstheoretischen Schriften an Lipsius orientierte, stand der Herrscher als Statthalter Gottes auf Erden über dem Gesetz (*legibus absolutus*) und musste als solcher respektiert werden, auch wenn er seine Rolle als Statthalter nicht richtig wahrnahm und zum Despoten wurde. Da im Gottesgnadentum die Macht nicht vom Herrscher, sondern von Gott ausgeht, dem allein es zusteht,

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Siehe hierzu Stosch 1980, S. 6f.

²¹¹ Szirocki 1964, S. 25.

²¹² Ebd., S. 25 und 28.

²¹³ Als Beweis, dass Gryphius Lipsius bei Schönborner gelesen hat, dient laut Kiedron ein Zitat Lipsius', das Gryphius in seiner ersten Leichenrede, dem Schönborner gewidmeten „*Brunnen Discours*“ (1637), verwendet hat. Kiedron 1993, S. 106.

²¹⁴ Kiedron 1993, S. 107.

²¹⁵ Peschken, Bernd: Andreas Gryphius aus neustozistischer, sozialgeschichtlicher Sicht. *Daphnis* 6/3 (1977), S. 327-358, hier S. 330.

²¹⁶ Llanque, Marcus: *Politische Ideengeschichte. Ein Gewebe politischer Diskurse*. München 2008, S. 192.

²¹⁷ Ebd., S. 191.

zu sanktionieren, steht auch dem Untertanen kein Widerstandsrecht zu, sogar dann nicht, wenn der Herrscher den christlichen Normen nicht nachkommt.²¹⁸

Auch wenn sich Andreas Gryphius nie explizit auf Lipsius als Vorbild berufen hat, so ist Justus Lipsius, so die Feststellung Kiedrons, „gemessen an der Häufigkeit der Anführungen oder Zitate aus den Werken von Lipsius [...] der bedeutendste [Gelehrte] für Gryphius‘ Leben und Schaffen.“²¹⁹ Spätestens an der Universität von Leiden, die er gemeinsam mit den Söhnen Schönborners ab 1638 besuchte (die Witwe Schönborners fungierte vermutlich als Gönnerin)²²⁰, musste er in Berührung mit den Schriften Lipsius gekommen sein. Durch seinen Aufenthalt in Leiden kam Gryphius dann auch in Kontakt mit dem niederländischen Theater, das einen nicht geringen Einfluss auf sein späteres Schaffen haben sollte. Neben den Stücken des bekannten niederländischen Dramatikers Joost van Vondel (1587-1679), die in dem neu eröffneten Amsterdamer Theater, der „Schouwburg“, aufgeführt wurden²²¹ und dessen Stück „De Gebroeders“ Gryphius übersetzte²²², übte auch Pieter Vorneliszoon Hooft (1581-1647) einen großen Einfluss auf Andreas Gryphius aus.²²³ Schon in seinem ersten Trauerspiel, „Leo Armenius Oder Fürstenmord“, den er nach Beenden seiner Kavalierstour (1644, nach Italien und Frankreich) in Straßburg fertigstellte²²⁴, sind laut Mannack die stark von Seneca geprägten niederländischen Vorbilder erkennbar.²²⁵ In Bezug auf die Aufführungspraxis orientierte sich Gryphius hingegen überwiegend am Jesuitentheater und schnitt seine Dramen auf die barocke Verwandlungsbühne zu, anlässlich seiner Kavalierstour machte er in Rom sogar Bekanntschaft mit dem Jesuiten Athanasius Kirchner, dem Erfinder der „Laterna magica“.²²⁶

Mittlerweile ein anerkannter Gelehrter, kehrte Gryphius im November 1647 nach Schlesien zurück, lehnte mehrere Berufungen als Professor ab und nahm, nach seiner Heirat mit Rosina Deutschländer (1649), stattdessen das Amt des Landessyndikus von Glogau (Rechtsberater der Landstände) an, das er bis zu seinem Lebensende bekleidete.²²⁷ Gewissenhaft vertrat er die Interessen Glogaus, indem er

²¹⁸ Brauneck 1996, S. 395.

²¹⁹ Kiedron 1993, S. 140. Zum Einfluss des Justus Lipsius auf Gryphius, nachgewiesen mittels vergleichender Textbelege, siehe das Kapitel „Gryphius und Lipsius“ in Kiedron 1993, S. 106-140.

²²⁰ Sziocki 1964, S. 28.

²²¹ Mannack, Eberhard: Andreas Gryphius. Stuttgart 1968, S. 12.

²²² Ebd., S. 52f.

²²³ Ebd., S. 35 und 41. Zum Einfluss Hoofts auf Gryphius, siehe insbesondere das Kapitel „Gryphius und Hooft“ in Kiedron 1993, S. 88-105.

²²⁴ Das Widmungsdatum ist der 31. Oktober 1646, erschienen ist das Trauerspiel jedoch erst 1650. Sziocki 1964, S. 31ff.

²²⁵ Mannack, Eberhard: Die „verdeckte Fortsetzung des Dreißigjährigen Krieges“ in Schlesien zwischen 1650 und 1660 am Beispiel von Andreas Gryphius. In: Czarnicka, Miloslawa u.a. (Hrsg.): *Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegerlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock*. Wrocław 2003. S. 109-115, hier S. 41.

²²⁶ Brauneck 1996, S. 367f. Zum Einfluss der niederländischen Dramatik auf die deutsche Theaterentwicklung, siehe auch Brauneck S. 344f.

²²⁷ Sziocki 1964, S. 33f.

mutig 1653 die Glogauer Landesprivilegien drucken ließ, um so die Rechte Glogaus öffentlich zu sichern.²²⁸ Auch sein Tod stand im Zeichen seines Engagements, denn er starb am 16. Juli 1644 während einer Sitzung der Landstände, vermutlich durch einen Schlaganfall.²²⁹

Auch wenn Gryphius als Landessyndikus und als Gelehrter und Dichter erfolgreich war (er war nicht nur den bekannten spätbarocken Dichtern Daniel Czepko und Daniel Casper von Lohenstein ein Vorbild, sondern wurde auch 1662 mit dem Beinamen „der Unsterbliche“ in die von Martin Opitz gegründete „Fruchtbringende Gesellschaft“ aufgenommen²³⁰), so erfuhr er privat weniger Glück. 1640 starb sein Stiefbruder Paul, dem er sehr nahe stand und auch er selbst wurde schwer krank.²³¹ Der Tod war für Gryphius allgegenwärtig, denn sechs seiner Stiefgeschwister sowie sechs eigene Kinder starben sehr früh.²³² Diese schlimmen Schicksalsschläge hat er jedoch, so Stosch, „angenommen / als eine Saggitam ex amica manu DIE, als einen Pfeil / welchen die liebe Hand Gottes abgedrückt / und als ein Sündiger Mensch / vor dem Er sich iederzeit erkennt / und GOTT [...] zugestanden / daß Er und die Seinigen eine weit härtere Züchtigung verdient.“²³³

Nach ersten poetischen Gehversuchen in lateinischer Sprache, von denen insbesondere seine Adaptation des biblischen Herodesstoffes, das 1634 als Epos unter dem Titel „Herodis Furiae et Rachelis lachrymae“ erschien und eine erste, eigenständige künstlerische Leistung darstellte²³⁴, gab er 1637 mit dem Lissaer Sonettbuch („Lissaer Sonnete“) seine erste Gedichtsammlung heraus. Das Vanitassonett „Es ist alles eitel“ (VI), die „Trawrklage des verwüsteten Deutschlandes“ (XXVI) und das Sonett „Menschliches Elende“ (IX) sind dabei nicht nur am bekanntesten, sondern geben auch die durch die äußeren Umstände geprägte Weltanschauung des Dichters treffend wieder.²³⁵ Im Zeitraum von 1637 bis ca. 1650 (insbesondere die Entstehungszeit der „Kirchhofsgedanken“ ist strittig) verfasste Gryphius, im Anschluss an das Lissaer Sonettbuch, weitere vier Sonettbücher sowie vier Bände mit Oden, wobei letztere dem Kirchenlied nahestehen.²³⁶ Erst im Jahre 1646 verfasste Gryphius mit dem „Leo Armenius / Oder Fürsten-Mord“ dann sein erstes eigenständiges Drama in deutscher Sprache²³⁷, gefolgt von den Märtyrerdramen²³⁸ „Catharina von Georgien / Oder Bewehrete Beständigkeit“ (1649/50); „Ermordete Majestät / Oder Carolus Stuardus König von

²²⁸ Ebd., S. 34.

²²⁹ Ebd., S. 35.

²³⁰ Ebd., S. 35.

²³¹ Mannack 1968, S. 13.

²³² Sziocki 1964, S. 18 und 34.

²³³ von Stosch 1980, S. 11.

²³⁴ Siehe hierzu die Zusammenfassung und Deutung des Epos bei Sziocki 1964, S. 38ff.

²³⁵ Gryphius, Andreas: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hg. v. Marian Sziocki und Hugh Powell. Tübingen 1963, Bd. 1.

²³⁶ Siehe Mannack 1968, S. 31ff.

²³⁷ Der ursprüngliche Titel lautete zwar „Ein Fürsten-Mörderisches Trawer-Spiel“, aber ab 1657 wurde der Titel „Leo Armenius / Oder Fürsten-Mord“ beibehalten. Zum Verständnis barocker Doppeltitel als Emblem, siehe Schöne, Albrecht: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München 1964, S. 188-196.

²³⁸ Zur Einordnung der Trauerspiele als Märtyrerdramen, siehe Kapitel 4.3.2.

Groß Brittanien“ (1650)²³⁹ und „Großmüthiger Rechts-Gelehrter / Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus“ (1657). Die Entstehungszeit des Trauerspiels „Cardenio und Celinde / Oder Vnglücklich Verliebete“ ist unbekannt, sie bewegt sich im Zeitraum von 1649 bis 1657 (Datum der Erstveröffentlichung).²⁴⁰ Ungewöhnlich ist dieses Trauerspiel insofern, als es nicht die typische, an die Ständeklausel gebundene adlige Rollenbesetzung enthält, sondern bürgerliche Figuren auftreten lässt und das Stück, untypisch für ein Trauerspiel, glücklich endet. Thematisch bleibt sich Gryphius jedoch auch hier treu, da die Bezähmung der Leidenschaften (vor allem Begehren und Eifersucht) und die Einordnung in die herrschenden (bürgerlichen) Normen im Fokus stehen.

1.4.2 Inhaltsangabe zum „Leo Armenius / Oder Fürstenmord“

Im Zentrum des barocken Trauerspiels „Leo Armenius / Oder Fürsten-Mord“ (1646/1650)²⁴¹ steht die Verschwörung des Feldherrn Michael Balbus gegen den mit seiner Hilfe gewaltsam an die Macht gekommenen Kaiser Leo Armenius. Das Drama beginnt mit einer Rede Michaels an seine Verbündeten, in welcher er Leo Armenius als gewaltsamen Tyrannen schildert, der sein Volk unterdrückt und ausbeutet. Michael selbst sieht sich als mutigen und heldenhaften Krieger, der, anders als die in seinen Augen falschen und intriganten Mitglieder des Hofes, unter Einsatz seines Lebens für das Wohl des Landes kämpft. Als Michael seine Anhänger dazu auffordert, Leo Armenius zu stürzen, willigen diese begeistert ein.

In der anschließenden vertraulichen Unterredung zwischen Leo Armenius und seinen Beratern, Exabolius und Nicander, wird jedoch klar, dass Michaels Anklage, Leo sei ein blutrünstiger und skrupelloser Tyrann, nicht ganz berechtigt zu sein scheint, denn dieser hat ihn protegiert und sein illoyales Verhalten bislang geduldet. Während die Berater des Kaisers auf eine schnelle Verhaftung drängen, räumt Leo seinem Feldherrn sogar noch eine letzte Chance ein und lässt ihn auf die Probe stellen. Doch im Gespräch mit Exabolius wettet Michael nicht nur gegen den Kaiser, sondern versucht sogar, des Kaisers engsten Vertrauten auf seine Seite zu ziehen. Zudem stellt er seine eigene Macht, die des kriegerischen Helden, über die des Kaisers. Die Leibgarde des Kaisers, die das Gespräch heimlich im Nebenzimmer verfolgt, greift ein und führt Michael in Ketten ab. Der erste Akt endet mit dem „Reyen der Höfflinge“, in welchem, die Vorgänge resümierend, der Rat gegeben wird, die eigenen Äußerungen zu bedenken, da sie über Gut oder Böse, Aufstieg oder Niedergang sowie Leben und Tod entscheiden können.

²³⁹ Die erste Fassung des „Carolus“ erschien 1657, eine zweite, stark veränderte Fassung, die u.a. den Versuch, den König zu retten, enthielt, erschien 1663. Siehe Mannack 1968, S. 48.

²⁴⁰ Ebd., S. 44f.

²⁴¹ Das Trauerspiel wurde zwar schon 1646 in Straßburg abgefasst, aber erst 1650 veröffentlicht. Zu den unterschiedlichen Fassungen und Betitelungen, siehe das Kapitel „Zur Textgestalt“ in: Gryphius, Andreas: Leo Armenius. Trauerspiel. Hg. v. Peter Rusterholz. Stuttgart 1971, S. 111-114.

Der zweite Akt beginnt mit der Anhörung Michaels vor Gericht. Leo richtet das Wort an Michael und erläutert, stets zum Wohl des Volkes und nicht im Interesse des eigenen Aufstiegs gehandelt zu haben. Michael hingegen, den Leo nach eigener Aussage reich belohnt hat, wirft er Verrat vor und fordert ihn auf, Stellung zu den Vorwürfen zu beziehen. Dieser jedoch weist die Anklage als Verleumdungen zurück und behauptet, nichts gegen Leo im Schilde zu führen und höchstens im Zorn eine unbedachte Äußerung gemacht zu haben. Unter Androhung der Folter, die ein Geständnis erzwingen soll, wird Michael abgeführt und Leo zieht sich mit den Richtern zur Beratung zurück. Die Richter sind sich einig, dass Michael den Tod verdient hat und beratschlagen lediglich, wie dessen Hinrichtung ohne großes Aufsehen durchgeführt werden kann (da Michael ja keine konkrete Tat nachzuweisen ist). Bei der anschließenden Urteilsverkündung bittet Michael um einen kleinen Aufschub der Hinrichtung, damit er seinen Kindern noch schreiben könne. Obwohl die Richter Leo warnen und in Michaels Bitte nur eine Strategie sehen, Zeit zu gewinnen, um sich befreien zu können, gewährt ihm Leo diese letzte Bitte. Durch das anschließende Gespräch mit seiner Gattin Theodosia, die gegen ein Blutvergießen an Weihnachten ist, verschiebt Leo die Hinrichtung Michaels erneut, obwohl Michael in seiner Abschiedsrede nach wie vor keine Einsicht zeigt. Der zweite Akt schließt erneut mit dem „Reyen der Höfflinge“, in welchem das irdische Leben und die damit verbundenen Ideale wie Macht, Ruhm, Reichtum und Schönheit als unbeständig und unberechenbar herausgestellt werden.

Der dritte Akt erlaubt eine Einsicht in Leos Innenleben, beginnend mit einem Monolog Leos, in welchem er die Bürde seiner Kaiserrolle beklagt. Von einem Chor in den Schlaf gesungen, erscheint ihm im Traum der Geist des Tarasius, einem ehemaligen Patriarchen Konstantinopels, der ihm die Strafe für sein Fehlverhalten ankündigt und Michael als Instrument der Rache Gottes benennt. Dieser Traum lässt jedoch nicht nur Leo Armenius, sondern auch den Leser darüber im Unklaren, ob es sich hierbei um eine Botschaft Gottes handelt oder ob der Alptraum lediglich eine Verkörperung der Angst und des schlechten Gewissens Leos ist. Um zu überprüfen, ob es sich nur um einen Traum oder um eine Weissagung bzw. Warnung Gottes handelt, begibt sich Leo in den Kerker, um sich davon zu überzeugen, dass Michael Balbus sicher verwahrt ist. Anschließend berichtet er seinen herbeigerufenen Beratern, dass Michael ruhig und ohne Angst im Kerker geschlafen habe und dessen Zelle wie ein königliches Gemach ausgestattet gewesen sei. Der Kerkermeister Papias habe sogar als Diener zu Michaels Füßen geschlafen. Während Exabolius und Nicander von einem schlechten Traum ausgehen, hat Papias, dem der ungewöhnliche Besuch Leos im Kerker nicht verborgen blieb, den Ernst der Lage erkannt. Michael verfasst daraufhin eine kurze Nachricht an seine Anhänger und lässt diese von einem verbündeten Priester (dem Theoctisten) aus der Burg schmuggeln. Der dritte Akt endet mit dem „Reyen der HoffeJunckern“,

in welchem darauf hingewiesen wird, dass Träume zwar als Warnungen des Himmels fungieren könnten, aber dass das Schicksal festgelegt sei und man am Verlauf der Dinge nichts mehr ändern könne.

Im Zentrum des vierten Akts stehen die Verschwörer, von denen einer sich Rat bei dem Teufelspriester Jamblichus holt. Allerdings ist die Prophezeiung des herbeigerufenen Geistes zweideutig zu verstehen, indem sie nicht nur die Krone, sondern auch den Tod verspricht, ein Umstand, den Jamblichus dem Verschwörer jedoch bewusst verschweigt. In der anschließenden Szene befinden sich die Verschwörer im Hause ihres Anführers von Crambe und schwören einander, Leo zu stürzen. Als es plötzlich klopft, befürchten sie zunächst, verraten worden zu sein, aber es stellt sich heraus, dass es sich um den Theoctisten handelt, der ihnen die Botschaft Michaels überbringt, welche die Verschwörer zum raschen Handeln auffordert, ansonsten würden sie mit ihm untergehen. Unter Druck gesetzt, ersinnen die Verschwörer eine List, um in die Burg zu gelangen und Leo Armenius während der Christmesse tötlich anzugreifen. Der Akt wird beschlossen durch den „Reyen der Priester und Jungfrauen“, handelt von der heilsbringenden Geburt Jesu am Heiligabend und steht somit auf den ersten Blick in Kontrast zur Ermordung Leos im letzten Akt.

Leos Tod kommt für seine Gattin Theodosia nicht plötzlich, denn zu Beginn des fünften Aktes berichtet sie ihrer Hofdame Phronesis von einem schrecklichen Traum, in welchem ihre Mutter sie vor dem Tod Leos und dem Ende ihrer Herrschaft gewarnt habe. Theodosia hofft zwar, ihr Schicksal noch ändern zu können, aber der Bericht des Priesters, der selbst knapp mit dem Leben davongekommen ist, nimmt ihr die Hoffnung auf ein glückliches Ende. Der Bericht eines Boten, der ihren Verdacht bestätigt, verdeutlicht Leos heldenhaften Kampf ums Überleben. Mit dem letzten Atemzug habe er das Kreuz Jesu (Gryphius betont, dass es sich hierbei um das echte Kreuz handele) geküsst und wurde anschließend von den Anhängern des Michael Balbus buchstäblich in Stücke gerissen. In ihrer Verzweiflung ist Theodosia nicht bereit, den Trost des Priesters anzunehmen und äußert auch ihrem Bezwiner Michael Balbus gegenüber nur den Wunsch, sterben zu können. Als die Leiche Leos an ihr vorbeigetragen wird, erscheint ihr Leo als auferstandener Fürst, eine Vision, die von den Verschwörern als Wahnsinn aufgefasst wird. Weil Theodosias Tod Michaels Ruhm schaden würde, wird sie, als vermeintlicher Akt der Gnade, in die Verbannung geschickt und Balbus wird neuer Kaiser.

1.4.3 Zur besonderen Eignung des „Leo Armenius“ als Analysebasis

Im Gegensatz zu den nachfolgenden Dramen Gryphius' zeichnen sich die Figuren im „Leo Armenius“ durch eine hohe Ambivalenz aus, die gleichzeitig auf ihre menschliche, individuelle Verfasstheit verweist. Die Diskrepanz zwischen Rollenerwartungen (ob religiöser oder gesellschaftlicher Natur) und tatsächlichem Verhalten ist in keinem der Dramen so hoch wie in Gryphius' Erstlingswerk, ausgenommen in „Cardenio und Celinde“, das jedoch im bürgerlichen Milieu spielt und insofern die höfische Dimension außer Acht lässt. Vergleicht man den „Leo Armenius“ mit Gryphius' sogenannten „Märtyrerdramen“²⁴², so wird schnell deutlich, dass ein „Carolus Stuardus“ oder „Papinian“ relativ stereotyp als Exempla barocker Constantia²⁴³ angelegt sind. Zwar zeigt auch „Catharina von Georgien“ Angst und Zweifel²⁴⁴, dennoch verbleibt sie ein leuchtendes Beispiel für den standhaften Glauben an Gott. Die Figuren im „Leo Armenius“ hingegen durchleben eine Entwicklung, fallen stärker aus ihren Rollen und sind weniger der offensichtlichen Gegenüberstellung von Gut und Böse verpflichtet als die Figuren der nachfolgenden Dramen Gryphius'. Ausdruck der Ambiguität dieses Trauerspiels ist auch die äußerst kontroverse Forschungsdiskussion.²⁴⁵ So ist aufgrund seiner „dramatische[n] Spannung und der „Harmonie von Gehalt und Form“ der „Leo Armenius“ für Marian Szirocki, „vom heutigen Standpunkt aus gesehen [...] sein bestes“ Trauerspiel²⁴⁶, eine Meinung, der sich auch Spahr anschließt.²⁴⁷ Wentzlaff-Eggebert hingegen betrachtet Gryphius' Erstling als eine „noch unvollkommene Vorstufe“ zu den nachfolgenden Dramen, in welchen die Protagonisten „ein geschlossenes, einiges Sein ihrer Seele“ verkörpern und „noch keine tiefere Charakteristik im Sinne einer psychologischen Verfeinerung oder Entwicklung“ aufweisen würden.²⁴⁸ In Bezug auf die allgemein als „Märtyrerdramen“ bezeichneten Trauerspiele mag dieses Urteil stimmen, aber auf den „Leo Armenius“ trifft es nicht zu, und zwar nicht aufgrund seiner „Unvollkommenheit“, sondern weil hier schon Individuen und eben keine Typen agieren. Im „Leo Armenius“ wird insofern weniger *das* ideale bzw. verwerfliche Rollenverhalten exemplarisch aufgezeigt, es werden

²⁴² Siehe hierzu Kapitel 4.3.2.

²⁴³ Zum Begriff der Constantia, siehe 3.2.3.

²⁴⁴ Zur Angst Catharinas, siehe Kapitel 3.2.1.

²⁴⁵ Rusterholz liefert einen kurzen Überblick über die unterschiedlichen Bewertungen des „Leo Armenius“. Rusterholz, Peter: Andreas Gryphius' Leo Armenius: Ist christliche Politik möglich oder ein Widerspruch in sich selbst? In: Czamecka, Miloslawa u.a. (Hrsg.): *Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock*. Wrocław 2003, S. 117-126.

²⁴⁶ Szirocki 1964, S. 79.

²⁴⁷ „This first drama of Gryphius is also perhaps his greatest.“ Spahr, Blake Lee: *Andreas Gryphius. A modern Perspective*. Columbia 1993, S. 79.

²⁴⁸ Wentzlaff-Eggebert, Friedrich: *Die deutsche Barocktragödie. Zur Funktion von „Glaube“ und „Vernunft“ im Drama des 17. Jahrhunderts*. In: *Formkräfte der deutschen Dichtung*. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen 1963, S. 5-20, hier S. 13 und S. 15.

vielmehr individuell unterschiedliche Möglichkeiten des Handelns auf der Bühne durchgespielt. Die verschiedenen Charaktere erscheinen dabei keineswegs gefestigt, sondern wirken teilweise auch überfordert in ihren Rollen, sodass die Grenze zwischen „erwartetem Rollenverhalten“ und „tatsächlichem Rollenverhalten“ mehr als einmal verschwimmt. Natürlich stellt sich auch die Frage, ob man in Bezug auf fiktive Dramenfiguren überhaupt von „tatsächlichem“ Rollenverhalten sprechen kann, allerdings ist auch das Theater ein Handlungsraum, der insbesondere im 17. Jahrhundert als Fortführung der Wirklichkeit begriffen wird. Und das, gemessen an gängigen Idealen, doch teilweise stark defizitäre und flexible Rollenhandeln der Figuren findet seine Entsprechung im realen Leben jedes einzelnen Menschen.²⁴⁹

Andreas Gryphius ist nicht nur einer der bekanntesten Dichter des Barock, seine Dramen bieten sich für die Zielsetzung dieser Arbeit auch insofern an, als bei ihm sowohl die höfische Welt, als auch die christlich-transzendente Ebene eine wichtige Rolle spielen. Denn anders als Gryphius fasst beispielsweise Lohenstein die jenseitige Dimension der Welttheatermetapher kaum ins Auge, sondern betont vielmehr das politisch-höfische Rollenspiel.²⁵⁰ Dies mag auch daran liegen, dass sich dessen dichterisches Schaffen hauptsächlich in den 70er und 80er Jahren des 17. Jahrhunderts ansiedelt – eine Zeit, in der das politische Rollenspiel nicht mehr abgelehnt wird, sondern längst etabliert ist. Gryphius hingegen steht als „reformatorisch geprägter“ und „monarchisch gesinnter Christ“²⁵¹ dem auf den Theorien Machiavellis beruhenden politischen Agieren, das jegliche christlichen und moralischen Werte außer Acht lässt, skeptisch gegenüber. Denn auch wenn er als Lutheraner für den unbedingten Gehorsam gegenüber dem Fürsten als Stellvertreter Gottes auf Erden eintritt, so spricht er sich nicht dafür aus, dass der Herrscher seine Macht um jeden Preis sichern soll. Im Gegenteil, für ihn stellen die vergeblichen Bemühungen der Menschen, sich auf Erden einen Namen zu machen oder eine bestimmte Position zu erreichen, ein sinnloses Unterfangen dar, denn auf der Bühne der Welt hat nichts Bestand: „Nichts ist das nicht noch heute [k]önt in eyl zu drümmern gehn!“ (II,649f.). In der Vorrede zum „Leo Armenius“ verweist Gryphius auf „das zentrale Thema seines Schaffens, die Vergegenwärtigung der Nichtigkeit menschlichen Lebens, wie sie dem jungen Dichter so drastisch im Dreißigjährigen Krieg vorgeführt worden war“, im Zuge dessen das „gantz[e] Vatterland sich nunmehr in seine eigenen Aschen verscharret / vnd in einen Schauplatz der Eitelkeit verwandelt“ hatte (Leo Vorrede: S. 4).²⁵² Dabei

²⁴⁹ Zur Freiheit der Rollengestaltung innerhalb der Vorstellung des Welttheaters und im Besonderen bezogen auf den „Leo Armenius“, vgl. Kapitel 3.

²⁵⁰ Eine ausführlichere Gegenüberstellung von Gryphius und Lohenstein findet sich bei Schings 1983, S. 403f.

²⁵¹ Küng, Hans: Religion im Bann der Reformation. In: Jens, Walter und Küng, Hans: Dichtung und Religion. Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka. München 1985, S. 44-61, hier S. 50f.

²⁵² Brinker-von der Heyde, Claudia: Freundschaft und grimmer Haß oder: Die Macht des Wortes im Leo Armenius von Andreas Gryphius. In: Chloë 28 (1988), S. 253–269, hier S. 253.

ist das von Schicksalsschlägen geprägte Leben des Andreas Gryphius in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges kein Einzelfall; seine Erfahrungen stehen exemplarisch für das Leid einer ganzen Generation.

Dass Gryphius Weltsicht eher jenseitig orientiert war und das irdische Leiden des Menschen ins Zentrum stellte, mag auch daran liegen, dass er als Vertreter der „dritten“ Generation des Barock (Szirocki) am stärksten vom Dreißigjährigen Krieg und dessen Auswirkungen betroffen war.²⁵³ Daniel Casper von Lohenstein hingegen, als Hauptvertreter der nachfolgenden Dichtergeneration, wirkte erst nach dem Dreißigjährigen Krieg, in einer Zeit wirtschaftlichen Aufschwungs, ein grundlegender Unterschied, der sich auch in seinen Dramen niederschlägt. Für den Dichter und Gracian-Übersetzer²⁵⁴ Lohenstein stehen das politische Ränkespiel bei Hofe und die Darstellung der Affekte im Vordergrund, seine Tragödien richten sich nicht an das Stadtbürgertum, sondern sind „von der theatralischen Wirkung auf ein höfisches oder dem Hof nahestehendes Publikum gedacht“ und eher als Fürstenspiegel angelegt.²⁵⁵ Auch steht bei ihm die Vernunft (und nicht die Constantia) als neues Element im Vordergrund und insofern ist auch Herrschaft bei Lohenstein nicht mehr nur von Gott gegeben, sondern säkularisiert.²⁵⁶ Insofern sind auch die in den Rollen angelegten Konflikte und Themen andere als bei Gryphius, dessen Dramen weniger auf die Zur-Schau-Stellung von Affektverfallenheit und Intrigen abzielen²⁵⁷, sondern vielmehr die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der eigenen Vergänglichkeit und Lebensführung sowie das individuelle Verhältnis zu Gott thematisieren.

1.5 Forschungsüberblick

Das methodische Vorgehen, das dieser Arbeit zugrunde liegt, beruht auf der Rollentheorie. Diese bietet sich zum einen aufgrund ihrer dem Theater entlehnten Metaphorik an, zum anderen liefert sie auch eine klare Rollendefinition, die es ermöglicht, die Möglichkeiten und Grenzen von Rollen im barocken Welttheater aufzuzeigen. Neben Ralf Dahrendorfs Aufsatz „Homo Sociologicus“²⁵⁸, mit welchem er die amerikanische Rollentheorie in Deutschland einführt, dient auch Erving Goffmans²⁵⁹ Publikation „Wir alle spielen Theater“ als Grundlage für diese Arbeit.²⁶⁰ Auch wenn

²⁵³ Szirocki, Marian: Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung. Stuttgart 1979, S. 15f.

²⁵⁴ Kindermann 1959, S. 420ff.

²⁵⁵ Ebd., S. 422.

²⁵⁶ Wentzlaff-Eggebert 1963, S. 10.

²⁵⁷ Siehe hierzu Friederich, Werner Paul: From Ethos to Pathos: The Development from Gryphius to Lohenstein. In: Germanic Review 10 (1935), S. 223-236.

²⁵⁸ Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. Wiesbaden 1977 (=Studienbücher zur Sozialwissenschaft, 20).

²⁵⁹ Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. Ungekürzte Taschenbuchausg., 4. Aufl. München 2006.

²⁶⁰ Eine gute Zusammenfassung der wichtigsten Schriften Goffmans bietet Münch, Richard: Soziologische Theorie. Bd.

sich Schimank²⁶¹ explizit auf moderne, funktional differenzierte Gesellschaften bezieht, so lässt sich dessen Konzept der „Ich-Identität“, das stark an Goffmans Theorie der Selbstdarstellung angelehnt ist, ergänzend hinzuziehen. Zur Begriffsbestimmung und Entwicklung von „Identität“ und „Individualität“ seit dem Ausgang des Mittelalters liegt von Heinz Abels²⁶² ein ausführliches Grundlagenwerk vor, auch wenn die rollentheoretische Konzepte nur auf die moderne Gesellschaft bezogen werden. Auch Dieter Claessens, der sich in „Rolle und Macht“²⁶³ auf die Analyse von Berufsrollen beschränkt, verwirft die Rollentheorie als Ansatz für die Untersuchung vorindustrieller Gesellschaften. Explizit Claessens widersprechend und sich wie Popitz kritisch mit dem Rollenbegriff auseinandersetzend²⁶⁴, plädiert Frigga Haug²⁶⁵ in ihrer aus sozialistischer Perspektive verfassten „Kritik der Rollentheorie“ für die Anwendbarkeit der Rollentheorie auf vormoderne Gesellschaften und untermauert ihre These am Beispiel der im England des 16. Jahrhunderts verstärkt aufgetretenen Rollenmetapher. Wie Haug führt auch Cavaillé das verstärkte Aufkommen der Theater- bzw. Rollenmetapher auf die Krise zurück, in welcher sich Europa im 16. und 17. Jahrhundert befindet.²⁶⁶ Einen kritischen Überblick über die unterschiedlichen Krisen im 17. Jahrhundert bietet der von Jakubowski-Tiessen herausgegebene Sammelband, wobei insbesondere Braungarts Aufsatz zur „poetische[n] Selbstbehauptung“ als einer ästhetischen Krisenbewältigung“ von Interesse ist.²⁶⁷ Als grundlegende Überblicksdarstellungen, auf die sich diese Arbeit auch im Wesentlichen stützt, sind die Veröffentlichungen zu Rollenbegriff und -theorie von Ursula Coburn-Staege²⁶⁸, Günter Wiswede²⁶⁹ und Hartmut Griese²⁷⁰ zu nennen. Zur Differenzierung von Position und Rolle wird außerdem die Veröffentlichung von Geller hinzugezogen.²⁷¹

Zwar liegen bislang in Bezug auf moderne Dramen vereinzelt Untersuchungen vor, die sich auf die Rollentheorie als methodische Grundlage stützen²⁷², allerdings wurde der Rollenbegriff als

2: Handlungstheorie. Frankfurt / New York 2003.

²⁶¹ Schimank, Uwe: Das zwiespältige Individuum. Zum Person-Gesellschaft-Arrangement der Moderne. Opladen 2002.

²⁶² Abels, Heinz: Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt. Wiesbaden 2006.

²⁶³ Claessens, Dieter: Rolle und Macht. 3., überarb. Aufl. München 1974. (=Grundfragen der Soziologie, 6).

²⁶⁴ Popitz, Heinrich: Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie. Tübingen 1972. (=Recht und Staat in Geschichte und Gegenwart, 331 / 332).

²⁶⁵ Haug, Frigga: Kritik der Rollentheorie und ihrer Anwendung in der bürgerlichen deutschen Soziologie. Frankfurt am Main 1977. (=Fischer-Taschenbücher Texte zur polit. Theorie u. Praxis, 6508).

²⁶⁶ Cavaillé, Jean Pierre: *Theatrum mundi*. Notes sur la théâtralité du monde baroque. San Domenico 1987, S. 2.

²⁶⁷ Braungart, Georg: Poetische Selbstbehauptung. Zur ästhetischen Krisenbewältigung in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts. In: Jakubowski-Tiessen, Manfred (Hrsg.): Krisen des 17. Jahrhunderts. Interdisziplinäre Perspektiven. Göttingen 1999, S. 43-57.

²⁶⁸ Coburn-Staege, Ursula: Der Rollenbegriff. Ein Versuch der Vermittlung zwischen Gesellschaft und Individuum. Heidelberg 1973.

²⁶⁹ Wiswede, Günter: Rollentheorie. Stuttgart 1977. (=Urban-Taschenbücher, 259).

²⁷⁰ Griese, Hartmut Martin u.a.: Soziale Rolle. Zur Vermittlung von Individuum und Gesellschaft ; ein soziologisches Studien- und Arbeitsbuch. Opladen 1977 (=Uni-Taschenbücher, 654).

²⁷¹ Geller, Helmut: Position, Rolle, Situation. Zur Aktualisierung soziologischer Analyseinstrumente. Opladen 1994.

²⁷² Zu nennen wäre hier beispielsweise Mengel, Ewald: Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen

Analyseinstrument bisher noch nicht für die Literatur des 17. Jahrhunderts fruchtbar gemacht. Karnick untersucht zwar die Rollen in Calderóns „Welttheater“, benutzt dessen „auto sacramental“ jedoch hauptsächlich als Gegenbild zu den modernen Dramen Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts.²⁷³ Auch Pilar de Medeiros²⁷⁴ wendet die rollensoziologischen Kategorien nur auf moderne Dramen an, da er erst dort ein für die Anwendung soziologischer Rollentheorien geeignetes Identitätskonzept ausmacht. Zwar beruft sich Kelping in ihrer Dissertation „Frauenbilder im deutschen Barockdrama“ in ihrer Einleitung auf die Rollentheorie, allerdings findet sich im Text selbst weder eine theoretische Erläuterung dieses Ansatzes, noch eine Anwendung desselben.²⁷⁵ Und auch wenn der Titel von Burgers Untersuchung „Dasein heißt eine Rolle spielen“ auf die Rollentheorie zu verweisen scheint, so wird der Rollenbegriff hier nur als Allgemeinplatz verwendet und nicht näher differenziert.²⁷⁶ Eine Vorlage für weitergehende Untersuchungen bietet zumindest Spahr, der in seinem Aufsatz „Gryphius and the crisis of identity“ die Spannung zwischen der gesellschaftlichen Rolle als einer Maske und dem „wahren Selbst“ aufgreift.²⁷⁷ In Anlehnung an Goffman versteht er die Rolle des Menschen als „presentation of the self as an image“, wobei seiner Auffassung nach die Seele, als „wahres Selbst“, den Zwängen der irdischen Maske und dem Körper als Repräsentanten des „external self“ unterliegt.²⁷⁸ Dieser Ansatz greift die im 17. Jahrhundert gängige Auffassung des Leib-Seele-Dualismus auf, der eine Abwertung des Körpers und der von ihm ausgehenden Gemütsregungen (Affekte) nach sich zieht. Einen äußerst fundierten Überblick zur Theorie der Affekte seit der Antike bietet der Sammelband „Klassische Emotionstheorien“, herausgegeben von Landweer und Renz, in welchem auch die für das 17. Jahrhundert maßgeblichen Emotionstheorien aufgeführt werden.²⁷⁹ Zu nennen wäre auch Newmarks Darstellung unterschiedlicher philosophischer Emotionstheorien, die sich auf wenige Theorien beschränkt, dafür aber mehr in die Tiefe geht.²⁸⁰

Martin Euringer²⁸¹ versucht mittels der Theatermetapher zu bestimmen, inwieweit in der Frühen

Rollentheorie. Frankfurt am Main 1978. (=Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik, 11).

²⁷³ Karnick, Manfred: Rollenspiel und Welttheater. München 1980.

²⁷⁴ Medeiros, Pilar de: Rollenästhetik und Rollensoziologie. Zum Transfer rollensoziologischer Kategorien auf die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Würzburg 2008. (=Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften, 627).

²⁷⁵ Kelping, Karin: Frauenbilder im deutschen Barockdrama. Zur literarischen Anthropologie der Frau. Hamburg 2003.

²⁷⁶ Burger, Heinz Otto: „Dasein heißt eine Rolle spielen“. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. München 1963.

²⁷⁷ Spahr, Blake Lee: Gryphius and the Crisis of Identity. In: Ders.: Problems and Perspectives: A Collection of Essays on German Baroque Literature. Frankfurt/M 1981, S. 123-30. (=Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache, 9)

²⁷⁸ Spahr, Blake Lee: Gryphius and the Crisis of Identity. In: Ders.: Problems and Perspectives: A Collection of Essays on German Baroque Literature. Frankfurt/M 1981, S. 123-130, hier S. 123. (=Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache, 9)

²⁷⁹ Landweer, Hilge und Ursula Renz: Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein. Berlin 2008.

²⁸⁰ Newmark, Catherine: Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant. Hamburg 2008.

²⁸¹ Euringer, Martin: Zuschauer des Welttheaters: Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der frühen

Neuzeit der Mensch als ein autonomes Selbst oder als bloßer Rollenträger begriffen wurde – eine Fragestellung, die bei der Bestimmung des Verhältnisses von Individuum und Rolle auch in dieser Arbeit aufgegriffen wird. Euringer kommt in seiner Untersuchung, in welcher er Texte von Calderón, Erasmus von Rotterdam, Shakespeare, Montaigne und Descartes heranzieht, zu dem Ergebnis, dass sich das Verhältnis von Rolle und Identität keineswegs pauschalisieren lässt, sondern dass es schon in der Frühen Neuzeit unterschiedliche, teilweise modern anmutende Identitätsentwürfe gegeben habe.

Mit seiner Einführung in die Theatersoziologie transferiert Uri Rapp²⁸² die dem Theater entlehnte Rollentheorie wieder zurück auf das Theater, wobei er, so die Kritik Kottes, „keine diskutierbare strukturelle Nähe“, sondern eine „Gleichheit sozialen und theatralen Handelns unterstellt“.²⁸³ In Anlehnung an Goffman spricht sich Schwanitz dafür aus, dass Theater eine Fortführung der Wirklichkeit sei, nur eben in einem anderen Rahmen.²⁸⁴ Allerdings geht er gleichzeitig davon aus, dass das Drama die Wirklichkeit nur wiederholend abbilde, wenngleich die Realität durchaus in den „geschlossenen Bildcharakter“ des Theaters einbrechen könne und insofern die Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit verschwimmen könne.²⁸⁵ Cavaillé plädiert für den Wandel vom Topos zum Identifikationsinstrument ab dem 16. Jahrhundert und nennt die im Barock verbreitete Technik des „Spiel im Spiel“ als Inbegriff der Gleichsetzung von Bühne und Welt.²⁸⁶ Denn durch die Rekonstruktion einer Theatersituation auf der Bühne diene das „falsche“ (d.h. gespielte) Publikum als „Spiegel“ für das echte, in welchem der reale Zuschauer zur Erkenntnis gelange, dass auch er ein Schauspieler sei, der seine Vorstellung auf der Bühne der Welt gibt.²⁸⁷

Zum Verständnis der dem Zuschauer auf der Bühne präsentierten „theatralischen Zeichen“ ist nach wie vor Fischer-Lichtes Standardwerk zur „Semiotik des Theaters“ unverzichtbar, deren zweiter Band sich explizit mit dem „theatralischen Code“ des barocken Theaters auseinandersetzt.²⁸⁸ Zum Barocktheater im weiteren Sinne liegen zahlreiche fundierte Darstellungen vor, von denen an erster Stelle Manfred Braunecks „Die Welt als Bühne“ genannt werden muss, dessen zweiter Band sich

Neuzeit. Darmstadt 2000.

²⁸² Rapp, Uri: Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie. Wien 1993. (=Edition Mimesis, 3).

²⁸³ Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln 2005, S. 116f. Zu einer ausführlichen Kritik der Dissertation Uri Rapps, siehe Hofmann, Jürgen: Das Theater mit der Rollentheorie. In: Das Argument, Jg. 83 (1973), S. 927–937.

²⁸⁴ Zum Theaterahmen, siehe Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main 1977, insbesondere S. 143-175.

²⁸⁵ Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit. Untersuchungen zur Dramaturgie der Lebenswelt und zur Tiefenstruktur des Dramas. Meisenheim am Glan 1977, S. 10ff. (=Hochschulschriften Literaturwissenschaften, 22).

²⁸⁶ Cavaillé 1987, S. 9f. und S. 21f.

²⁸⁷ Cavaillé 1987, S. 21.

²⁸⁸ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1. Tübingen 1983. Dies.: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Band 2. Tübingen 1983.

ausführlich, mit einem Schwerpunkt auf den deutschsprachigen Ländern, mit dem Theater des 17. Jahrhunderts auseinandersetzt.²⁸⁹ Einen ebenfalls ausführlichen Überblick über das europäische Barocktheater sowie über das protestantische Schultheater bietet Heinz Kindermann²⁹⁰, Fischer-Lichtes „Geschichte des Dramas“ fokussiert auf Identitätswürfe, wie sie seit der Antike im europäischen Theater auf die Bühne gebracht werden.²⁹¹ Auch wenn sie sich in ihren Ausführungen zum „Theatrum vitae humanae“ nicht explizit auf das deutsche Barocktheater bezieht, so sind für diese Arbeit insbesondere die Kapitel zur Inszenierung der höfischen Gesellschaft und zum Verhältnis zwischen theatralem und sozialem Rollenspiel grundlegend. Da die Welttheatermetapher im 17. Jahrhundert ein gesamteuropäisches Phänomen darstellt, verarbeitet vor allem von William Shakespeare²⁹² und von Pedro Calderón de la Barca, dessen Fronleichnamsspiel „El gran teatro del mundo“ im 17. Jahrhundert zum Inbegriff der Theatrum Mundi-Metapher wird²⁹³, sind auch fremdsprachige Texte für das Thema relevant.

Zum Begriff des Welttheaters, wie er seit der Antike Verwendung findet, bietet die Dissertationsschrift von Walter König einen umfassenden und fundierten Überblick²⁹⁴, besser strukturiert ist jedoch die Dissertation „Theatrum Mundi, The History of an Idea“ von Lynda G. Christian, in welcher auch die Verwendung der Welttheatermetapher bei den Stoikern näher erläutert wird.²⁹⁵ Frank J. Warnke zeigt in seinem Aufsatz „The World as Theatre: Baroque variations on a traditional topos“ an ausgewählten Beispielen auf, inwieweit das Theater im Barock mit der Welt (und umgekehrt) gleichgesetzt wurde, wenngleich er dabei die deutsche Dichtung nicht berücksichtigt.²⁹⁶ Der Aufsatz „Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes Welttheater“ von Johann Sofer gibt einen kurzen und prägnanten Überblick und erläutert die Verbindung zwischen Schauspielmetapher und Spielallegorie.²⁹⁷ Zur Theorie des „spielenden Menschen“ als Voraussetzung für die Entstehung der Theatermetapher ist Johan Huizingas „Homo ludens“ nach wie vor grundlegend²⁹⁸, eine theologisch orientierte Abhandlung zu diesem Thema liefert Hugo

²⁸⁹ Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Band. Stuttgart 1996.

²⁹⁰ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. III. Band: Das Theater der Barockzeit. Salzburg 1959.

²⁹¹ Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Tübingen und Basel 1999.

²⁹² Vgl. hierzu Richter, Anne: Shakespeare and the idea of the play. London 1962.

²⁹³ Zur Welttheatermetapher bei Calderón, siehe Reichenberger, Kurt: Calderóns Welttheater und die auto sacramentales. In: Theatrum mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs. Hg. v. Franz Link und Günter Niggel. Berlin 1981, S. 161-176.

²⁹⁴ König, W.: Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa. Seine dramaturgische und szenische Gestaltung von Aischylos bis Paul Claudel. Mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und barocken Bühne. Phil. Diss. Wien 1951.

²⁹⁵ Christian, Lynda G.: Theatrum Mundi. The History of an Idea. New York u. London 1987.

²⁹⁶ Warnke, F. J.: The World as Theatre: Baroque variations on a traditional topos. In: Festschrift E. Mertner, hg. v. B. Fabian u. U. Suerbaum. München 1966, S. 185-200.

²⁹⁷ Sofer, Johann: Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes „Welttheater“. In: Maske u. Kothurn 2 (1965), S. 256-268

²⁹⁸ Huizinga, Johan: Homo ludens. Hamburg 1956.

Rahner in „Der spielende Mensch“.²⁹⁹

Auch wenn Hong³⁰⁰, die u.a. die Verwendung der Welttheatermetapher in „Catharina von Georgien“ untersucht, behauptet, dass es schon „viele Beiträge über Gryphius’ Verwendung der Theatermetaphorik“ gebe, gibt es bislang wenig Untersuchungen zu diesem Thema. Bis heute ein Standardwerk für die Verwendung der Welttheatermetapher in der barocken Literatur ist die Dissertation „Theatrum Vitae Humanae“ von Peter Rusterholz, in welcher ein Kapitel Andreas Gryphius gewidmet ist.³⁰¹ Schon vorher geht László Buzás in einem Kapitel seiner Dissertation „Der Vergleich des Lebens mit dem Theater in der deutschen Barockliteratur“ auf die Welttheatermetapher bei Gryphius ein, wobei er jedoch den Fokus auf die Dichtung legt.³⁰²

Obwohl es vereinzelt Neuerscheinungen zu Gryphius gibt, scheint sich die Beschäftigung der Forschung mit den Werken Gryphius in den 1970er Jahren abgeschwächt zu haben. Da Plard³⁰³ einen guten Forschungsüberblick über die bis 1973 erschienen, maßgeblichen Publikationen liefert, und auch Powell³⁰⁴ eine gute Zusammenstellung (bis 1959) der sich mit der Biographie des Andreas Gryphius beschäftigenden Veröffentlichungen vorlegt, werden an dieser Stelle, bis auf wenige Ausnahmen, nur die relevanten, später erschienenen Publikationen berücksichtigt. Ein ausführlicher Forschungsüberblick findet sich auch in Braunecks Forschungsbericht zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts.³⁰⁵ Zur emblematischen Form des Theaters sei auf das Standardwerk „Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock“ von Albrecht Schöne hingewiesen.³⁰⁶ Grundsätzlich lässt sich die Gryphius-Forschung in eine theologisch und in eine politisch-geschichtliche orientierte Richtung einteilen. Doch auch innerhalb dieser klar definierbaren Fronten gibt es Unterschiede: So begreift die Mehrheit der Forschung Gryphius als orthodoxen Lutheraner³⁰⁷, andere wiederum sehen

²⁹⁹ Rahner: *Der spielende Mensch*. Einsiedeln 1952.

³⁰⁰ Hong, Melanie: *Gewalt und Theatralität in Dramen des 17. und des späten 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Bidermann, Gryphius, Weise, Lohenstein, Fichte, Dorst, Müller und Tabori*. Würzburg 2008. (=Literatura - Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, 20).

³⁰¹ Rusterholz, Peter: *Theatrum Vitae Humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofmannswaldau und Daniel Caspar von Lohenstein*. Berlin 1970. (=Philologische Studien und Quellen, 51).

³⁰² Buzás, László: *Der Vergleich des Lebens mit dem Theater in der deutschen Barockliteratur*. Pécs 1941.

³⁰³ Plard, H. (1973): *Gryphius und noch immer kein Ende*. In: *Etudes germaniques*, Jg. 28, S. 185–204.

³⁰⁴ Powell, Hugh: *Probleme der Gryphius-Forschung*. In: *GRM 7 N.F.* (1957), S. 328-343.

³⁰⁵ Brauneck, Manfred: *Deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts – Revision eines Epochenbildes. Ein Forschungsbericht 145-1970*. In: *DVjS 45* (1971), Sonderheft Forschungsreferate, S. 378-468.

³⁰⁶ Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München 1964.

³⁰⁷ Dazu gehören u.a. Kaiser, Gerhard: *Leo Armenius, Oder Fürsten=Mord*. In: Ders.: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Stuttgart 1968, S. 3–34 und Steiger, Johann Anselm: *Zorn Gottes, Leiden Christi und die Affekte der Passionsbetrachtung bei Luther und im Luthertum des 17. Jahrhunderts*. In: Ders. (Hrsg.): *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Bd I. Wiesbaden 2005, S. 179-201.

in ihm den überkonfessionellen Ireniker (Schings)³⁰⁸, den Mystiker³⁰⁹ oder Hermetiker³¹⁰. Während Schäublin³¹¹ durchaus nachvollziehbar und sehr fundiert den „Leo Armenius“ in den Kontext der Bibel stellt, versteht South³¹² in einer äußerst gewagten Interpretation Gryphius als Häretiker. In ähnlicher Weise argumentiert auch Szondi, für den der „Leo Armenius“ die „erste Tragödie der deutschen Literatur“ darstellt, da die Religion Leo nicht das ersehnte Heil bringe und Theodosia lediglich die Parodie einer Märtyrerin sei.³¹³ Auch Kaiser wertet Theodosias Vision als Parodie und Zeichen von Gottferne, deutet jedoch das Drama insgesamt, mit Bezug auf die Weihnachtsmesse und Leos Kuss des Kreuzes, als „Weihnachtswunder“.³¹⁴

Burgard setzt sich aus einem eher politischen Ansatz heraus mit dem „Leo Armenius“ auseinander und geht u.a. auf die Frage ein, ob Leo als legitimer Herrscher begriffen werden könne.³¹⁵ Best begreift Leo als Tyrannen, der durch Michael Balbus, als einem Werkzeug des Himmels, hingerichtet wird.³¹⁶ Zu den neueren Publikationen zum „Leo Armenius“ zählt Szurawitzkis Dissertation „Contra den ‚rex iustus / rex iniquus‘“³¹⁷, die sich mit dem Einfluss Machiavellis auf den „Leo Armenius“ auseinandersetzt, auch wenn der dort unternommene Versuch, die antiken Tugend- und Lasterkataloge konsequent auf den „Leo Armenius“ anzuwenden, nicht immer zielführend ist. Auch vernachlässigt Szurawitzki in seiner Interpretation die transzendente Dimension des Trauerspiels, wenn er beispielsweise den Aufschub von Michaels Hinrichtung nur im Sinne Machiavellis als „verweichlichtes Handeln eines Herrschers“ einordnet, dabei jedoch nicht berücksichtigt, dass dieser „Fehler“ nicht nur Leos Tod, sondern auch dessen Erlösung initiiert.³¹⁸

Zum barocken Verständnis von Geschichte als Drama sei an dieser Stelle auf den Aufsatz von Klaus

³⁰⁸ Schings, Hans-Jürgen: Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit. In: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Hg. v. Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, S. 68, FN 72.

³⁰⁹ Spahr betont, dass Gryphius kein Mystiker gewesen sei, dass er jedoch sich dem „mystic climate of Silesia“ nicht gänzlich hat entziehen können. Spahr, Blake Lee: Gryphius and the Crisis of Identity. In: Ders.: Problems and Perspectives: A Collection of Essays on German Baroque Literature. Frankfurt/M 1981, S. 123-30, hier S. 129. (=Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache, 9)

³¹⁰ Quade, Randolph: Literatur als hermetische Tradition: Eine rezeptionsgeschichtliche Untersuchung frühneuzeitlicher Texte zur Erschließung des Welt- und Menschenbildes in der Literatur des 17. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 2001. (=Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 58).

³¹¹ Schäublin, Peter: Andreas Gryphius' erstes Trauerspiel "Leo Armenius" und die Bibel. In: Daphnis 3 (1974), S. 1–40.

³¹² South, M. S.: Leo Armenius oder die Häresie des Andreas Gryphius. Überlegungen zur figuralen Parallelstruktur. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 94 (1975), S. 161–183.

³¹³ Szondi, Peter (Hrsg.): Versuch über das Tragische. Frankfurt am Main 1961.

³¹⁴ Kaiser, Gerhard: Leo Armenius, Oder Fürsten=Mord. In: Ders.: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Stuttgart 1968, S. 3–34.

³¹⁵ Burgard, Peter J.: König der Doppeldeutigkeit: Gryphius' Leo Armenius. In: Burgard, Peter J. (Hg.): Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien u.a. 2001, S. 121–141.

³¹⁶ Best, Thomas W.: "Schädliche Neigungen" in Gryphius' Leo Armenius. In: Neophilologus, Jg. 70, (1986), S. 416–428.

³¹⁷ Szurawitzki, Michael: Contra den „rex iustus / rex iniquus“? Der Einfluss von Machiavellis Il Principe auf Marlowes „Tamburlaine“, Shakespeares „Heinrich V.“ und Gryphius' „Leo Armenius“. Würzburg 2005.

³¹⁸ Zur Erlösung Leos, siehe 4.3.2.

Reichelt „Politica dramatica. Die Trauerspiele des Andreas Gryphius“³¹⁹ sowie auf Harald Steinhagens Untersuchung zu „Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama“ hingewiesen.³²⁰ Zur Rolle Fortunas als Geschichtsmacht ist nach wie vor Gottfried Kirchners Veröffentlichung „Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock“³²¹ von Bedeutung, in welchem er nicht nur die christliche Interpretation der Fortuna-Figur und deren Einbettung in die Welttheatermetapher untersucht, sondern auch deren weltliche, an Machiavelli angelehnte Tendenz erläutert. Mit der Bedeutung der Politik im barocken Drama setzt sich auch Spellerberg auseinander.³²² Eng verbunden mit dem Bereich der Politik ist auch die Rhetorik, die sich bei Hofe in der Verwendung des Wortes als Waffe äußert. Hierfür sind für den „Leo Armenius“ insbesondere Barners ausführliche Arbeit zur Barockrhetorik³²³, Bogners³²⁴ Analyse des ersten Reyen des „Leo Armenius“ sowie der Aufsatz von Brinker-von der Heyde zur „Macht des Wortes“ im „Leo Armenius“³²⁵ zu nennen. Benthien zeigt darüber hinaus die performativen Dimensionen des Schweigens im Barock auf.³²⁶

Abschließend sei noch die nach Abgabe dieser Arbeit erschienene Dissertation Radtkes zu nennen, in welcher dieser sich zwar nicht direkt mit der Welttheatermetapher auseinandersetzt, jedoch von der Gestaltung eines neuen Menschtypus in den Dramen des Andreas Gryphius ausgeht. Die zum „Leo Armenius“ aufgestellten Thesen werden, wenngleich stärker auf die Rollenproblematik bezogen, in dieser Arbeit zum Teil bestätigt, insbesondere in Bezug auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Leo Armenius und Michael Balbus.³²⁷

Zur Biografie Gryphius' wurden die Standardpublikationen von Szirocki, Mannack und Kaminski herangezogen, die, sich zum Teil aufeinander beziehend, einen detaillierten Überblick über Gryphius' Leben und Werk liefern.³²⁸ Kaminski wirft zudem einen kritischen Blick auf die Quellen, die uns Aufschluss über Leben und Wirken von Andreas Gryphius geben. Da der niederländische Staatstheoretiker Justus Lipsius (1547-1606) nachweislich, so Kiedroń³²⁹, einen großen Einfluss auf

³¹⁹ Reichelt, Klaus: *Politica dramatica. Die Trauerspiele des Andreas Gryphius*. In: TuK 7/8. 1965, S. 34-45.

³²⁰ Steinhagen, Harald: *Dichtung, Poetik und Geschichte im 17. Jahrhundert*. In: Steinhagen, Harald; Wiese, Benno von (Hg.): *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1984, S. 9–48.

³²¹ Kirchner, Gottfried: *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*. Stuttgart 1970.

³²² Spellerberg, Gerhard: *Barockdrama und Politik*. In: *Daphnis* 12,1 (1983), S. 127-168.

³²³ Barner, Wilfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen 1970.

³²⁴ Ralf Georg Bogner, *Die Bezähmung der Zunge. Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit* (Reihe: Frühe Neuzeit, Band 31). Niemeyer, Tübingen 1997. In einem Text-Text- sowie Text-Prätext-Vergleich untersucht Barner in Kapitel 1 die Bedeutungsfelder der „Zunge“.

³²⁵ Brinker-von der Heyde, Claudia: *Freundschaft und grimmer Haß oder: Die Macht des Wortes im Leo Armenius von Andreas Gryphius*. In: *Chloe* 28 (1988), S. 253–269.

³²⁶ Benthien, Claudia: *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. Paderborn 2006.

³²⁷ Radtke, Heinz-Werner: *Vom neuen, gerechten, freien Menschen. Ein Paradigmawechsel in Andreas' Gryphius' Trauerspielzyklus*. Bern 2011.

³²⁸ Szirocki, Marian: *Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk*. Tübingen 1964. Mannack, Eberhard: *Andreas Gryphius*. Stuttgart 1968. Kaminski, Nicola: *Andreas Gryphius*. Stuttgart 1998.

³²⁹ Kiedroń, Stefan: *Andreas Gryphius und die Niederlande. Niederländische Einflüsse auf sein Leben und Schaffen*.

Gryphius' Denken und dichterisches Schaffen ausübte, ist für die Analyse seiner Dramen auch die Rezeption von Veröffentlichungen zum barocken Stoizismus unabdingbar, wobei insbesondere das Standardwerk von Schings zur „patristische[n] und stoische[n] Tradition bei Andreas Gryphius“³³⁰ sowie Xalders „Formen des barocken Stoizismus“ zu nennen sind.³³¹

2. Der Mensch – ein Spielball seiner Rollen?

2. 1 Zur Differenzierung von Position und Rolle

Versteht man Rollen als „Bündel von Erwartungen, die sich in einer gegebenen Gesellschaft an das Verhalten der Träger von Positionen knüpfen“³³², so muss zuerst geklärt werden, welche Differenz zwischen Position und Rolle besteht. Zurückgehend auf Linton differenziert die Rollentheorie zwischen „Position“ und „Rolle“, bzw. zwischen „Status“ und „Rolle“.³³³ Linton betont die Untrennbarkeit von Rolle und Position und definiert die Position als einen bestimmten Ort (mit einer bestimmten Funktion) im gesellschaftlichen System, während die Rolle den dynamischen Aspekt dieser Position darstellt.³³⁴ Dabei wird unterschieden zwischen der „abstrakten“ Position als Schnittpunkt sozialer Beziehungen innerhalb eines gesellschaftlichen Systems und der „konkreten“ Rolle als „Wirken“ in dieser Position.³³⁵ Die latent vorhandene, systemische Position kann daher auch nicht „gespielt“, sondern lediglich „besetzt“ werden.³³⁶

Wrocław 1993.

³³⁰ Schings, Hans-Jürgen: Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den *Dissertationes funebres* und Trauerspielen. Köln 1966. Ergänzend dazu auch Schings, Hans-Jürgen: *Consolatio Tragoediae*. Zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: *Deutsche Dramentheorien*, Bd. 1, hg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt 1971, S. 1-44.

³³¹ Stalder, Xaver: *Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluß der Stoa auf die deutsche Barockdichtung*. Martin Opitz, Andreas Gryphius und Catharina Regina von Greiffenberg. Bonn 1976.

³³² Dahrendorf 1977, S. 33.

³³³ Der Begriff „Status“ bei Linton wurde bei Theodore M. Newcomb (1950) durch „Position“ ersetzt, um Verwechslungen mit dem Status als „bewertete Position“ (Ullrich 1978, S. 24-26) bzw. als „sozial-relevantes Merkmal von Personen“ zu vermeiden. In der vorliegenden Arbeit wird deshalb der von Newcomb eingeführte Positionsbegriff verwendet. Coburn-Staeger 1973, S. 23 und Wiswede 1977, S. 16. Zur unterschiedlichen Definition von „Status“ vgl. außerdem Lamnek, Siegfried: *Status*. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie*. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 575f. [= Lamnek 2007a] sowie Miebach 2006, S. 40f.

³³⁴ Die Differenzierung von „Position“ und „Rolle“ ist jedoch gerade bei Linton nicht immer klar formuliert. Während Linton anfangs die Position (Status) mit einem „idealen Verhaltensmuster“ gleichsetzt und die Rolle als „das Verhalten, welches das Muster zum Ausdruck bringt“ definiert, revidiert er später seine Theorie dahingehend, dass „Rolle“ nunmehr die „ganze Summe von Kulturmustern, die mit einem bestimmten Status verbunden sind“ bezeichnet und sich somit nicht mehr auf das „tatsächliche Verhalten eines Positionsträgers, sondern auf Verhaltensstandards“ bezieht. Coburn-Staeger 1973, S. 22–23 und S. 50; Griese 1977, S. 28 und S. 64–66.

³³⁵ Griese 1977, S. 22–23 und Coburn-Staeger 1973, S. 34

³³⁶ Insbesondere die Vertreter der strukturell-funktionalen Analyse (Parsons, Merton) verstehen unter dem Begriff der „Position“ den Ort, an dem man eine bestimmte Funktion erfüllt. Problematisch ist bei dieser Sichtweise die Einengung des Rollenbegriffs „auf den Begriff der Position und auf das Wirken, die Aktion des Menschen in dieser

Bei der Rolle, durch welche die Position nach außen „dargestellt“ wird, handelt es sich somit um das „manifeste Verhalten“, das der Rolleninhaber aufweisen muss, um seine Position aufrechtzuerhalten.³³⁷ Denn nach Dahrendorf gehören „zu jeder Stellung, die ein Mensch einnimmt, [...] gewisse Verhaltensweisen, die man von dem Träger dieser Position erwartet; zu allem, was er ist, gehören Dinge, die er tut und hat; zu jeder sozialen Person gehört eine soziale Rolle. Indem der Einzelne soziale Positionen einnimmt, wird er zur Person des Dramas, das die Gesellschaft, in der er lebt, geschrieben hat. Mit jeder Position gibt die Gesellschaft ihm eine Rolle in die Hand, die er zu spielen hat.“³³⁸ So muss sich beispielsweise das Kind in seiner „Kind“-Rolle dem Vater unterordnen.³³⁹ Die Verhaltensvorschriften, denen jeder Inhaber einer Position und Rolle unterliegt, richten sich daher nicht „an das Individuum als Person, sondern an das Individuum als Positionsträger“ und beziehen sich somit nicht auf den einzelnen Menschen als individuelle Person, sondern lediglich auf die Position, die dieser Mensch innehat.³⁴⁰ Verlässt dieser die Position, so unterliegt er auch nicht mehr deren Erwartungen. Die positionsbezogenen Erwartungen liefern ein „Programm“ für die Positionsinhaber, welches die „normativen Bedingungen für die Richtigkeit, Brauchbarkeit und Akzeptierbarkeit des Verhaltens bestimmt, ohne das Verhalten konkret zu determinieren.“³⁴¹

Positionen müssen nicht mit bestimmten Personen besetzt werden, sondern die Positionsinhaber können in der Regel ausgetauscht werden durch andere Positionsanwärter, die auf die gleichen Anforderungen treffen.³⁴² Unabhängig von den Positionsinhabern besteht die Position weiter, auch wenn die entsprechende Person sie nicht mehr ausfüllt oder wenn sie vakant bleibt.³⁴³ Doch auch wenn die Position unabhängig vom Rollenspieler existiert, so kann der Mensch nicht unabhängig von einer Position oder Rolle existieren – er ist auf sie angewiesen, um sich im sozialen Raum

Position“. Coburn-Staeger 1973, S. 26f. Dahrendorf zieht daher die Vorstellung vor, die „leere Form“ der Position durch die Rolle mit „Inhalt zu füllen“ (Dahrendorf 1977, S. 99).

³³⁷ Geller 1994, S. 18.

³³⁸ Dahrendorf 1977, S. 32. Popitz merkt an, dass „Rollen sich nicht an die vorweg bestehenden Positionen knüpfen, sondern dass sie als 'Bündel von Verhaltenserwartungen' bereits so weit verfestigt sind, dass sie selbst den Charakter von Positionen annehmen; die Verhaltenserwartungen schaffen erst die soziale Differenzierung, auf die sie sich beziehen.“ Soziale Differenzierung knüpft nicht an die Fähigkeiten und Eigenschaften bestimmter Individuen an, sondern es sind Bündel von Verhaltenserwartungen fixiert, die auf die Individuen warten. Popitz 1972, S. 10.

³³⁹ Griese 1977, S. 22f.

³⁴⁰ Coburn-Staeger 1973, S. 34 und S. 49. Dahrendorf 1977, S. 30: „Der Terminus soziale Position bezeichnet jeden Ort in einem Feld sozialer Beziehungen [...] Positionen sind etwas prinzipiell unabhängig vom Einzelnen Denkbare.“ Dreitzel 1968, S. 139: „[J]ede Rolle bezieht sich auf eine bestimmte soziale Position [...] Verhaltenserwartungen knüpfen sich nicht an bestimmte Menschen, sondern an die Stellungen und Positionen, die sie bekleiden. [...] Der Positionsbegriff ist in Analogie zum Amtsbegriff entwickelt worden; gerade beim Amt ist uns der Gedanke vertraut, daß die Rechte und Pflichten unabhängig von der Person des Amtsträgers an das Amt gebunden bleiben.“

³⁴¹ Geller 1994, S. 14f.

³⁴² Ebd. / Eine Person kann nicht nur mehrere Positionen haben, sondern mehrere Personen können auch die gleiche Position haben, wengleich bestimmte Positionen, wie beispielsweise die des Fürsten, nur nacheinander besetzt werden können. Andere Positionen, wie die Position eines Untertanen innerhalb einer bestimmten Schicht, können mehrfach vorhanden sein und dementsprechend besetzt werden. Griese 1977, S. 64-66.

³⁴³ Coburn-Staeger 1973, S. 51

gegenüber sich selbst und anderen zu verorten.³⁴⁴ Verliert er eine Position, ist er gezwungen, eine neue anzunehmen, auch wenn diese unter Umständen mit einem anderen Status (im Sinne von „Prestige“) verbunden ist. Bei der Definition von Position muss jedoch, gerade für das 17. Jahrhundert, unterschieden werden zwischen einem zugeschriebenen und einem erworbenen Status (im Sinne von „Position“): „Zugeschriebener Status meint die unabhängig von Leistungen oder Fähigkeiten des Einzelnen zugewiesenen Positionen (und ihrer Bewertungen) auf der Basis meist ererbter Eigenschaften (etwa Adel, Geschlecht etc.)“, während sich der erworbene Status auf „die durch individuelle Leistung erlangte soziale Position mit entsprechender Wertschätzung (etwa Berufsstand)“ bezieht.³⁴⁵ Sich durch Leistung eine höherwertige Position zu „erarbeiten“ war jedoch im 17. Jahrhundert in der Regel dem städtischen Bürgertum, Teilen des Klerus und dem niederen Adel vorbehalten, wobei die Position des Einzelnen „am Grad ihrer *Geltung* oder ihrer Fähigkeit, *Einfluß* zu üben, gemessen“ wurde.³⁴⁶

Die Differenzierung von statischer Position und der dynamischen Rolle als konkreter Umsetzung der Erwartungen, die an diese Position geknüpft sind, ist insofern von Bedeutung, als jede Rolle erlernt werden muss, während die Position einem durch die Gesellschaft zugewiesen wird.³⁴⁷ Die barocke Welttheatermetapher entspricht insofern dem positionalen Rollenkonzept Dahrendorfs, als die Positionen von Gott vorgegeben werden und als Rollen von den einzelnen Positionsinhabern ausgefüllt werden müssen. Dies bedeutet, dass die Rollen, die Gott dem Einzelnen zuteilt, mit bestimmten Anforderungen und, je nach Status, auch mit bestimmten Vergünstigungen verknüpft sind. Diesen Anforderungen nachzukommen, ist ein Lernprozess. Vor Gott ist es daher nicht von Bedeutung, wie gut oder schlecht jemand seine Rolle im Vergleich zu anderen spielt, sondern ob er bereit ist, diese anzunehmen und den damit verbundenen Erwartungen nachzukommen, wobei „die Aufmerksamkeit dabei weniger auf einen Enderfolg, sondern auf den Handlungsvollzug selbst gerichtet“ ist.³⁴⁸ Dass nicht jeder seine Rolle von Anfang an beherrscht, sondern auch Fehler macht,

³⁴⁴ Nach Dreitzel bleibt der Mensch als Rollenträger „immer auf [seine Rolle] verwiesen, weil er nur als dergestalt Identifizierter und sich identifizierende Person auf der Bühne des sozialen Handelns auftreten kann. Dreitzel, Hans Peter: Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. Vorstudien zu einer Pathologie des Rollenverhaltens. Stuttgart 1968, S. 120. (=Göttinger Abhandlungen zur Soziologie und ihrer Grenzgebiete, 14) Zur Gesellschaft des Barock im Besonderen vgl. die Aussage Burgers: „In der Gesellschaft findet der Barockmensch sich zu anderen in eine Beziehung gesetzt, ohne die er sich unvollständig und sein Dasein als ein Dasein 'im Modus der Defizienz'“ fühlt. Burger 1963, S. 87.

³⁴⁵ Lamnek 2007a, S. 575f.

³⁴⁶ Parsons zeigt auf, inwiefern der religiöse Pluralismus, der im Zuge von Reformation und Gegenreformation entstand, zu politischen Veränderungen innerhalb der europäischen Gesellschaft führte, die wiederum die Entstehung moderner Gesellschaftsformen begünstigten. Allerdings legt er seinen Fokus auf die Beschreibung der englischen und französischen Gesellschaft, wobei er erstere als am stärksten differenziert und fortgeschritten betrachtet. Parsons 1972, S. 24 und S. 88.

³⁴⁷ Linton, Ralph: Rolle und Status. In: Hartmann, H. (Hrsg.): Moderne amerikanische Soziologie. Stuttgart 1973, S. 252.

³⁴⁸ Coburn-Staeger 1973, S. 41. Problematisch ist dieser Rollenbegriff insofern, als er außer Acht lässt, dass sich die Erwartungen der Mitspieler erst oft dann offenbaren, wenn fehlerhaftes Verhalten eingetreten ist und das tatsächliche

davon zeugt im Drama das skrupellose und tyrannische Verhalten des Leo Armenius, der, wenngleich etwas spät, noch im Moment des Todes Reue zeigt und sich zu Gott bekennt.³⁴⁹ Allerdings endet im Drama wie in der Realität nicht jede Rolle mit dem Abtritt von der Weltenbühne, auch Rollenwechsel sind durchaus möglich.³⁵⁰

2.2 Form und Funktion von Rollenerwartungen

Während Positionen lediglich „Orte in Bezugsfeldern“ sind, umfassen Rollen die Erwartungen an das konkrete Rollenverhalten der Positionsinhaber.³⁵¹ Die Erwartungen, die an einen Rollenträger herangetragen werden, sind situationsgebunden, d.h. in einer bestimmten Situation werden bestimmte, vorab festgelegte und zeitlich relativ stabile Erwartungen gestellt. Diese Erwartungen wirken normativ auf die Situation und das Verhalten der Rollenträger, die mit den „Spielregeln“ vertraut sind. Zwar kann der Rollenträger sich dieser Normierung entziehen und nicht in erwarteter Weise reagieren, allerdings läuft er dann Gefahr, nicht mehr als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft anerkannt zu werden. Insofern haben Erwartungen einen verpflichtenden Charakter und ihre Beachtung sichert dem Rollenträger seinen Platz im gesellschaftlichen System.³⁵² Daher umfasst der Begriff der Rolle auch lediglich „die Summe der Erwartungen und Ansprüche einer Gruppe [...] an das Verhalten und das äußere Erscheinungsbild eines Inhabers einer sozialen Position“ und nicht das „tatsächlich[e] Rollenhandeln des Positionsinhabers oder Rollenträgers“.³⁵³ Dieser an Verhaltensnormen orientierte Rollenbegriff lässt jedoch unbeantwortet, „wie sich der einzelne zu seiner Rolle verhält, ob das tatsächliche Rollenverhalten diesen Normen entspricht oder eine Umformung derselben ist“.³⁵⁴ Denn „[s]olange man allgemein von dem Positionsinhaber spricht, und sich nicht eine konkrete Person vorstellt, ist der Begriff der Verhaltensnorm unproblematisch. Beobachtet man dagegen die Handlungen konkreter Personen in einer bestimmten Rolle, so wird man auf eine Fülle von Variationen der Rollengestaltung stoßen.“³⁵⁵ Dahrendorf selbst versteht daher seinen rollentheoretischen Ansatz als eine rein „wissenschaftliche Konstruktion“, die nicht den Anspruch hegt, ein „Abbild der Wirklichkeit“ zu sein³⁵⁶, sondern durch

Verhalten nicht mit den an den Rolleninhaber gestellten Erwartungen übereinstimmt. Wiswede 1977, S. 72.

³⁴⁹ Vgl. Kapitel 4.3.2

³⁵⁰ Siehe Kapitel 4.3: Zur Wandlungsfähigkeit von Rollen.

³⁵¹ Dahrendorf unterscheidet zwischen „Rollenverhalten“ und zwischen „Rollenattributen“ (Aussehen, Charakter). Rollenerwartungen beziehen sich daher sowohl auf „das Verhalten der Träger von Positionen (Rollenverhalten)“, als auch auf „Aussehen und 'Charakter' (Rollenattribute)“. Coburn-Staeger 1973, S. 34.

³⁵² Ullrich, Otto, unter Mitarbeit von Dieter Claessens: Soziale Rolle in der Industriegesellschaft. Studententexte Fernuniversität, München 1978, S. 24.

³⁵³ Hartfiel 1972, S. 651f.

³⁵⁴ Coburn-Staeger 1973, S. 34.

³⁵⁵ Miebach 2006, S. 102.

³⁵⁶ Dahrendorf 1977, S. 21.

eine an sozialen Gegebenheiten angelehnte Kategorienbildung als soziologisches Analyseinstrumentarium fungieren soll.³⁵⁷

Die Definition von Rollen über Erwartungen hat jedoch nicht nur einen normativen, die Freiheit des einzelnen Individuums einschränkenden Charakter, sondern auch einen entlastenden, da dem Rolleninhaber durch im Vorfeld festgelegte Erwartungen³⁵⁸ die „äußere soziale Situation“ verdeutlicht wird und so der Druck der „Erfassung aller Einzelheiten einer Situation“ reduziert wird.³⁵⁹ Grundlegend für das Erfüllen dieser durch Erwartungen konstituierten Rollen ist die bei Mead formulierte Übernahme der Haltung des „generalized other“, bei welcher das Individuum die an andere gestellten Erwartungen erkennt und auf sein eigenes Verhalten überträgt.³⁶⁰ Ist sich der Einzelne der an ihn gestellten Erwartungen bewusst und erfüllt er diese angemessen, so erfährt er positive Bestätigung durch die Gesellschaft und beginnt, diese Erwartungen an sich selbst und an andere anzulegen.³⁶¹

2.3 Im Netz der Bezugsgruppen: Wider Volk, Feind und Freund

2.3.1 Zur Dynamik von Bezugsgruppen

In der Rollentheorie ist man sich, mit Ausnahme von Merton, einig darüber, dass eine Rolle „in die von unterschiedlichen Bezugsgruppen oder Bezugspersonen erwarteten Verhaltensweisen, die Rollensegmente genannt werden“, zerfällt.“³⁶² Dabei wird „als Bezugsgruppe [...] die reale oder auch nur vorgestellte Gruppe bezeichnet, die jemand als Vergleichsanker benutzt, wenn er sich selbst bewerten will oder normative Orientierung sucht. [...] In ihrer normativen Funktion dient die Bezugsgruppe zur sozialen Absicherung von Standards, Überzeugungen, Realitätsurteilen und

³⁵⁷ Hier unterscheidet er sich von Goffman, der eher das einzelne Individuum und dessen tatsächliches Handeln im Blick hat. Dieses kann rollenkonform sein, kann aber auch die gesetzten Normen unterlaufen. Vgl. Goffman 2006, S. 19ff.

³⁵⁸ D.h. auf sozialem Konsens beruhend.

³⁵⁹ Zu den Funktionen der Rolle nach Parsons, siehe: Schulte-Altendorneburg 1977, S. 5.

³⁶⁰ Innerhalb des Konstruktes des „verallgemeinerten Anderen“ unterscheidet Mead drei Bestandteile: Den *Träger* der Regeln in Form einer Gruppe oder der gesamten Gesellschaft, die *Regeln* selbst und das *Bewusstsein* des Individuums von diesen Regeln.“ Miebach 2006, S. 54.

³⁶¹ Diese Verinnerlichung von Erwartungen findet sich nicht nur bei Mead, sondern auch bei Parsons, für den die soziale Rolle insofern eine „Integrationsfunktion“ aufweist, als „[e]igene und fremde Bedürfnisbefriedigung im Rollenhandeln zusammen[fließen] und [sich] die analytisch isolierten ‚psychologischen Untersysteme‘ der einzelnen Individuen zu einem strukturierten Sozialsystem [verknüpfen].“ Schulte-Altendorneburg 1977, S. 5.

³⁶² Miebach 2006, S. 43. Eine Ausnahme stellt jedoch Merton dar, der den Rollenbegriff Lintons erweitert, indem er jeder Position nicht nur eine, konkret realisierte Rolle zuordnet, sondern einen ganzen „Rollen-Satz“ (role-set). Im deutschsprachigen Raum hat sich allerdings der Begriff der „Rollenkonfiguration“ anstelle von „Rollen-Satz“ etabliert. Coburn-Staeger 1973, S. 24. Merton bezeichnet die Gesamtheit der Erwartungen aller Bezugsgruppen an eine bestimmte Rolle als „Role-Set“ („Rollensatz“ oder „Rollenkonfiguration“), während Dahrendorf von „Rollensegmenten“ bzw. „Positionsegmenten“ spricht. Schimank 2000, S. 48-49. Außerdem differenziert Merton zwischen dem „Intra-Rollen-Set“ (auf eine einzige Rolle bezogene Beziehungen) und dem „Inter-Rollen-Set“ (Beziehungen zwischen den einzelnen Rollen). Wiswede 1977, S. 82.

anderen Kognitionen, die über Umwelteffekte nicht unmittelbar validierbar erscheinen.³⁶³

Die Erwartungen und Normen, die an einen Positionsinhaber gestellt werden, und „denen das Individuum sich nicht ohne Konsequenzen entziehen kann, [werden] nicht von einzelnen Personen, sondern von der Gesellschaft bestimmt“³⁶⁴, die keinesfalls als eine in sich homogene und unabhängige Größe verstanden werden kann, sondern in Wirklichkeit ein „Geflecht von Institutionen und Handlungszusammenhängen“ mit diversen „Ordnungssystemen“ wie Familie, Geschlecht und Alter ist.³⁶⁵ Der Terminus „Gesellschaft“ bezieht sich somit immer auf das jeweilige Beziehungs- oder Positionsfeld.³⁶⁶

Diese unterschiedlichen Ordnungssysteme finden sich auch im barocken Trauerspiel, und im Vergleich zu Calderóns auto sacramental „El gran teatro del mundo“, in welchem die Figuren hauptsächlich als Vertreter eines Standes oder einer bestimmten sozialen Position agieren, findet sich in den Gryphschen Dramen ein vielfältigeres Rolleninventar. Wie jeder Mensch in seinem Leben nicht nur eine, sondern viele unterschiedliche Positionen einnimmt, wobei jede soziale Position einen „Knotenpunkt in einem Beziehungsnetz“ darstellt³⁶⁷, so hat beispielsweise Leo Armenius die Position des Ehemannes (gegenüber Theodosia), des Vaters (gegenüber seinen Kindern, auch wenn diese Position im Drama nicht thematisiert wird), des Regenten (gegenüber seinen Untergebenen) usw. inne. Allerdings werden diese sozialen Positionen, um Rollenkonflikte zu vermeiden, selten gleichzeitig eingenommen.³⁶⁸ Wie stark die Verbundenheit und gegenseitige Beeinflussung der einzelnen Rollen bzw. Positionen ist, lässt sich daran aufzeigen, dass bei einem Fürst, selbst dann, wenn er in eine andere Rolle wechselt, die Fürstenrolle immer latent vorhanden bleibt. Eine exponierte Rolle oder, im Umkehrschluss, eine besonders verachtenswerte Rolle kann daher das gesamte Rollengefüge bestimmen.³⁶⁹ Die zentralen Dramenfiguren in den Gryphschen Trauerspielen sind mit unterschiedlichen Erwartungen verschiedenster Interessengruppen

³⁶³ Rheinberg, Falko: Bezugsgruppe. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 69f., hier S. 69.

³⁶⁴ Coburn-Staege 1973, S. 30.

³⁶⁵ Griese 1977, S. 21. Schon Cicero unterscheidet Positionsfelder, wenn er darauf hinweist, dass es „mehrere Stufen der menschlichen Gesellschaft“ gibt, so „die desselben Volkes, Stammes und der Sprache, durch die die Menschen am meisten miteinander verbunden werden“. Neben diesen allgemeinen Bindungen, die entsprechende Erwartungshaltungen beinhalten, unterscheidet Cicero engere Bindungen wie die Zugehörigkeit zur Bürgerschaft oder Verwandtschaft. Cicero, Marcus Tullius: De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Übers., komm. u. hg. v. Heinz Gunermann. Stuttgart 1976, S. 51.

³⁶⁶ Dahrendorf 1977, S. 44. Definition des Begriffs der Gesellschaft, vgl. Schäfers, Bernhard: Gesellschaft. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S. 89-93.

³⁶⁷ Schimank 2000, S. 47 und Coburn-Staege 1973, S. 34.

³⁶⁸ Schimank 2000, S. 47. Linton trennt den „aktiven“ vom „latenten“ Status, denn eine Person kann zwar mehrere Positionen innehaben, aber immer nur eine Rolle ausüben. Griese 1977, S. 64f. und Linton 1973, S. 252.

³⁶⁹ So gibt es an einer Schule nur eine Schulleiterposition, jedoch mehrere Lehrerpositionen. Allerdings übernimmt der Schulleiter auch Lehrerfunktionen, so dass latent seine Lehrerposition vorhanden ist. Fraglich ist allerdings, ob er als Schulleiter nicht dennoch einen Sonderstatus besitzt, der in seine Lehrerrolle hineinspielt. Das würde nicht für eine klare systematische Trennung der Positionen sprechen, sondern eher für eine individuelle Verbindung zwischen den Positionen. Die Positionen im Positionengefüge beeinflussen sich also gegenseitig.

konfrontiert, die alle für eine bestimmte Schicht oder Sichtweise in der Gesellschaft stehen. Diese „Bezugsgruppen“ stellen nicht jeweils nur eine Erwartung an den Rollenträger, sprich die Dramenfigur, sondern mehrere und teilweise auch sich verändernde oder ins Gegensätzliche verkehrende Ansprüche. Dabei fungieren nicht nur Fremdgruppen als Bezugsgruppen, sondern auch die Gruppe, der man zugehört, darf Erwartungen an den Positionsinhaber stellen.³⁷⁰

Die Rolle darf jedoch nicht als losgelöstes und festgesetztes Element betrachtet werden, sondern diese wird durch die Erwartungen der unterschiedlicher Bezugsgruppen geprägt und verändert, sodass nicht jede Rolle eine in sich stimmige Form besitzt.³⁷¹ Um einer Rolle gerecht werden zu können, ist eine klare Definition der Rollenerwartungen aller Bezugsgruppen notwendig, denn nur wer sich darüber bewusst ist, was man von ihm erwartet, kann diesen Erwartungen, wenn seine persönlichen Ressourcen es zulassen, nachkommen.³⁷² Werden Positionen klar definiert, so erlangt der Positionsinhaber nicht nur Sicherheit in Bezug auf sein eigenes Verhalten, sondern er kann sich auch auf die Verbindlichkeit des Verhaltens anderer Positionsinhaber und somit auf das System an sich verlassen.³⁷³

Im „Leo Armenius“ stehen zwei Protagonisten mit ihren jeweiligen Bezugsgruppen im Zentrum des Dramas: Der momentane, jedoch bald dahinscheidende Kaiser Leo Armenius und sein Feldherr Michael Balbus, der zukünftige Kaiser. Die Bezugsgruppen, die Leos Rolle als Fürst bestimmen, sind auf der einen Seite seine Berater, die in ihm einen starken, hart durchgreifenden König suchen, nicht zuletzt, um ihr eigenes Wohl garantiert zu sehen. Auf der anderen Seite wird Leos Rollenverhalten beeinflusst durch seine Gattin Theodosia, die ihre christliche Anschauung und Ideale zu vermitteln versucht. Daneben stellt auch der Feldherr Michael Ansprüche an Leo und versucht das Volk (vor allem die Mitglieder des Heeres) als eine weitere Bezugsgruppe auf seine Seite zu ziehen, um seine Umsturzpläne durchzusetzen. Im Vergleich zur Figur des Leo Armenius weist Michael weniger Bezugsgruppen und damit auch weniger sich widersprechende Anforderungen auf. Die Hauptbezugsgruppe stellen die Verschwörer, die von Michael vor allem eine starke, tatkräftige Führung und eine Verbesserung ihrer eigenen Position verlangen. Leo Armenius und seine Berater stellen andere Anforderungen an Michael: Als Feldherr soll er das Reich militärisch verteidigen, den Fürsten als Autoritätsperson anerkennen und ihm treu dienen. Als Freund wird von ihm erwartet, dass er sich nicht gegen Leo stellt, dass dieser sich auf ihn verlassen kann und dass er ihm gegenüber Dankbarkeit für die erhaltenen Güter und die Erhebung zum Feldherrn zeigt.

³⁷⁰ Dahrendorf 1977, S. 45.

³⁷¹ Dahrendorf 1977, S. 52.

³⁷² Unter „persönlichen Ressourcen“ versteht man die zum angemessenen Ausfüllen einer Rolle notwendigen Fähigkeiten, Talente, Besitztümer, gesellschaftliche Situierung usw. Schimank 2000, S. 55.

³⁷³ Geller 1994, S. 45.

Die Erwartungen der Berater des Kaisers (Exabolius, geheimer Rat und Nicander, Vorsteher der Leibgarde) werden am deutlichsten in Szene I,3 und Szene 3,4 offengelegt, die sich beide auf der Hinterbühne (nach Goffman), d.h. im nicht-öffentlichen Raum abspielen.³⁷⁴ Der Charakter der Hinterbühne und des Beratens im Geheimen wird durch das Verhalten der beiden Berater unterstrichen, die untereinander die kritische Lage besprechen, bis Nicander das Gespräch beim Erscheinen des Kaisers abrupt beendet: „Schweig der Fürst“ (III,209). Im vertrauten Gespräch mit Exabol kritisiert Nicander, dass Leo aufgrund seiner Gutmütigkeit viel zu spät reagiert hätte (I,210) und durch eine abwartende Haltung sein (und damit auch ihr) Leben aufs Spiel setzen würde: „Der Kayser ist zu linde [v]nd schertzt mit seinem heil“ (I,211-212). Für ihn ist der Versuch, Michael mit gutem Zureden oder Ermahnungen wieder auf den rechten Weg zu bringen, hinfällig, da sich Michael jeglichen Argumenten verschließt und nur seine eigenen Interessen verfolgt: „Die Schlange stopfft jhr Ohr“ (I,222). Auf Leos Bitte um einen schnellen Rat antwortet Nicander ihm: „Brich eh’ er selber bricht“ (I,170), ein Ratschlag, den Exabolius mit den Worten bekräftigt: „Halt fest eh’ als er sticht. Es heist schneid oder leid.“ (I,190). Leos Taktik, die Situation durch Aussitzen zu retten, stößt bei den Beratern auf Unverständnis und entspricht nicht ihren Vorstellungen eines starken, durchsetzungsfähigen Fürsten, von dessen Handeln auch ihre Existenz abhängt. Sie erwarten vielmehr von Leo, durch die Hinrichtung Michaels ein Exempel zu statuieren und so künftige Verschwörer schon im Vorfeld abzuschrecken: „Man lernt die Klippen meiden [a]n der ein frembder Mast hat müssen schiffbruch leiden“ (I,187f.). Des Kaisers Ohnmacht jedoch äußert sich u.a. in der Angst vor der militärischen Stärke seines Widersachers, der als Feldherr „den kopf deß schwerdts“ besitzt, während Leo sein Kaisertum auf eine rein repräsentative Funktion beschränkt sieht, dem „leider nur die scheid“ (I,189) übrigbleibt. Doch Exabolius schlägt vor, Michael durch List und nicht durch militärische Stärke zu besiegen, das Heer seines Anführers zu berauben und es handlungsunfähig zu machen: „Wen man den Kopf abschlegt / den kann kein glid mehr schaden. (I,179)“ Um die eigene Position zu retten, wollen deshalb nicht nur die Berater, sondern auch die Richter den schnellen Tod Michaels: In ihrer Beratung (das Urteil steht von Beginn an fest) geht es lediglich um die „Opportunität von Warten oder raschem Handeln, von öffentlicher oder heimlicher Hinrichtung“.³⁷⁵ Auch für sie steht die Sicherung der eigenen Existenz im Vordergrund: „Wolt jhr / biß dass der Fürst durch seinen mord geblieben / Biß jhr mit jhm erwürgt / das lange Recht aufschieben?“ (II,255-256).

Eine weitere wichtige Bezugsgruppe im „Leo Armenius“ ist das Volk, welches, in Analogie zur Darstellung des Tyrannen oder des Helden, durch seit der Antike existierende, typisierte

³⁷⁴ Zum Begriff der Hinterbühne, siehe 4.1.1.

³⁷⁵ Schäublin 1974, S. 36.

Verhaltensmuster beschrieben wird.³⁷⁶ Dabei wird das Volk selten positiv bewertet, sondern in der Regel als eine schwer kontrollierbare, ungebildete Masse dargestellt, die sich durch leere Versprechungen, durch „leichter Buben Schaum“ (Car. II,51) beeinflussen lässt. Auch Lipsius spricht von „dem Wahn vnd des gemeinen Pöfels Sinn vnd Meinung“ (Const. I,7)³⁷⁷, eine Haltung, die sich bei Theodosia wiederfindet, wenn sie das Volk als affektgeladene Masse, als „tollen schar [d]eß Pövels“ (V,321f.) bezeichnet. Im „Carolus Stuardus“ wird das Volk als „Pövel“, dessen „erhitzte[s] Brüllen“ und „Mordgeschrey die Ohr und Herten füll[t]“ (Car. II,1-5) bezeichnet und als unwissendes, „allzeit-blinde[s] Volck“ abgewertet, das lediglich „meint“, es habe mit der Carolus’ Hinrichtung „Recht und Sache wol beschickt“. Der „aus Rach erhitzte Pöve[l]“ stürzt sich jedoch mit „heisse[r] Brunst“ durch Ignoranz und Unbeherrschtheit, durch „tollen Nei[d]“ und „blindgesteiffen Freve[l]“ selbst ins Unglück, in „frembde Dinst und ungeheure Noth“ (Car. II,21f. und II,77-84). Die hier beschriebenen Charakteristiken der Unwissenheit und Affektgeladenheit sowie das „tolle Toben“ der sich gegenseitig aufwiegelnden Menge begünstigen Rollenüberschreitungen und lassen das Volk als eine „freche Rott“ zu einer äußerst gefährlichen Bezugsgruppe werden (Car. II,50f.).

So weiß auch Leo Armenius, dass der Einfluss des Volkes nicht unterschätzt werden darf und befürchtet nicht nur, dass er „vieler haß vnd feindschafft auff [s]ich laden“ (I,180), sondern auch, dass sich das Heer gegen ihn wenden könnte, da Michaels „anhang [...] zu groß“ sei (I,178). Exabol hingegen räumt der Einflussnahme des Volkes eine nachrangige Bedeutung ein: Für ihn hat die unmittelbare Existenzsicherung durch die Hinrichtung Michaels Priorität, denn „[m]an sieht nach keinem Hass / wen’s Cron vnd Zepter gilt“ – eine Maxime, die dem Rat Machiavellis, dass es besser sei, gefürchtet als geliebt zu werden, um seine Macht zu erhalten, doch sehr ähnelt.³⁷⁸

Um bei einer Hinrichtung Michaels die Gunst des Volkes zu behalten, ist es daher für Leo notwendig, den Anschein eines gerechten Fürsten zu wahren und nicht dem Bild eines Tyrannen zu entsprechen. Dabei ist das Volk auf eine klare Typisierung angewiesen: Leo ist entweder gütiger Herrscher oder Tyrann, genau wie Michael entweder ein ruhmreicher Feldherr oder ein Verräter ist. Diese einseitige Wahrnehmung ist einerseits Teil der menschlichen sozialen Natur, andererseits wird mit dieser Schwarz-Weiß-Einteilung die Unwissenheit und Beschränktheit des Volkes betont.

³⁷⁶ Zur Geschichte der Darstellung des Volkes als unwissende, leicht zu verblendene Masse, siehe Gestrich, Andreas: Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk. Die Rechtfertigung des Hofzeremoniells im 17. und 18. Jahrhundert. In: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hrsg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. (= Frühe Neuzeit, 25). Tübingen 1995, S. 57–73.

³⁷⁷ Zur negativen Charakterisierung des Volkes bei Lipsius, siehe Abel, Günter: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik. Berlin und New York 1978, S. 97f. und S. 108.

³⁷⁸ Siehe dazu Kapitel 17 von Machiavelli, Niccolò: Der Fürst. Aus dem Italienischen von U.W. Rehberg. Mit einem Vorwort von Herfried Münkler. Hamburg 2009. Im Folgenden wird im Fließtext folgendermaßen zitiert: (Principe Kapitel)

Insofern bemerkt Leo treffend, dass für das Volk die Hinrichtung des Feldherrn Michael Balbus, der „Sud / Ost vnd West mit seinen Ruhm erfüllt“ hat und sich bislang auch nicht durch eine konkrete Tat gegen seinen Kaiser gewandt hat, schwer nachvollziehbar sein wird. Die öffentliche Hinrichtung auf demselben „Schauplatz“, an dem Michael für seine Heldentaten ausgezeichnet wurde und von „tausend Heer / vnd tausend“ sein „oft bekrantz'tes Haupt“ rühmen gehört hat (II,231-232), verstärkt die Gefahr der Unvereinbarkeit des Bildes von Michael als siegreichem Helden, der „mit höchsten ehren“ dennoch „nicht den Thron bestieg“, und dem des Erzverrätters.

Die perfekte Wahrung der Fassade ist daher unabdinglich für den Erhalt der Herrschaft, denn ein Bröckeln derselben durch unüberlegtes Handeln könnte den Verlust der Kontrolle über das Volk nach sich ziehen. Bei aller Härte, mit welcher Leo Michael bestrafen will, muss er sich in einem vor allem moralisch abgesicherten Rahmen bewegen. Michaels Bitte, seine Kinder vor der Hinrichtung noch einmal zu sehen, könnte er zwar abschlagen, dies würde jedoch nach außen hin den Eindruck von Unmenschlichkeit erwecken (vgl. II,368ff.). Auch Michaels Gesuch um das Ablegen der Beichte darf er als christlicher Herrscher nicht verweigern, auch wenn jeder Einfluss von außen die Gefahr eines Befreiungsversuches in sich birgt. Doch nicht nur christlich-moralischen, auch rechtlichen Beschränkungen unterliegt Leo als Herrscher, denn ohne rechtsgültige Verurteilung und die Chance zur Verteidigung innerhalb eines Prozesses würde Michael als Opfer, als Märtyrer sterben: „Doch wen der straff' ein Man zuteil kömpt vnverhör't / Wird / wie befleckt er sey / Er stets alß from geehrt“ (I,229-230) und „Wer wird nicht wenn er stürb' ohn Vrtheil jn beklagen“ (I,171). Eine illegitime, nicht durch rechtliche Normen abgesicherte Hinrichtung Michaels käme nach außen einer Ermordung gleich und würde nicht nur die Gefahr eines Aufstands von Volk und Heer nach sich ziehen (II,259: „Das Volck / es ist nicht ohn / ist leichtlich zu bewegen), sondern würde unter Umständen die gültigen Rechtsnormen außer Kraft setzen und ein „newes blutrecht“ etablieren (II,260).

Auch wenn das Volk selbst als Bezugsgruppe im „Leo Armenius“ nicht direkt agiert, so wird es doch an mehreren Stellen miteinbezogen. Dabei gibt es nicht *das* Volk als homogene Bezugsgruppe, sondern es lässt sich differenzieren zwischen dem Volk als Masse, dem Heer und den umliegenden Völkern. Da „Volck / Hauptmann / Roß vnd Knecht“ (I,174) auf Michael blicken, sind dessen Anhänger (nicht identisch mit den Verschwörern) zum Teil im Heer zu finden, da sich Michael vom Soldaten zum General hochgearbeitet hatte und dort Verbündete gewinnen konnte, zum anderen jedoch auch im Volk an sich, da Michael nach außen für die Interessen des Volkes und die Befreiung von der angeblichen Tyrannei Leos eintritt. Insofern würde eine Hinrichtung Michaels nicht nur im „bewegte[n] Volck“, sondern auch bei denen, „die so seinem Hauß Durch gunst vnd nutz verknüpfft“ sind, Protest hervorrufen (II,234-235).

Im „Carolus Stuardus“ werden die vom Heer ausgehende Gefahr und die Kampfhandlungen wie in einer Theateraufführung akustisch begleitet: „Der Drummeln Widergalm / die hellen Sturm-Trompeten [d]as Wütten das Gekreusch“ zeichnen ein Bild des Schreckens und verweisen auf die Ungeheuerlichkeit der Vorgänge. Doch nicht nur akustisch, auch visuell und olfaktorisch wird dem Zuschauer das Wüten des Heeres veranschaulicht, denn „[d]er Leichen faule Stanck / erfüllt [...] Lufft und See“ und erkämpft sich durch eine „dicke Wolck aus Qualm“, dem mit Toten übersäten und folgerichtig als „Grufft“ bezeichneten England den Rücken kehrend, den Weg in die „besternte Höh“ (Car. II,9-17). Das Heer wird, in Äquivalenz zur Beschreibung des Volkes, als anonyme, leicht zu beeinflussbare Größe charakterisiert. Allerdings wird es Heer weniger als verblendet und affektgeladen dargestellt, sondern vielmehr als *das* Instrument der Durchsetzung von Macht verstanden. Neben dem Volk als Masse der Untergebenen stellen auch andere Völker einen Teil der Bezugsgruppe Volk dar. So fürchtet Leo die politischen Verbündeten Michaels: „Wo fern nur Ost vnd West nicht seine Strafe rechen“ (I,184). Im Carolus Stuardus schreckt Fairfax vor der Rettung Karls zurück, da er insgeheim befürchtet, dass Iberien im Falle eines erneuten Bürgerkrieges die Situation ausnutzen würde und England angreifen würde (Car. I,171ff).

2.3.2 Enttäuschte Erwartungen: Michael Balbus und Leo Armenius

Nach Parsons zeichnet sich ein stabiles Interaktionssystem dadurch aus, dass sich die Interaktionspartner an „gemeinsame[n] Verhaltenskriterien“ orientieren und versuchen, die aneinander gestellten Erwartungen so gut wie möglich zu erfüllen.³⁷⁹ Dass im „Leo Armenius“ die soziale Interaktion äußerst instabil ist, zeigt sich an der Abwesenheit einer gemeinsamen Bemessungsgrundlage und an dem Auseinanderdriften der Erwartungen durch die Stilisierung des anderen zum Feind, Verräter oder Tyrannen. Die Erwartungen an eine Rolle werden jedoch selten als Aufforderung oder Anleitung zum Handeln formuliert, sondern finden sich vor allem in der Kritik am misslungenen Rollenverhalten und werden somit erst im Nachhinein erkennbar.³⁸⁰ Dabei ist zu beachten, dass „erwartungsgemäß“ zunächst keine moralische Wertung enthält, sondern lediglich Erwartungen an eine Rolle anzeigt werden. Diese werden dem Positionsinhaber nicht a priori offen gelegt, sondern dieser muss, anhand seiner Erfahrung im gesellschaftlichen Miteinander und der erlernten Fähigkeit des Rollen- und Perspektivwechsels, die entsprechenden Erwartungen herausfiltern. Die Diskrepanz zwischen den an den Positionsinhaber gestellten Anforderungen und der tatsächlichen Umsetzung derselben, die Beeinflussung durch zum Teil kontradiktorische

³⁷⁹ Parsons 1976, S. 179.

³⁸⁰ Siehe Coburn-Staeger 1973, S. 16. Eine Ausnahme bildet der Treueeid des Untertanen gegenüber dem Herrscher, durch welchen a priori Erwartungen formuliert werden.

Rollenerwartungen anderer Bezugsgruppen sowie die Herausbildung eigener Rollenvorstellungen oder -interpretationen führen u.a. zu der Herausbildung eines Fremd- und Selbstbildes.³⁸¹ So begreift Leo sich als freigiebigen Herrscher, während Michael ihn als Tyrannen darstellt und sich selbst nicht als Verbrecher, sondern als Opfer von Leos Zorn und Willkür sieht. Die Mechanismen sind bei beiden Kontrahenten gleich: Durch die negative Stilisierung des Gegenübers und die gleichzeitig verherrlichende Darstellung des eigenen Verhaltens sollen gewaltvolle Maßnahmen als notwendig und richtig legitimiert werden.³⁸²

Die negative Darstellung Leos seitens der Verschwörer ist zurückzuführen auf bestimmte Erwartungen, die Leo nicht erfüllen konnte oder wollte.³⁸³ Dabei sind die Vorwürfe, die Michael gegen Leo erhebt, zum Teil rein polemischer, den eigenen Machttrieb legitimierender und beschönigender Natur, zum Teil sind jedoch auch konkrete, persönliche Erwartungen darin enthalten. Zu der ersten Kategorie gehört die Kritik an Leos Vorgehen gegenüber dem vorherigen Machthaber, Michael I. Rhangabe, der von ihm aus der „Einsamkeit“ des Klosters entrissen wurde, um offiziell abzutreten und anschließend aus „Kirch vnd Reichen“ auf die Insel Prote verbannt zu werden (I,59-60). Dieses Vorgehen war jedoch keineswegs unüblich, sondern gehörte, wie etwa auch das Verbannen von Witwen ins Kloster³⁸⁴, zur gängigen Praxis der Herrschaftssicherung. Die Grausamkeit, die Michael I. Rhangabe hier widerfährt, entspricht der Behandlung, die auch Michael der Familie Leos zuteil lassen wird, denn wie Theophilact, der Sohn Michael I. Rhangabes, werden auch die Söhne Leos kastriert und auf die Insel Prote verbannt.³⁸⁵ Michael handelt genauso wie Leo, insofern kann der Vorwurf der Grausamkeit nicht auf wahrer Überzeugung beruhen, sondern soll vielmehr dazu beitragen, Leo Armenius als brutalen und unbarmherzigen Tyrannen zu brandmarken. Da Michael die Kastration nicht als alleinigen Grund für die Grausamkeit Leos anführen kann, wirft er ihm vor, seine Feinde, die sowieso schon am Boden liegen, zu verspotten, da Theophilact „deß Brudern glied ins Angesichte“ geworfen worden sei (I,66). Dieses spottende und hochmütige Verhalten, das sowohl Leo (I,58) als auch später Michael vorgeworfen wird (V,370), entspricht nicht dem Verhalten eines „rex iustus“³⁸⁶ und kann daher, in Abweichung von der

³⁸¹ Zur Fremd- und Selbstwahrnehmung des Leo Armenius, vgl. Radtke 2011, S. 145-152.

³⁸² Zur hier angewandten Technik der Eindrucksmanipulation, siehe auch Kapitel 4.1.1.

³⁸³ Zu den gegen Carols Stuardus vorgebrachten Vorwürfen der Monarchomachen, die ein ähnliches Vokabular wie die Anschuldigen seitens der Verschwörer im „Leo Armenius“ aufweisen, siehe Berghaus, Günther: Andreas Gryphius' Carolus Stuardus – Formkunstwerk oder politisches Lehrstück? In: Daphnis 13 (1984), S. 229-274, hier S. 257.

³⁸⁴ Vgl. Kelping 2003, S. 59: „Witwen mussten sich aus dem gesellschaftlichen Leben zurückziehen, entweder auf einen bescheidenen Landsitz oder ins Kloster (gerade bei gewaltsamem Machtwechsel).“ Auch Theodosia wird in ein Kloster verbannt, wie Gryphius in seinen Anmerkungen erläutert. (Pag. 66, S. 110)

³⁸⁵ Siehe dazu Gryphius' Erklärungen: „Er leide was er that. Michael hat [...] Theodosium Leonis Söhne aus dem Hoff gestossen / vnd alle verschnitten nach der Insel Prote verschicket“. Gesamtausgab. (Bd. 5), Pag. 3, S. 93. Die Verbannung und Kastration der Söhne Theos wird im Stück selbst zwar nicht ausgeführt, allerdings bezieht Gryphius in seinen Anmerkungen den Ausspruch des II. Verschwörers „Er leide was er that!“ (I,73) explizit auf diesen Sachverhalt.

³⁸⁶ Hempel weist darauf hin, dass die Herrschaft eines „rex iustus“ immer auf Gottes Ordnung bezogen sei, ein Tyrann

Norm, von der Gesellschaft als Fehltritt und „unmoralisches“ Verhalten gewertet werden.³⁸⁷ Zu den Tugenden, die einen Herrscher auszeichnen, gehören dabei vor allem die Kardinaltugenden der *pietas*, *iustitia* und *fides*³⁸⁸, bei Gryphius ergänzt um die neostoizistischen Tugenden der *clementia* und *modestia*.³⁸⁹ Den angeblich fehlenden christlichen Herrschertugenden Leos setzt Michael eine Beschreibung von dessen Vorgänger Michael Rhangabe als „redliche[s] Gemüte“, als ein „mehr denn frommer Fürst“ und „Bild der linden güte“ (I,50-52) entgegen – eine euphemistische Lobeshymne, die keine Rückschlüsse auf Rhangabes tatsächliches Herrscherverhalten zulässt, sondern lediglich darauf abzielt, Leo als Fürst zu diskreditieren und Michaels Anspruch auf den Thron zu legitimieren. Michael setzt sein sich durch „tapfferkeit“, „tugend“ und „vnverzagtes Hertz“ (II,354ff.) auszeichnendes Heldentum der tyrannischen, durch „haß vnd tolle[n] neyd“ (II,353) gesteuerten Herrschaft Leos gegenüber.³⁹⁰ Leo hingegen hebt in der Anhörung Michaels das eigene, vorbildhafte Verhalten hervor und führt seine „langmut“, „gunst“, „güte“, „freundlichkeit“ und die Anwendung „linde[r] Mittel“ und „wohltat[en]“ (II,85-91) gegen Michaels despektierliches Verhalten ins Felde.³⁹¹ Durch die negative Darstellung Michaels (man beachte die Anrede „du verfluchter“), dessen „verstockt[es] gemüthe“ durch Nachgiebigkeit „verderbt“ wurde (II,86-91),

jedoch nutze sie, um den eigenen Machtrieb zu befriedigen. Mit dieser Haltung, oft einhergehend mit der Nicht-Akzeptanz christlicher Herrschertugenden wie Gerechtigkeit, Milde und Demut mache sich der Tyrann der Sünde der „superbia“ schuldig. Hempel, Wolfgang: Übermuot diu alte ... Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bonn 1970, S. 98. (=Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 1) Zum eigennützigem Verhalten der Figuren im „Leo Armenius“, siehe Kapitel 3.4.2 in dieser Arbeit.

³⁸⁷ Szurawitzki vergleicht mehrere Tugend- und Lasterkataloge und verweist auf das Laster des Hochmuts und der Überheblichkeit u.a. bei Augustin (*Civitas Dei*, V,24), im „Pseudo-Cyprian“, im „Policraticus“ des Johannes von Salisbury und bei Thomas von Aquin. Auch bei Machiavelli spielen Hochmut und, gesondert aufgeführt, Grausamkeit eine Rolle, allerdings zählen sie hier zu den Tugenden, wobei die Grausamkeit nur dann als „Tugend“ verstanden wird, wenn sie nicht zu Hass in der Bevölkerung führt – „Grausamkeit sollte, nach Cesare Borgia, nur „ein Mittel zum Zweck sein, nicht Selbstzweck“. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sich Gryphius an den Tugendkatalogen der christlichen Herrscher und nicht an Machiavelli orientiert und insofern wird im Weiteren bei der Formulierung von Tugenden auf den christlichen Tugendkanon rekurriert. Szurawitzki 2005, S. 30, 35, 51, 54 und 68f. Zum Herrscherbild bei Augustinus, dessen „rex iustus“ in umgekehrtem Verhältnis zu Machiavellis Vorstellung eines idealen Herrschers steht, siehe auch Szurawitzki, M.: Zum Herrscherbild in Gryphius' Leo Armenius: Werteverlust, Realpolitik, weiterführende Überlegungen. In: Neuphilologische Mitteilungen 108 (2007), S. 629-640.

³⁸⁸ Reichelt 1965, S. 42. Die theologisch fundierten Kardinaltugenden sind die Eigenschaften der „magnanimitas, fiducia, tolerantia, requies, stabilitas, perseverantia [und] constantia“. Welzig, Werner: Constantia und barocke Beständigkeit. I: DVjs 35 (1961), S. 416-432, hier S. 422.

³⁸⁹ Peschken, Bernd: Andreas Gryphius aus neostoizistischer, sozialgeschichtlicher Sicht. *Daphnis* 6/3 (1977), S. 327-358, hier S. 332.

³⁹⁰ Schäublin weist darauf hin, dass „[d]ie Verschwörer [...] das Wort 'Held' achtzehnmal [gebrauchen], und zwar auf sich selbst bezogen, das Wort 'Tyrann' neunzehnmal, stets auf Leo Armenius bezogen“, woraus sich schließen lässt, „daß die Begriffe 'Held' und 'Tyrann' konstitutiv sind für das Selbstbewußtsein und das Selbstverständnis der Verschwörer und für ihr Bild von Leo Armenius“. Schäublin 1974, S. 21. Zur Selbstdarstellung des Helden, siehe auch Kapitel 4.2.1.

³⁹¹ Die Eigenschaften, die Leo hier anführt, decken sich weitestgehend mit den vier Kardinaltugenden, die auch der biblische Herrscher Salomon aufweist, denn dieser „ist ein kluger und gerechter Richter, ein tatkräftiger Herrscher und friedliebender Staatsmann, [...] besitzt als Herrscher [...] die vier Kardinaltugenden der Klugheit (*prudentia*), der Gerechtigkeit (*iustitia*), des Starkmuts (*fortitudo*) und der Mäßigkeit (*temperantia*) und verbindet sie mit Gottesliebe und Gottesfurcht (*amor / timor Dei*).“ Kästner, Hannes: *Fortunatus - Peregrinator mundi: Welterfahrung und Selbsterkenntnis im ersten deutschen Prosaroman der Neuzeit*. Freiburg i.Br. 1990, S. 178.

weist Leo Michael nicht nur die alleinige Schuld zu, sondern legitimiert auch die Notwendigkeit einer Inhaftierung und Verurteilung zum Tode.

Neben der von einem der Verschwörer formulierten Darstellung der Herrschaft Leos als Joch, dessen Last die Untertanen zu erdrücken droht (V, 221 und V,241-243), wirft Michael Leo vor, dass dieser sich „in blut der Vnterthanen“ (I,21) waschen und seinen „geldtdurst“ mit deren Gütern löschen würde (I,22). Michaels Klagen, dass Leo „stets die Klaw'n im blut der Bizantiner färbt“ (I,298), „tugend vnterdrückt / vnd redlichkeit verdencket“ (I,295) und seine „zeit mit tausend lüsten kürzt“ (I,262), während seine Krieger „in eisen stehn vnd leiden staub vnd Sonne“ (I,264), verweisen auf den klassischen „Vitia“-Katalog des Fürsten.³⁹² Doch auch wenn es sich bei den hier formulierten Vorwürfen um Topoi handelt, die Michael zur Legitimation seiner Umsturzbestrebungen anführt, so entspricht Leo Armenius jenseits aller Polemik nicht dem Ideal des christlichen Herrschers. So soll ein *rex iustus* u.a. „die Ungerechten nicht erheben, die Kirchen schützen, sich nicht nach den abergläubischen Bräuchen der Zauberer, Wahrsager richten, Zornesausbrüche unterdrücken und in allem auf Gott vertrauen“- alles Vorgaben, die Leo nicht oder nur vordergründig erfüllt.³⁹³ Denn mit Michael hat er durchaus einen „Ungerechten“ erhoben und mit der Hinrichtung Michaels schützt er auch nicht die Kirche, obwohl er das behauptet (II,502), sondern vor allem sich selbst. Genau wie Michael vertraute auch Leo nicht auf Gott, sondern holte sich Rat bei einer Wahrsagerin.³⁹⁴

Doch nicht nur Leo, auch Michael versucht sich als Beschützer der Kirche auszugeben, wenn er seinem Gegner ankreidet, die Kirche unterdrückt (III,72: Die Kirche / die für dir / vnselig Mensch / erzittert) und entzweit (I,6: Die zäncksucht in der Kirch) zu haben, ein Vorwurf, den er Leo nicht aufgrund seiner enttäuschten Erwartungen als überzeugter Christ macht, sondern als taktierender Politiker, der das Volk auf seine Seite ziehen möchte. Mit der gleichen Intention führt Michael auch die „zwytracht in dem Stat“, die „vntrew' in dem Rath“, die „Vnruh' auf der Burg“ (I,5-7) und „[d]ie all-verzehrend angst / die Stätt vnd Feld verletzt“ (V,224) auf Leo zurück und gibt mit diesen Vorwürfen die allgemeine politische Lage wieder, wie sie vom Volk oder von Teilen des Volkes wahrgenommen wird. Mit der Schilderung der Probleme im Reich Leos stellt Gryphius eine Parallele her zu der politischen Situation des 17. Jahrhunderts, die durch das Elend des Dreißigjährigen Krieges und, neben der Entzweiung der Kirche, durch das Aufkommen

³⁹² Szurawitzki verweist auf das Gespräch mit Exabolius, in welchem Michael Balbus „eine weitergehende Beschreibung des Kaisers [liefere], die in ihrer Anlage an mittelalterliche Fürstenspiegel erinnert“ und in welcher Leo Armenius „als 'rex iniquus' [...], der auf falsche Berater hört und die Tugend unterdrückt“, dargestellt werde. Szurawitzki 2005, S. 166.

³⁹³ Bumke, Joachim: Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. Bd. 2. München 1986, S. 384.

³⁹⁴ Vor seiner Machtergreifung ließ sich Leo von einer „mondsüchtigen Sklavin“ die Zukunft vorhersagen. Siehe dazu Anmerkung 75, Rusterholz 1971, S. 33.

machiavellistischer Politik gekennzeichnet ist.

Der Zuschauer kann somit die eigenen Erfahrungen und die damit verbundenen Erwartungen (Wunsch nach Friede und Wohlstand) in den Worten des Michael Balbus wiederfinden, bekommt aber durch den Monolog Leos gleichzeitig die Sicht des Positionsinhabers mitgeteilt, der sich den vielfältigen und oft gegensätzlichen Erwartungen, die die Rolle des Fürsten mit sich bringt, nicht gewachsen sieht. Leo schildert eindrücklich das Verlangen der Heere und Städte nach Gold und den Ruf des Volkes nach Getreide. Wenn jedoch durch Dürreperioden und Überschwemmungen Ernten vernichtet und durch Erdbeben Städte dem Boden gleich gemacht werden, so kann Leo nicht allen Forderungen nachkommen. Auch Epidemien wie Cholera und Pest, die ganze Landstriche auslöschen und einen gravierenden Mangel an Arbeitskräften nach sich ziehen, führen zu einer Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage und zwingen viele in die Kriminalität (I,361-373). Das Volk erwartet Frieden, damit die Bauern ihr Land bestellen können und dieses nicht durch Brandschatzungen zerstört wird. Das Gold für die Städte und der Sold für das Heer kann jedoch aus dem Ertrag des Getreides nicht gewonnen werden, sondern diese Güter werden in der Regel durch Eroberungskriege erbeutet. Das Reich blüht zwar, zum Wohl des Volkes, in Frieden (auch wenn Michael auch diesen Umstand auf seine eigene Leistung als Feldherr zurückführt) (I,447f.)³⁹⁵, das Heer hat jedoch weder eine Beschäftigung, noch erhält es die erwartete Belohnung. Leo sieht sich also mit zwei grundlegenden, gegensätzlichen Forderungen konfrontiert, von denen er immer nur einer nachkommen kann.³⁹⁶

Die Position des Herrschers ist nur solange relativ sicher, wie dieser bereit ist, „aller geitz mit Gold vnd Ehren [...] zu stillen“, sobald er jedoch „nicht mehr schenckt / ja nicht mehr schencken kann“ und „auffruhr strafft“, schwindet auch die Loyalität und Treue seiner Untergebenen (V,257-262).³⁹⁷ Denn nach Dahrendorf ist „Herrschaft so lange legitim, wie sie Erfolg hat, d.h. Gehorsam findet; sie findet Gehorsam, weil alle für den eigenen Vorteil und auf eigenes Risiko handeln.“³⁹⁸ Der Bote, der die Nachricht vom Tode Leos überbringt, veranschaulicht die Funktionsweise der Macht, wenn er als Täter Michaels Anhänger nennt, die diesem verbunden sind durch „des geblüttes band“, durch „freundschaft / lange gunst / [...] Ruhmb sucht vnd versprechen“ (V,122ff.). Auch Michael

³⁹⁵ Vgl. Burgard, Peter J.: König der Doppeldeutigkeit: Gryphius' Leo Armenius. In: Burgard, Peter J. (Hg.): Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien u.a. 2001, S. 121–141, hier S. 131. Auch Szurawitzki weist darauf hin, dass „die Tatsache, dass im Lande Frieden herrscht, auf eine gute Herrschaft Leos hindeute[e]“, „Michael Balbus [...] diese Tatsache jedoch sofort dahingehend um[interpretiere], dass nur er allein für die Friedenssicherung im Lande verantwortlich sei“. Szurawitzki 2005, S. 167.

³⁹⁶ Plard 1962, S. 174, erläutert, dass die Darstellung der Schattenseiten der Königsmacht, und dies bezieht sich nicht nur auf die hier angeführten Probleme des täglichen Regierungsgeschäftes, sondern beinhaltet auch die Angst vor Mördern und die auf ihm ruhende Last der Verantwortung, ein „trait traditionnel en théologie protestante“ sei.

³⁹⁷ Schon Cicero hat erkannt, dass niemand freiwillig sein Leben riskiert, ohne dass ihm dafür eine Belohnung in Aussicht gestellt würde: „[...] weil sich kaum einer findet, der nicht durch das Ertragen von Strapazen und Bestehen von Gefahren gleichsam als Lohn für seine Leistungen Ruhm erstrebt.“ Cicero 1976, S. 61.

³⁹⁸ Schulte-Altendorneburg 1977, S. 30.

ist sich dieser Dynamik bewusst, wenn er seinen Mitstreitern die (rhetorische) Frage stellt, ob er genug Zuwendungen vergeben kann, um sie auch in Zukunft zu halten: „Werd ich wol etwas finden / Das kräftig mich vnd euch noch stärker zuverbinden?“ (V,343-344). Denn im Grunde lässt sich das Verhältnis von Michael und Leo mit dem Verhältnis von Michael zu seinem Gehilfen von Crambe vergleichen: So wie Michael Leo tatkräftig unterstützte und ihn auf den Thron hievte, so führt auch Crambe den finalen Schlag gegen Leo aus und wird, genau wie Michael eines Tages nach der Macht greifen.³⁹⁹

Justus Lipsius, niederländischer Philosoph mit maßgeblichem Einfluss auf Gryphius' Werk⁴⁰⁰, unterscheidet zwischen allgemeinen und individuellen Erwartungen, wobei die Enttäuschung der ersteren als „Maske“ für die letzteren benutzt wird (Const. I,7), denn die Menschen betrauern das allgemeine Unglück nur deshalb, weil sie darin ihr eigenes, individuelles Unglück wiederfinden.⁴⁰¹ Eine dieser „Masken“ ist der Vorwand, für das Vaterland zu kämpfen oder dessen Zerstörung zu beweinen. Letzteres stellt für Lipsius im Grunde nichts anderes dar, als die Furcht vor dem eigenen Unglück: „Ihr guten leute spielt nur eine Comoediam, deckt vnd verhüllet euch mit der Larve des Vatterlands / vnd beweinet mit wahrhaftigen vnd heissen Threnen nur ewer selbst eigen Unglück vnd schaden.“ (Const. I,8)⁴⁰² Der beabsichtigte Umsturzversuch Michaels zugunsten der Freiheit des Volkes ist auch insofern nichts anderes, als der Versuch, die persönliche Lage zu verbessern. Dem Zuschauer wird die „Larve des Vaterlandes“ (Const. I,8), derer sich Michael zu persönlichen Zwecken bedient, vor Augen geführt und er wird gleichzeitig davor gewarnt, sich durch den Affekt der übermäßigen Vaterlandsliebe verführen zu lassen. Denn nur wer „diese Comoedientücher hinweg / vnd [...] diese Fürhenge zusammen[legt]“ (Const. I,9), der ist nach Lipsius auch bereit, den Himmel als „warhafftiges vnd ebenmessiges Vaterland“ (Const. I,11) zu erkennen.

Neben den genannten „allgemeinen“ Enttäuschungen, in welchen er seine Ansprüche hinter den Erwartungen unterschiedlicher Bezugsgruppen versteckt, gibt es einige Stellen, die auf die Enttäuschung seiner ganz persönlichen Erwartungen schließen lassen. So klagt Michael, dass sein Verdienst als Soldat und Feldherr nicht genug gewürdigt werde (I,26-28: „ein vnverzagter Man [...] [s]teht vnerkânt vnd schmach“), insbesondere, da er durch das Kriegshandwerk den Fürsten in ehrlicher und aufrechter Art und Weise zu schützen vermöge. Wenn er dann ausführt, sein Leben „umbsonst für Thron vnd Cron gewagt“ (I,1) zu haben, so spricht gerade aus dem „umbsonst“ die Enttäuschung über die ausbleibende Belohnung, über den „vnbelohnte[n] dienst“ (I,3). Auch beklagt er, dass er (Michael benutzt an dieser Stelle ein identifikatorisches „wir“ und zielt auf das

³⁹⁹ Dies sagt auch Theodosia voraus (V,389ff.)

⁴⁰⁰ Siehe hierzu Kapitel 1.4.1.

⁴⁰¹ Vgl. Abel 1978, S. 73.

⁴⁰² Zur Ablehnung der Vaterlandsliebe bei Lipsius, siehe auch Abel 1978, S. 99ff.

Heer als Bezugsgruppe ab, meint aber im Grunde die eigene Person) sein Leben tagtäglich für das Wohl des Fürsten riskiert, während dieser ein schönes und angenehmes Leben genießt (I,1-4). Dem Vorurteil des untätigen, sich auf Kosten seiner Untertanen amüsierenden Tyrannen setzt Leo Armenius in seiner Herrscherklage den Topos von der Idylle des einfachen, als Einsiedler in den Wäldern lebenden Mannes entgegen, der zwar nur auf „geringe[m] Stroh“, dafür jedoch ruhig und ohne die Angst schlafen kann, jeden Augenblick ermordet zu werden (III,11-20).

Ganz von der Hand zu weisen ist Michaels Anklage jedoch nicht, denn indirekt macht auch Theodosia Leo den Vorwurf, seinen Feldherrn nicht genug entlohnt zu haben (II,454: „Ein Fürst gibt nicht zuviel / gibt er gleich jahr für jahr“), allerdings übersieht sie dabei, dass es in Friedenszeiten keine Kriegsbeute gibt, die man als Fürst verteilen kann, so dass sich mit jedem Friedensjahr die Menge der zu verteilenden Güter reduziert.⁴⁰³ Die „Herrschertugend der *Freigebigkeit*“, die sich „in ihrer weltlichen Erscheinungsform“ als „Aufwendigkeit der kaiserlichen Bewirtungen und Geschenke“ zeigt, lässt sich in Friedenszeiten nur begrenzt erfüllen.⁴⁰⁴ Leo selbst verteidigt sich mit den Worten: „blieb einer vnbelohnet, der vnß zu dienste stund?“ (II,72-73) und erläutert, inwiefern er ein guter Herrscher, ein „*rex iustus*“ sei. Denn nach dem Sieg gegen den Bulgarenkhan Krum (Crummus)⁴⁰⁵ habe er sich bemüht, nicht nur allen gerecht zu werden, sondern auch gerecht, ja sogar milde gestraft,⁴⁰⁶ da er „oftt verschonet [n]ach den die straffe grieff“ (II,67-72). Allerdings kann die damals bewiesene „*clementia*“ auch nur Bestandteil der geforderten Darstellung eines siegreichen Königs gewesen sein und muss daher nicht unbedingt bedeuten, dass er auch Michael gegenüber gerecht gehandelt hat, wenngleich Leos langmütiges Verhalten gegenüber Michaels wiederholten aufrührerischen Reden dies nahelegt.⁴⁰⁷

Michael deutet gegenüber Exabol an, dass es ihm nicht nur um materielle Güter gehe, sondern dass er vielmehr nach einer öffentlichen Belobigung verlange, die ihn als Helden darstelle und zugleich verdeutliche, dass Leo von seiner Gunst abhängig sei und somit auch hierarchisch unter ihm stehe. Welchen Stellenwert der Ruhm für Michael einnimmt, zeigt auch seine mit Neid erfüllte Aussage, dass ihn als Soldat, der sein Leben für Leo riskiert, am Ende noch nicht einmal ein ordentliches Grab erwarte, sondern dass „Ruhm / vnd stärck vnd muth vnd standt / Vnd thaten vnd verdienst“ des Helden „mit einer handvoll Sandt“ bedeckt würden. Leo hingegen, der „untätig in dem Garten sitz't“, würden die Siegeszeichen zuteil, die eigentlich den Soldaten aufgrund ihrer Leistung zustünden (I,266-270). Exabol versucht Michael dadurch zu beschwichtigen, dass eigentlich der

⁴⁰³ Szurawitzki weist auch auf die „fehlende Freigebigkeit“ als „Laster eines *rex iniquus*“ hin, stützt sich jedoch nur auf Balbus' Aussage, ohne die politischen Bedingungen zu berücksichtigen. Szurawitzki 2005, S. 161.

⁴⁰⁴ Bumke 1986, S. 386.

⁴⁰⁵ Siehe FN 47, Rusterholz 1971, S. 32.

⁴⁰⁶ Zur Unterscheidung von „gerechtem“ und „mildem“ Strafen, siehe Szurawitzki 2005, S. 51ff.

⁴⁰⁷ Zur Darstellung des Herrschers, siehe Kapitel 4.1.

Feldherr die wahre Macht besitzt, denn die reale „Kriegsmacht“ des Kriegsherrn steht der repräsentativen Funktion des Fürsten nicht nur gegenüber, sondern impliziert auch die Abhängigkeit des Fürsten von seinem Feldherrn (I,398-404). Doch auch wenn Michael, mit dem Heer im Rücken, Leo indirekt Befehle erteilen kann, genügt ihm diese Macht nicht: Er will Ruhm und nicht nur faktisch, sondern auch in seiner Außenwirkung der mächtigste Mann des Reiches sein. Michael selbst erklärt in seiner Verteidigungsrede vor Gericht, dass er zwar durch Leo „was höher kommen sey“ (II,123-124), wobei ihm dieser Aufstieg jedoch nicht genügt zu haben scheint (darauf lässt das Wort „was“ im Sinne von „etwas“ schließen). Sogar wenn Leo öffentlich verbreiten ließe, was er ihm zu verdanken habe, würde ihm diese Anerkennung nicht reichen, denn „es wird noch hefftig fehlen [d]aß deinem Keyserthumb mein ampt zu gleichen sey“ (II,129-130).⁴⁰⁸ Für Michael ist das repräsentative Element der Fürstenrolle ausschlaggebend, denn auch wenn er mit dem Verlassen der Position des Feldherrn die damit verknüpfte reale Macht über das Heer abgeben muss, so weiß er sehr wohl, dass „sich [...] die labile Rangordnung der höfischen Gesellschaft [auf den äußeren Schein des Prestiges gründet und] nicht auf die reale kriegerische oder [...] ökonomische Macht, welche die Kriterien der feudalen oder der bürgerlichen Gesellschaft bilden.“⁴⁰⁹

Der nach dem Thron greifende Michael ist sich jedoch nicht im Klaren darüber, dass die Position des Herrschers nicht nur Vorteile hat und schiebt Exabols Warnungen als „Ammenmärchen“ beiseite (I,414: „Diß rede Kindern ey!“). Doch Machtrollen wie die Rolle des Herrschers (oder auch die des Feldherrn) sind nicht nur „Positionen verfestigter Verhaltensmuster, von denen aus die Erwartungen anderer bestimmt werden können“⁴¹⁰, sondern sie unterliegen auch bestimmten Erwartungen. Diesen gerecht zu werden ist jedoch nur möglich, wenn die jeweiligen Erwartungen an eine Rolle weitestgehend miteinander kompatibel sind, denn unvereinbare Erwartungen der Bezugsgruppen führen zwangsläufig zu Konflikten.⁴¹¹

Zwar hat der Souverän als Inhaber einer „absoluten Machtrolle“ theoretisch die Möglichkeit, „das Erwartungssystem der gesellschaftlichen Form [zu] bestimmen und [zu] verändern“⁴¹², dennoch muss auch er, „um den Weiterbestand dieses Statusses zu legitimieren und aufrechtzuerhalten“, in

⁴⁰⁸ II,123-133: Taktisch gesehen versucht Michael hier seinen Kopf zu retten, indem er Leo versucht klar zu machen, dass er, wenn er wirklich den Thron gewollt hätte, er ihn sich schon viel früher hätte nehmen können. Allerdings zeigt er durch diesen vermeintlich klugen Schachzug auch, dass er Leos Position als unverdient und daher illegitim bewertet und seine Vorrangstellung nicht anerkennt; ein Eingeständnis, das letztlich aus Gründen der Staatsräson zu seiner Verurteilung führen muss.

⁴⁰⁹ Schulz-Buschhaus, Ulrich: Über die Verstellung und die ersten „primores“ des "Héroe" von Gracián. In: Romanische Forschungen 91 (1979), S. 411-430, hier S. 428.

⁴¹⁰ Eine Definition der „Machtrolle“ nach Claessens findet sich bei Griese 1977, S. 88.

⁴¹¹ Merton differenziert zwischen dem Inter- und dem Intra-Rollenkonflikt: „Geraten die Erwartungen verschiedener Bezugsgruppen an ein und dieselbe Person in Konflikt miteinander, so handelt es sich um einen Intra-Rollenkonflikt. Ein Inter-Rollenkonflikt liegt vor, wenn sich die Erwartungen an verschiedene Positionen, die eine Person gleichzeitig innehat [...], widersprechen.“ Aus: Peuckert 2010b, S. 244.

⁴¹² Zur Definition von „Machtrolle“ nach Claessens, siehe Griese 1977, S. 88.

seinem Auftreten und in seinen Handlungen „gewisse Mindestkriterien erfüllen“, da „auch ein [hoher], zugeschriebener Status angreifbar [ist]“.⁴¹³ Insofern ist auch der Herrscher fremdbestimmt und besitzt keineswegs absolute Macht und Freiheit. Bezogen auf Konversation und Kommunikation am französischen Hof⁴¹⁴ stellt Daniel folgerichtig fest, dass es „das fürstliche Oberhaupt des Hofes selbst [war], das der durchgängigen Funktionalisierung der Kommunikation am wenigsten entrinnen konnte“ und sich, um der Gefahr eines verbalen, politischen Fehltritts zu entgehen, auf unverfängliche Themen wie „Kunst, Wissenschaft und Jagd“ beschränken musste.⁴¹⁵ Denn „je höher man in der Statuspyramide ist, desto geringer der Anteil der Menschen, mit denen man sich familiär unterhalten kann“⁴¹⁶; die Rückzugsmöglichkeiten auf die Hinterbühne sind beschränkt und zwingen den Herrscher zu einem Leben in ständiger Öffentlichkeit. Seine Existenz besteht aus dem erwartungsgerechten Ausagieren seiner Rolle; ein Verlassen derselben ist auf der Vorderbühne nicht (ohne entsprechende Konsequenzen) möglich.⁴¹⁷ Leos rhetorische Frage, „[w]er [...] mit Hüttern mehr [...] umgeben“ wird, er als Herrscher oder Michael als Gefangener (III,7f.), verweist auf die Zwänge, denen der Fürst in seiner vermeintlich „absoluten Machtrolle“ unterliegt. Mit der Aussage Theodosias, dass Leo die Verschwörer „mit höchster pracht [...] neben sich erhub vnd [diese] schier zu Göttern macht“ (V,253f.), offenbart sich auch die Problematik der Machtverteilung im „Leo Armenius“: Denn wie es nur einen Gott geben kann, so darf es nur einen Fürsten geben – in der Verletzung dieser Ordnung hat Leo, zumindest in weltlicher Hinsicht, den eigenen Untergang eingeleitet. Die Kunst des Herrschens besteht darin, sich vor Emporkömmlingen zu schützen und gleichzeitig deren Dienste zu nutzen, denn „der Stärkere ist zur Befriedigung seiner Bedürfnisse auf die Rollenleistungen des Schwächeren angewiesen“.⁴¹⁸ Dies erkennt auch Michael, wenn er nach seiner Machtübernahme in seiner Ansprache an seine Gehilfen kundtut, dass er durch deren „trew“, „Freundschaft“ und „Lieb“ (V,335ff.) gerettet wurde, den Thron besteigen konnte und sich auch für die Zukunft ihrer Unterstützung sicher sein will – allerdings weiß er, dass man auf Treue und Loyalität nur bedingt setzen kann und stellt sich daher die Frage, mit welcher Gegenleistung er seine Mitstreiter entlohnen könnte:⁴¹⁹

⁴¹³ Wiswede 1977, S. 12.

⁴¹⁴ Für die deutschen Höfe dürften ähnliche Maßstäbe gelten, da sie sich an Frankreich orientierten.

⁴¹⁵ Daniel 1995, S. 33.

⁴¹⁶ Goffman 2006, S. 122.

⁴¹⁷ Vgl. ebd.

⁴¹⁸ Wiswede 1977, S. 64. Problematisch an der hier dargestellten Herrschaft des Fürsten ist, dass das Heer nicht direkt dem Fürsten, sondern dem Feldherrn unterstellt ist und ersterer somit seine Macht aus der Hand gibt und Emporkömmlingen Tür und Tor für einen militärischen Umsturz öffnet.

⁴¹⁹ Schäublin weist darauf hin, dass „[i]n der Eingangsszene der ersten Abhandlung [...] auf Arm und Faust gepocht“ werde, Michael in seiner Dankesrede jedoch den Bescheidenheitstopos, dass sein Arm zu schwach sei, anwenden würde. Mit dieser Aussage würde seine „seine Absicht [deutlich], diejenigen abzuwimmeln, denen er sein Leben verdankt. Um ihnen nichts Handfesteres bieten zu müssen, [würde] er sie mit dem Glauben an einen zweifelhaften Ruhm und Nachruhm ab[speisen].“ Schäublin 1974, S. 26.

„Wie wird ich diesen muth
Belohnen der vor mich das unverzagte blutt
In höchste noth gwagt . Wird ich wol etwas finden /
Das kräftig mich vnd euch noch stärker zuverbinden?“ (V,341-344)

Wenn Leo Michael Undank, Frevel, Neid und Verleumdung vorwirft (II,395-396), so wird ex negativo ein Rollenverhalten aufgeführt, das das Verhältnis eines loyalen Feldherrn und Untergebenen zum Kaiser auszeichnet: Dankbarkeit, Respekt, Demut, Zuneigung und Loyalität.⁴²⁰ Dieses Verhalten ist insofern absolut notwendig, als dass Leo faktisch von Michael Balbus und seiner militärischen Macht abhängig ist, als Vertreter des Gottesgnadentums jedoch über ihm steht. Der dem Kaiser zu schwörende Eid als Mittel der Machterhaltung wird im Drama immer wieder thematisiert, insbesondere, da er nicht nur einen Rechtsbruch, sondern in Nicht-Anerkennung des Gottesgnadentums auch eine Versündigung gegen die von Gott gegebene Ordnung darstellt.⁴²¹ So wirft Theodosia Michael wiederholten Meineid vor (V,271), Leo bezeichnet dessen Verhalten als „treulosen Aberwitz“ (I,141) und wirft ihm, dem „Trewlose[n]“ (II,78) und „meineydig mensch“ (II,81) vor, „eyd vnd trew“ gebrochen zu haben (II,76). Und auch der Zuschauer weiß seit der ersten Szene, dass Michaels Beteuerung seiner Treue, die er mit dem Riskieren seines Lebens für Leo „ins buch der zeit geschrieben“ hat (II, 156), nicht der Wahrheit entspricht. Ausschlaggebend für die Einhaltung des Treueschwurs scheint die Dankbarkeit gegenüber dem Kaiser zu sein, die bei Michael nicht (mehr) vorhanden ist und ihn zu einer höheren Machtposition streben lässt. Die fehlende Dankbarkeit wird nicht nur von Leo, sondern am Ende auch von Theodosia angeprangert, denn Michael, der vorher „nichts / nun mehr denn alles“ hat (V,252), verdankt seinen Aufstieg Leo, der ihn zu seinem Feldherrn ernannt hatte (V,250f.: „[W]er setzt euch in die macht? Wer traw’t euch dieses Schwerdt? Wer hat euch so begabet?“).

Anders als seine zuerst für Michael Partei ergreifende Gattin Theodosia ist Leo der Ansicht, dass allein die Position des Feldherrn, die er Michael überantwortet hat, und die diesen „aus schnöde[m] staub in höchsten ruhm gesetzt“, Dank verdienen müsse (II,4-7) und sieht daher nicht die Notwendigkeit, Michael noch weiter zu belohnen (was er auch, angesichts des Friedens, nicht

⁴²⁰ Schon Bonizo von Sutri formuliert gegen Ende des 11. Jahrhunderts in seinem „Buch vom christlichen Leben“ die „Pflichten der ‚Ritter‘ (milites): Insbesondere ist ihnen aufgetragen, ihren Herren ergeben zu sein, nicht nach Beute zu streben, zum Schutz des Lebens ihrer Herren das eigene Leben nicht zu schonen, für das Wohl der Allgemeinheit zu kämpfen, [...], die gelobte Treue nicht zu brechen und ihren Herren nicht meineidig zu werden“ – alles Vorgaben, die Michael Balbus, obwohl er sich nach außen in der Tradition des heldenhaften Ritters stehend präsentiert, nicht erfüllt. Bumke 1986, S. 401.

⁴²¹ Auch Cicero weist darauf hin, dass beim Ableisten eines Eides nicht die Sanktion im Falle eines Fehlverhaltens im Vordergrund stehe, sondern vielmehr die Verletzung der religiösen Normen: "Aber bei einem Eid muß eingesehen werden nicht, welche Befürchtung, sondern welche Bedeutung vorliegt. Es ist ja ein Eid eine Zusicherung unter Berufung auf Gott." Cicero 1976, S. 311. Die Wortbrüchigkeit oder Eidverletzung wird auch schon in der Gryphschen Übersetzung von Vondels „De Gebroeders“ thematisiert. Siehe hierzu Reichelt 1965, S. 36.

kann). Belohnungen materieller Art und Privilegierung rufen jedoch nicht nur Dankbarkeit hervor, sondern dienten schon im Mittelalter der Disziplinierung des mächtigen Adels, von dessen Unterstützung der Kaiser abhängig war. Der oft angeführte Vergleich des Kaisers mit einem Vater, der für seine Kinder, sprich Untergebenen, sorgt und gleichzeitig Respekt und Anerkennung seiner Vorrangstellung verlangt, spiegelt dieses Verhältnis wider.⁴²² Leo hat Michael nicht nur aus dem „Koth“ in die ehrbare Position des Feldherrn emporgehoben, sondern wie ein Vater hat er ihn „auf die Schoß gefast“ (II,78) und „auf selbst eigener Schoß berühmt vnd groß gemacht“ (I,146).⁴²³ Gryphius unterstreicht diesen Vater-Vergleich in seinen Anmerkungen, in welchen er mittels der Figur des Theophilus den Anhängern Michaels (und damit auch Michael selbst) vorwirft, nicht nur zu „Todschlägern sondern auch zu Vaternördern an [ihrem] Keyser“ geworden zu sein (Pag. 56). Interessant ist, dass an dieser Stelle die Trennung zwischen Vorder- und Hinterbühne aufgehoben wird, denn die „private“ Rolle des Vaters, verbunden mit Liebe und Respekt, geht eine Synthese mit der öffentlichen Rolle des Königs ein und verlangt damit dem Untertanen mehr als nur bloßen Gehorsam ab. Wie stark solche Bilder mit Darstellung in Bezug stehen, zeigt Michaels Bitte, als Buße im Kampf für Leo sterben zu können, wobei er sich auf die „wahre Vaternreu“ beruft, die Leo als Herrscher gegenüber ihm, seinem „Sohn“ besitzen müsse (II,377ff.). Auch hier deutet die Selbstdarstellung Michaels, der sich Leo nun wieder unterzuordnen scheint, nicht auf dessen wahren Absichten. Vielleicht war er in diesem Moment, angesichts der bevorstehenden Vollstreckung des Todesurteils, von seiner Aussage überzeugt, vielleicht waren seine Worte aber auch nur eine Täuschung.

Eine weitere Schattenseite der Position des Fürsten ist die latente Gefahr, dass die unterschiedlichen Rollen miteinander und mit den persönlichen Ansprüchen des Herrschers nicht immer vereinbar sind – eine Gefahr, die mit der Anzahl der Bezugsgruppen und der jeweiligen Interessen steigt.⁴²⁴

⁴²² Die weitverbreitete Analogie von Vater und Herrscher beinhaltet eine „mystische Beziehung“, die sich nicht nur auf eine enge, verpflichtende Verwandtschaftsbeziehung (Vater – Kinder gleich Herrscher – Untertanen) bezieht, sondern durch die Verankerung im vierten Gebot, Vater und Mutter zu ehren, eine religiös-legitimierende Funktion gewinnt. Denn wenn der König mit dem Vater gleichgesetzt wird, bedeutet dies, dass auch er, wie es im Alten Testament verlangt wird, geehrt werden soll. Vgl. Burke 1993, S. 155–156. Siehe auch Flemming 1936, S. 287: „Es ist die lutherisch-patriarchalische Auffassung, Gott habe den Vater über seine Kinder gesetzt und diese ursprüngliche väterliche Gewalt sei die Quelle der Autorität. [...] Drum ist der angestammte Fürst ein sorglicher Vater seiner Landeskinder, er bezieht seine Gewalt auf das öffentliche Wohl; Gerechtigkeit und Ehre sind sein Maßstab, wohingegen der Tyrann sich alles erlaubt und nur für den Privatgebrauch auspresst.“ Die Gleichsetzung von Vater und Fürst und die damit verbundene Souveränitätsvorstellung, d.h. die „Ableitung der politischen Gewalt aus der Vatergestalt“ ist nach Reichelt „charakteristisch für das staatsrechtliche Denken des lutherischen Protestantismus“, dem auch Gryphius angehört. Dabei wurde diese „an Luther orientierte konservative deutsche Staatstheorie, die einen monarchischen Absolutismus aus dem patriarchalischen Gottesgnadentum ableitete, wurde u.a. vertreten von dem Schlesier Georg Schönborn (Politicon libri septem / 1607)“, dem Gönner und väterlichen Freund des Andreas Gryphius. Reichelt, Klaus: Das protestantische Schuldrama in Schlesien und Thüringen. Dokumente der zeitgenössischen Sicht des Absolutismus. In: Daphnis 7 (1978), S. 215-233, hier S. 219 und S. 222.

⁴²³ Vgl. hierzu Szurawitzki 2005, S. 169.

⁴²⁴ Best kritisiert zu Recht Werner Lenks Annahme, dass "[d]ie Tragik des Monarchen die Tragik [war], die ihm sein Amt auferlegte, das ihn nicht nur an Leib und Leben gefährdete, sondern auch seine Menschlichkeit als Opfer

Auch bei der Figur des Leo Armenius lässt sich ein solcher „Inter-Rollenkonflikt“ beobachten: Eigentlich möchte Leo nicht gegen Michael vorgehen, was sich beispielsweise daran zeigt, dass er nicht die sofortige Hinrichtung Michaels befiehlt, sondern Exabol bittet, noch einmal auf ihn einzureden (I,202).⁴²⁵ Die Anspielung Nicanders (III,4), dass Michael schon einmal vor Gericht stand und dennoch wieder auf freien Fuß gesetzt wurde, ohne das Amt des Feldherrn zu verlieren, scheint Leos Nachsichtigkeit zu bestätigen – wenngleich vermutlich auch andere Überlegungen mit im Spiel waren. Auch Leo selbst beklagt, „[w]ie oft [...] diese schuld dem Lästere vergeben wurde“ (I,168)⁴²⁶, er ist sich allerdings auch im Klaren darüber, dass er in dieser Situation nicht nur als nachsichtiger Freund, sondern auch als Herrscher handeln muss, dessen Macht unter anderem auf der Anerkennung seiner Autorität beruht. Wenn Leo sein „Gemüt durch seine [Michaels] Schuld bestritten“ fühlt (I,195), so gibt er die Verantwortung für seine Entscheidung an Michael ab, denn er muss als Herrscher „vngerne“ die Hinrichtung befehlen, die aufgrund Michaels Verhalten jedoch „nicht ändern kann“ (I,194). Die Klagen Leos, wie „so betrübt [s]ein Herz“ (II,427) sei und wie „scharff sein herber todt vnß Hertz vnd Seel außzehr“ (II,322) lassen jedoch nicht unbedingt auf Leos freundschaftliche Gefühle gegenüber Michael schließen (vor allem, da dieser zu keiner Zeit die Freundschaft zu erwidern scheint und die Verbindung zu Leo rein zweckrational sieht), sondern sie können auch von seiner Angst zeugen, Entscheidungen zu treffen und sich den Problemen zu stellen.⁴²⁷ Anders als die Herrscherfiguren des Carolus oder der Catharina besitzt Leo nicht die

forderte" mit der Begründung, dass Leo weniger Opfer seiner Position, als vielmehr seiner eigenen Machtgier war. Best, Thomas W.: Classical Precursors of Gryphius' Leo Armenius. In: Euphorion 82 (1988), S. 375-392, hier S. 379.

⁴²⁵ Zu hinterfragen ist allerdings Szurawitzkis Darstellung Leos als „rex iustus“: Während dessen Berater „Exabolus und Nicander ihrerseits [der von Michael geplanten List] machiavellistisch durch List zuvorkommen (I,191ff.)“ wollen, „verfügt Kaiser Leo in der Manier eines 'rex iustus' (I,202f.)“, Michael ein letztes Mal zu befragen und „clementia walten zu lassen, falls der Empörer seine Schuld bekennt, aber entschieden zu strafen, so dieses Schuldbekennnis ausbleibt (I,204ff.)“. Nach dem Urteilsspruch der Richter versucht Leo dann, „das vom Gericht getroffene Urteil nun unverzüglich zum Vollzug bringen“ und „[a]us Angst, selbst Knecht zu werden (III,255-264), lässt er die Tugenden der constantia und der Geduld außer Acht“. Szurawitzki 2005, S. 165 und 175. Problematisch an dieser Auffassung ist, dass Leo von Anfang an nicht als „typischer“ christlicher Herrscher dargestellt wird, sondern sogar, in der Gegenüberstellung mit Theodosia, eher als machiavellistisch geprägter Herrscher auftritt. Insofern ist es fraglich, ob das christliche Tugendsystem, auf welches sich Szurawitzki beruft sich, in dieser Form auf Leo anwenden lässt und ob Leos Milde gegenüber Leo nicht weniger dem Selbstverständnis eines christlichen Herrschers, als vielmehr der eigenen Durchsetzungsschwäche gegenüber dem ehemaligen Freund geschuldet ist. Denn man muss genau differenzieren, inwiefern der Herrscher tatsächlich als ein christlicher Herrscher agiert (so Carolus oder Catharina) und inwiefern er nur die christlichen Werte und Tugenden als Teil der notwendigen Darstellung begreift und umsetzt.

⁴²⁶ Darauf verweist auch Theodosia: „Daß einer / dem so oft so hohe schuld vergeben“ (Leo V,359).

⁴²⁷ Leos abwartende Haltung hinsichtlich der Festnahme und Hinrichtung Michaels deutet Szurawitzki als Ausdruck von Leos Handeln als „rex iustus“, allerdings wird im Verlauf des Dramas deutlich, dass auch er stets im eigenen Interesse handelt, so dass es verfehlt ist, hinter den Schwächen Leos Tugenden zu sehen. Szurawitzki 2007, S. 635. Vgl. auch Steinhagen, Harald: Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius. Tübingen 1977, S. 38, Fußnote 27 (= Studien zur deutschen Literatur, 51): „Dies gilt auch für den Kaiser: daß er, anstatt einen politischen Mord zu begehen, den Rechtsweg wählt, ist weniger der Ausdruck seiner lauterer Gesinnung als der Hoffnung, dieser Weg sei sicherer als die unmittelbare Gewaltanwendung, die Michaels Anhang zur Rache antreiben könnte.“

Haupttugend des Herrschers, die „magnanimitas“ als Fähigkeit zur „constance dans la mauvaise fortune et la résistance aux mouvements désordonnés de son âme“.⁴²⁸ Sein Handeln erscheint impulsiv, durch Ängste geprägt, auf der einen Seite die Bürde der Herrschaft ablehnend, auf der anderen Seite sich an ihr festklammernd, fernab von Stärke und Unerschrockenheit.⁴²⁹ Tapferkeit und Mut sind hingegen den Verschwörerfiguren und dem jüngeren Feldherrn Leo zu eigen, allerdings werden diese vermeintlichen positiven Attribute dadurch relativiert, dass sie im Dienste irdischen Strebens stehen und an Gott ausgerichtet sind.

2.4 Zur Rolle des Christen im barocken Welttheater

2.4.1 Rolleninternalisierung am Beispiel Theodosias

Theodosia, die Ehegattin Leos, betritt erst gegen Ende der zweiten Abhandlung die Bühne. Sowohl die liebevolle gegenseitige Begrüßung, als auch das Vertrauen, das Leo ihr entgegenbringt, wenn er ihr offenlegt, wie „betäubt [s]ein Hertz“ sei, spiegeln das innige Verhältnis Theodosias und Leos wider und erklären gleichzeitig den nicht unerheblichen Einfluss, den Theodosia auf die Entscheidungen ihres Gatten besitzt.⁴³⁰ Da Theodosia nicht möchte, dass Leo „das strenge Recht [...] auf das [Weihnachts]fest außführ“ (II,521), bittet sie Leo um eine Verschiebung der Hinrichtung Michaels. Während Theodosia im vertrauten Gespräch mit Leo eine moralisch-christliche Haltung vertritt und dafür plädiert, Gnade vor Recht ergehen zu lassen, steht Leo in dieser Szene für den Machthaber, der mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln seine Position als Herrscher zu verteidigen bereit ist – religiöse Motive stehen somit weltlichen gegenüber.⁴³¹ Leos Entscheidungen orientieren sich weniger an christlichen Moralvorstellungen als an dem „weltlichen“ Bedürfnis, die eigene Existenz zu sichern und er erkennt⁴³², anders als Theodosia, dass Michaels Weiterleben gleichbedeutend mit der „Not der Liebsten, [dem] Untergang der Kinder und [dem] Tod des Fürsten“ wäre (II,457f.).⁴³³ In diesem Sinne empfindet er auch nicht den von

⁴²⁸ Plard 1973, S. 166.

⁴²⁹ Zur Definition der „magnanimitas“ vgl. Plard 1962, S. 166.

⁴³⁰ Siehe auch Kelping 2003, S. 94.

⁴³¹ Zum Dialog zwischen Theodosia und Leo als Streit „zwischen dem traditionellen und dem neuen, konstruierten Naturrecht“ Hobbes'scher Prägung, siehe Arend, Stefanie: ‚Brennen‘ und ‚Schneiden‘ oder ‚Verzeihen‘? Die Utopie des sanftmütigen Fürsten in Gryphius' Drama Leo Armenius im Kontext von Senecas De clementia. In: Czarnicka, Miloslawa u.a. (Hrsg.): *Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock*. Wrocław 2003. S. 136ff.

⁴³² Vgl. hierzu auch Stalders Bemerkung, dass Leo Armenius „als gewöhnlicher Sünder fest in die Weltlichkeit verstrickt [ist]. Er setzt das Vertrauen nicht auf sich selbst, aber auch nicht auf Gott, sondern auf die Mitmenschen. Deshalb muß er im Untergang seiner Feinde [...] und in der Treue seiner Angehörigen die Garantie der eigenen Sicherheit sehen: Theodosia ist für ihn, was Christus sein sollte, Licht und Leben (II,426 u. 503). Stalder 1976, S.77.

⁴³³ In der Auslegung Luthers verstößt Leo hier gegen das 5. Gebot, wenn er „im Namen der Selbstverteidigung, der Verteidigung von Leben, Reputation und Besitz“ seinen „aufbrandenden ‚natürlichen‘ Instinkte[n] und Affekte[n] gegen den Aggressor“ nachgibt. Wannowetsch, Bernd: Affekt und Gebot. Zur ethischen Bedeutung der Leidenschaften im Licht der Theologie Luthers und Melanchthons. In: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der*

Theodosia erwähnt den Traum seiner Mutter als Bedrohung, sondern das Weiterleben Michaels.⁴³⁴ Da er Michael als Frevler der Kirche versteht, wird der Weihnachtsfeiertag nicht durch sein Blut befleckt, sondern die Kirche wird im Gegenteil durch sein Ableben gerettet (II,500).

Theodosia verkörpert in dieser Szene eindeutig ein christliches Gegenmodell zur eher pragmatischen, auf Existenzsicherung ausgerichteten Haltung ihres Gatten. Doch bedeutet dies auch, dass sie eine gläubige und überzeugte Christin ist? Denn betrachtet man ihr Hadern mit dem von Gott verhängten Schicksal⁴³⁵, lässt sich Theodosias Glaubensfestigkeit durchaus in Frage stellen. Die Diskrepanz zwischen der Auffassung, die Theodosia nach außen hin vertritt, und dem tatsächlichen Verhalten, das sie an den Tag legt, lässt sich nicht nur aus theologischer Sicht erklären, sondern auch über die Analyse der Beziehung Theodosias zu ihrem Glauben und zu ihrer Rolle als Kaiserin.

Religiöser Glaube lässt sich vergleichen mit Werten, Konventionen oder Sitten, welche zu den „verinnerlichten“ Normen zählen, da sie, anders als die rechtlich fixierten und von außen an den Einzelnen herangetragenen Normen „oft als Maßstäbe für Schicklichkeit unbewusst angenommen und internalisiert“ werden und „somit in die Persönlichkeit des Individuums mit[einfließen] und [...] es deshalb weitaus mehr [beeinflussen] als vom jeweiligen Herrschaftssystem aufoktroyierte Normen“.⁴³⁶ Denn schon in der Kindheit lernt das Individuum durch Rollenspiele (Mead) das korrekte, von der Gesellschaft erwartete Rollenverhalten. Auf diese Weise wird ein „Grundgehorsam“ gegenüber gesellschaftlichen Normen im Individuum angelegt, das schließlich die internalisierten Rollenerwartungen als eigene, individuelle Haltung auffasst und sich der „Rollenhaftigkeit seines Verhaltens kaum oder gar nicht bewusst“ ist.⁴³⁷ Schon Cicero weist darauf hin, dass sich das Rollenverhalten und die damit verbundenen Erwartungen der meisten Menschen an der Allgemeinheit orientieren, wenn sie „sich dahintragen [lassen] vom Urteil der Menge“ und das, „was der Mehrheit am schönsten scheint, [...] am meisten“ wünschen.⁴³⁸ Das Befolgen der Normen hängt somit ab von der Akzeptanz derselben in der Gesellschaft und von „der Übereinstimmung mit den Werten“.⁴³⁹ Allerdings werden „Normen, die eine Befriedigung der

Frühen Neuzeit. Hg. v. Johann Anselm Steiger (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43). Wiesbaden 2005, S. 203- 215, hier S. 209.

⁴³⁴ Zum Traum von Leos Mutter, in welchem schon auf das Blutbad in der Kirche und auch die Schuld Leos hingewiesen wird, siehe Gryphius' „Erklärung etlicher dunckelen örter“, Pag. 33.

⁴³⁵ Vgl. die Aussage Theodosias zum Schicksal Leos: „Wil dann der höchste mord / vnd solche jammer spiel?“ (V, 2010).

⁴³⁶ Goffman 2006, S. 52 und Coburn-Staege 1973, S. 42–43. Wie Cicero schon beobachtete, „lassen wir uns [meistens], erfüllt von den Vorschriften der Eltern, nach ihrer Gewohnheit und Sitte lenken“. Cicero 1976, S. 103.

⁴³⁷ Coburn-Staege 1973, S. 36. Dahrendorf weist auf Durkheims "soziale Tatsachen" (Règles de la méthode sociologique) und den Stellenwert der Erziehung für die Internalisierung von Rollenerwartungen hin. Dahrendorf 1977, S. 18.

⁴³⁸ Cicero 1976, S. 103.

⁴³⁹ Lamnek 2007b, S. 388.

eigenen Interessen ermöglichen, [...] eher befolgt“ als Normen, die „nur“ der Allgemeinheit zugutekommen.⁴⁴⁰

Während bei Rollen mit internalisierten Normen Sanktionen kaum notwendig sind, da das Individuum durch eine unterbewusste, „innere“ Kontrolle geleitet wird, gibt es Rollen, die rein äußerlich bleiben und nicht in die Haltung des Individuums einfließen.⁴⁴¹ Rollen, deren Normen nicht internalisiert werden, bedürfen einer „externen“ Kontrolle durch die Gesellschaft in Form von mehr oder minder schweren Sanktionen, da das Individuum wenig freiwillige Eigenleistung mit einbringt und quasi zur Ausführung seiner Rolle gezwungen werden muss. Rollenerwartungen und Sanktionen werden allerdings gemeinsam internalisiert, so dass dem Individuum bei internalisierten Normen die entsprechende (positive wie negative) Sanktion auch nicht unbedingt bewusst ist.⁴⁴² Ein Rollenträger orientiert sich zunächst an den durch das Umfeld vermittelten Verhaltensregeln und hinterfragt weder die „Existenz und verbindliche Wirksamkeit von Normen und Werten“, noch „deren Sinn und Angemessenheit“⁴⁴³, es sei denn, eine Krisensituation lässt die Verhaltensregeln in einem neuen Licht erscheinen (bei Theodosia lässt der Verlust von Ehemann und Krone sie an ihrem Glauben zweifeln).

Doch zunächst sieht sich Theodosia in ihrer Rolle als Christin, wobei sie sich durchaus ihre Rolle als Gattin zunutze macht, um ihre Ziele zu erreichen. Zwar ist klar, dass am Ende Leo die Entscheidungen trifft (II,427: „was hat mein Fürst beschlossen?“), dennoch besitzt Theodosia als seine (Ehe)frau einen nicht zu unterschätzenden politischen Spielraum, worauf schon Exabot hinweist: „Wer weiß nicht was ein Weib durch bitt' erhalten kan?“ (III, 193). Allerdings bleibt diese Einflussnahme im nicht-öffentlichen Raum, d.h. auf der Hinterbühne⁴⁴⁴, um den Herrscher nicht als schwach und die Herrscherin nicht als ruhmstüchtig erscheinen zu lassen, denn die Hierarchie der Unterordnung der Frau muss gewahrt bleiben.⁴⁴⁵ Während Leo und Theodosia im Streitgespräch um

⁴⁴⁰ Lamnek 2007b, S. 389. Die Frage ist, ob man bei der Umsetzung von Normen, die innerhalb bestimmter Situationen nur den eigenen Interessen geschuldet sind und nicht der Einordnung in das Gemeinwohl entspringen, noch von Werten sprechen kann, oder ob man hier nicht, wie Parsons vorschlägt, vielmehr den Begriff der „Ziele“ verwenden müsste. Würde man das so umsetzen, dann würden die Figuren im „Leo Armenius“ alle nur „zielorientiert“ handeln. Die einzige Ausnahme wäre dann Theodosia, die sich an den Werten der christlichen Gemeinschaft orientiert, auch wenn sie den Glauben noch nicht verinnerlicht hat. Parsons 1976, S. 183.

⁴⁴¹ Je stärker die Internalisierung einer Rolle, desto höher die Verschmelzung von Rolle und Träger. Eine theateranaloge Verwendung von Rollen liegt vor allem bei äußerlichen Rollen vor. Vgl. Wiswede 1977, S. 41.

⁴⁴² Ein Beispiel des 17. Jahrhunderts für massive äußere Kontrolle ist die Regel „cuius regio eius religio“, nach welcher der Fürst die Religion seiner Untertanen bestimmen konnte. Übernahm in einen vormals protestantischen Gebiet nun ein katholischer Fürst die Herrschaft, so mussten die Untertanen konvertieren oder mussten ohne Hab und Gut das Land verlassen. Vielen blieb nichts anderes übrig, als zu konvertieren, allerdings blieb dann diese „neue Rolle“ eine rein äußerliche. Zur inneren und äußeren Kontrolle vgl. Coburn-Staeger 1973, S. 10f. und S. 36f.

⁴⁴³ Coburn-Staeger 1973, S. 43.

⁴⁴⁴ Zur Vorder- und Hinterbühne, siehe 4.1.1.

⁴⁴⁵ Ash sieht Theodosias Bemühungen, Leo von der Verschiebung der Hinrichtung zu überzeugen, als Transgression ihrer von der Gesellschaft für Frauen vorgegeben Grenzen der Befugnis. Ash, Karina Marie: Theodosia in Andreas Gryphius' Leo Armenius: The Wife of truth? In: Daphnis 35 (2006), S. 537-550, hier S. 544. Die Frage ist allerdings, ob es sich tatsächlich um eine Überschreitung ihrer Befugnisse handelt, da Theodosia als Herrscherin

die Hinrichtung Michaels eine gleichberechtigte Stellung innehaben, wird mit der Anrede Theodosias als „Mein Licht“ durch Leo nicht nur das Ende des Gesprächs signalisiert, sondern dieses wird gleichzeitig von einer politischen auf eine persönliche Ebene verschoben, wodurch Theodosias hierarchisch untergeordnete Position verdeutlicht wird. Leo äußert nicht nur Unverständnis für die Haltung seiner Frau, sondern scheint sogar in seinem Entschluss, Michael hinrichten zu lassen, um die Sicherheit seiner Familie zu gewährleisten, bestärkt zu sein. Theodosia jedoch weiß, dass er sich weder ihr als seiner Frau, noch Gott verschließen kann⁴⁴⁶ und spielt ihre Macht erfolgreich aus: In der dritten Abhandlung ist Leo umgestimmt und gewährt Michael einen Hinrichtungsaufschub.⁴⁴⁷

Doch zuvor beruft sich Theodosia, um ihren Ehegatten vom Gegenteil zu überzeugen, auf Gnade und Gerechtigkeit (II,463) als Elemente des fürstlichen Tugendkanons und verweist darüber hinaus auf Gott als obersten Richter, der Verzeihen belohne, so dass nur der Gnadenakt gegenüber Michael ein wahrhaft gottgefälliges Handeln darstellen könne. Theodosia rät Leo, seine Entscheidung nicht übereilt zu treffen und sich nicht aus Rachsucht mit Michael auf eine Ebene, die des affektgesteuerten Tieres zu begeben.⁴⁴⁸ Leo glaubt zwar, dass man wilde Tiere und sogar die vier Elemente „zähmen“ könne, nicht jedoch Michael, dessen „Geist“ verstockt, hochmütig und unbeherrscht sei und sich nicht „kultivieren“ ließe. Er spricht sich daher für eine harte Bestrafung im Sinne eines abschreckenden Beispiels aus und setzt die erneute Verschonung Michaels mit der Missachtung des geltenden Rechts gleich, welche „[d]ie wage [Justitias] entzwey[reißen]“ [II,462] würde. Seiner Ansicht nach kann er seine Herrschaft nur aufrechterhalten, wenn er mit Michaels Hinrichtung ein Zeichen setzt, um somit auch weiteren Aufrührern Einhalt zu gebieten. Leo erkennt, dass er mit „clementia“ die Zuneigung seiner Untertanen gewinnen und seine Macht und Autorität stabilisieren könnte⁴⁴⁹ - stattdessen entscheidet er sich für den Weg Machiavellis, „lässt nicht Milde walten, sondern beruft sich auf Gewalt und die Furcht vor der Bestrafung“.⁴⁵⁰

durchaus einen gewissen politischen Spielraum besitzt, wenn sie „durch ihre Rolle als Ehefrau und Mutter in den Ordnungsraum der Macht eintritt“. Allerdings hat sie als Fürstin keinen eigenständigen Machtbereich inne, sondern sie ist „dem männlichen Königtum inkorporiert“ und besitzt daher „nur innerhalb dieser Funktion, Teil eines anderen Ganzen zu sein, politische Bedeutung“. Alt 2004, S. 29 und 31.

⁴⁴⁶ Theodosia: „Ich weiß. Er weigert nicht so wenig Gott vnd mir.“ (Leo, II,522)

⁴⁴⁷ Auch Lady Fairfax nutzt ihre Macht als Frau aus: „Ich weiß / mein Leben [gemeint ist ihr Ehemann, Anm. der Verf.] kann mir keine Bitt abschlagen“ (Car. I,77). Zur Überzeugungstaktik von Lady Fairfax und Theodosia, siehe Spahr 1993, S. 102.

⁴⁴⁸ Auch Cicero verweist auf „Versöhnlichkeit und Verständigungsbereitschaft“ als Merkmale eines „großen Mannes“ bzw. Herrschers, der auch darauf achten sollte, „dass die Strafe [nicht] größer sei als die Schuld“ und dass er nicht aus Zorn heraus straft, „denn niemals wird derjenige, der im Zorn zur Bestrafung streitet, jenes Mittelmaß einhalten, das zwischen zuviel und zuwenig liegt“. Cicero 1976, S. 79. „[Der Tyrann] schürt durch Waffengewalt die Furcht (timor), jenen ‚grossen ernst‘, von dem Theodosia spricht [...], [f]ür den König hingegen gilt der Primat der clementia, der Milde, die Waffen verwendet er nur, um den Frieden zu sichern, nicht um vorsätzlich Furcht zu säen (De clem. 1.12.3).“ Arend 2003, S. 132.

⁴⁴⁹ Vgl. Abel 1978, S. 107.

⁴⁵⁰ Arend 2003, S. 134. Zu Machiavelli, siehe insbesondere Kapitel 4.1.2 in dieser Arbeit.

Mit der Berufung auf Gott und das heilige Fest steckt Theodosia, ähnlich wie die Figur der „Lady Fairfax“ in Gryphius' „Carolus Stuardus“, den für den „rex iustus“ verpflichtenden christlichen Handlungsrahmen ab. Doch auch wenn beide Frauen die gleichen strategischen Mittel verwenden⁴⁵¹, so ist die Zielsetzung jeweils eine andere. Hinter Lady Fairfax' vermeintlich christlich motivierter Aufforderung an ihren Ehegatten, „doch des Hoehsten Lehr in acht“ (Car. I,192) zu nehmen, versteckt sich das Verlangen nach Ruhm und Ehre – eine Rettung des Königs durch ihren Ehemann würde beiden zu hohem Ansehen verhelfen.⁴⁵² Religion ist für sie nur ein taktisches Mittel, um ihre Ansprüche gegenüber ihrem Mann durchzusetzen – sie handelt nicht aus dem Glauben heraus, sondern aus Berechnung und Kalkül: Der Plan zur Rettung des Königs ist fertig und sogar die Komplizen sind schon vorbereitet. Der Feldherr Fairfax erscheint in dieser von seiner Ehefrau gesteuerten Inszenierung wie eine Marionette – mit subtiler Argumentationstechnik erhält sie, zumindest vorerst, ihren Willen.

Theodosia hingegen benutzt die Religion nicht, um persönliche Bedürfnisse nach Ruhm, Ehre und Reichtum zu befriedigen, sondern ihr Handeln orientiert sich tatsächlich an christlichen Werten. Dies heißt jedoch nicht, dass sie aus dem Glauben an Gott und somit aus ihrem „Inneren“ heraus agiert, vielmehr repräsentiert sie das „Äußere“ des Christentums, die in der Gesellschaft verwurzelten, christlich geprägten Normvorstellungen. An der Art, wie sie eine potentielle, an Weihnachten stattfindende Hinrichtung Michaels als Schreckensszenario beschreibt (vgl. II,513ff.), wird deutlich, dass es ihr vor allem darum geht, eine Störung der sakralen Inszenierung der Weihnacht zu verhindern – dem Theater der Hinrichtung wird das Theater des Glaubens entgegengesetzt.⁴⁵³ Dass nicht der Glaube, sondern „das hohe fest“ (III,191) Theodosia dazu bewegt hat, ihren Mann umzustimmen, darauf verweist auch der kluge Berater Exabol. Allerdings ist sich Theodosia nicht darüber bewusst, dass ihr Handeln weniger aus inneren Beweggründen, sondern vielmehr von außen gesteuert wird. Erzogen durch eine Mutter, die Gott „so steiff gelibt“ (Leo V,21) hatte und beeinflusst durch die Priesterschaft, die, wie Nicander richtig erkannt hat, weniger für den Glauben kämpft, sondern vielmehr machtpolitische Ansprüche durchsetzen möchte, ist Theodosia das Produkt einer Umwelt, in welcher Glauben und Instrumentierung desselben nicht mehr eindeutig differenzierbar sind. Denn auch die Priester sind nicht nur Repräsentanten der Religion, sondern stellen insofern eine weitere, nach irdischer Macht strebende Bezugsgruppe dar, auch wenn sie ihre Erwartungen gegenüber Leo nicht offen formulieren, sondern Theodosia für ihre

⁴⁵¹ Man beachte die inhaltlichen Parallelen: Lady Fairfax „Wofern sein Hertz nicht itzt Gott mir und König offen“ (Car.I,194) Theodosia: „Ich weiß. Er weigert nicht so wenig Gott vnd mir.“ (Leo, II,522).

⁴⁵² Interessant ist hier, dass der Eingangsmonolog der Lady Fairfax und der darauffolgende Dialog mit ihrem Ehemann erst nach und nach die wahren Beweggründe für ihr ruhmsüchtiges Handeln preisgeben und Lady Fairfax zu Anfang, wie auch Theodosia, als eine Vertreterin christlicher Werte erscheint.

⁴⁵³ Vgl. dazu Ash 2006, S.540ff.

Zwecke benutzen, eine Taktik, die Nicander ohne Weiteres durchschaut: „Ja, die Princessin batt / ein anderer trieb sie an!“ (III,194). Denn ihm entgeht keineswegs, dass die Priester überaus irdische und materielle Interessen verfolgen und kritisiert die Einmischung der Kirche in weltliche Belange (III,195f.). Die Kaiserin hingegen durchschaut das Spiel der Macht nicht, sie macht keinen Unterschied zwischen dem Glauben und der Institution Kirche, statt in den Dialog mit Gott einzutreten, hält sie sich fest an den „lehren der Priester / die sie pflegt alß Götter an zuhören“ (III,191f.).

Theodosia steht, auch wenn sie rein normativ und nicht aus dem wahren Glauben heraus handelt, für einen christlichen Weg von Herrschaft, wenn sie von Leo verlangt, „dem Blutvergießen ein Ende zu machen, Gnade walten zu lassen, Gutes zu tun und Böses zu leiden, es mit dem Vertrauen zu versuchen, dem Vertrauen auf Gottes Fürsorge und zur besseren Natur des Menschen“ – eine Forderung, die jedoch nicht mit der Dynamik irdischer Herrschaft konform geht.⁴⁵⁴ Denn so wie sich wilde Tiere durch „gütte“ zähmen lassen würden (II,471), so könne auch der Mensch ihrer Meinung nach durch Güte und Nachsicht auf den rechten Weg gebracht werden. Sie vertritt mit dieser Sicht des Menschen ein christliches Idealbild, das jedoch von dem politischen, machiavellistisch geprägten Duktus der Zeit abweicht. Aus rationaler, rein politischer Hinsicht mag es sich deshalb bei Theodosias Bitte um „Wahn“⁴⁵⁵ handeln, allerdings ist dem entgegenzusetzen, dass jegliche Form des Wahns im „Leo Armenius“, sei es in Form der Träume oder als Vision bei Theodosia, eine höhere Erkenntnis in sich birgt.⁴⁵⁶

Theodosia hat als Kaiserin bestimmte christliche Rollenerwartungen internalisiert und handelt durchaus aus ihrer christlichen Überzeugung heraus – ihr Verhalten ist nicht gleichzusetzen mit Verstellung als einer bewussten Täuschung der Umwelt.⁴⁵⁷ Sie hat vielmehr die „Werte, Regeln und

⁴⁵⁴ Kuhn, H.: Non decor in regno. Zur Gestalt des Fürsten bei Gryphius. In: Orb. litt. 25 (1970), S. 126–150, hier S. 147–149. „Theodosia als christliche Politikerin [...] ist in jeder Beziehung ein Gegenbild zu Michaels machistisch-machiavellistischer Männlichkeit, die auf List und gewalttätige Unterwerfung ohne Rücksicht auf Recht und Wahrheit, Treu und Glauben, angelegt ist.“ Rusterholz 2003, S. 120f. Allerdings relativiert Rusterholz diese Beschreibung Theodosias auf das reine Einnehmen einer Position bzw. Rolle, denn „Theodosias Frömmigkeit erweist sich als reine Werkgerechtigkeit, da ihr Glaube, nachdem sie Gutes tat und dafür nicht schon diesseitig belohnt wurde, zerbricht.“ Rusterholz 1971 (Nachwort zum „Leo Armenius“), S. 133.

⁴⁵⁵ Szondi 1961, S. 82.

⁴⁵⁶ So ist die Vision Theodosias, dass der Fürst lebe (V, 439ff.), ist nicht Ausdruck ihres Wahns, sondern vielmehr das Erkennen der transzendentalen Wahrheit. Die Bezeichnung „Fürst“ besitzt in dieser Szene eine doppelte Bedeutung, da sie sich sowohl auf Leo Armenius, als auch auf die Auferstehung von Jesus Christus beziehen kann. Geht man von der Auferstehung des Leo aus, so zielt diese auf die Wiederherstellung der Ordnung im Jenseits ab: Ausgestattet mit seinem Schwert (das er ja vor seinem Tode verlor) ist er nicht nur in seiner irdischen Position restituiert, sondern verweist gleichzeitig auf die Schuld der Verschwörer, indem er „ergrimm’t vnd [...] schwerd vnd brand [a]uff der Verräther Haupt [schüttert]“ (V, 442). Anders als von South angenommen, bringt das Kreuz Leo zwar den Tod, aber gleichzeitig auch die Erlösung und Auferstehung – die „Erlösermacht des Kreuzes“ hat nicht versagt! South 1975, S. 182.

⁴⁵⁷ In ähnlicher Weise bezeichnet Pierre Bourdieu „Habitus“-Begriff „eine für den jeweiligen Akteur charakteristische Konfiguration erworbener Wahrnehmungs- und Handlungsschemata, ohne dabei bewusste Intentionalität zu unterstellen. [...] der Habitus [funktioniert] im Normalfall als unbewusst wirkendes Klassifikationsschema, mit dessen Hilfe die Handelnden Gegenstände, Situationen und Personen klassifizieren und sich über dies Akte zugleich

Erwartungen“, die an sie als christliche Regentin gestellt werden, „verinnerlicht, d.h. als selbstverständlich akzeptiert“.⁴⁵⁸ Die gesellschaftlichen Erwartungen verlagern sich als „soziale Kontrolle in das Persönlichkeitssystem“, wobei „die Normeinhaltung durch das Gewissen [...] kontrolliert und als selbstbestimmtes Handlungsmuster erfahren“ wird.⁴⁵⁹ In anderen Worten: Theodosia hat durch ihre christliche Prägung und höfische Erziehung den für eine christliche Herrscherin verpflichtenden Normenkodex seit ihrer Kindheit erfahren und handelt danach, ohne sich darüber bewusst zu sein, dass sie nicht aus wahrhaftigem Glauben, d.h. aus einer aus ihrem Innern kommenden Überzeugung handelt, sondern dass ihr vermeintlich christliches Handeln nur das Spiegelbild der an sie gestellten Erwartungen der Gesellschaft ist. Durch die so entstehende Konformität zwischen den Interessen der Gesellschaft und den Bedürfnissen des Einzelnen „wird erreicht, daß einerseits die individuelle Motivation und andererseits der institutionelle Zwang nicht auseinanderfallen“, wenngleich, wie im Falle Theodosias, die „Gefahr des ‚blinden‘ Übernehmens von Rollenerwartungen“ besteht.⁴⁶⁰

Theodosia ist insofern eher Opfer als Täter, sie täuscht nicht andere, sondern sich selbst⁴⁶¹ – die zur Selbsterkenntnis erforderliche Rollendistanz gewinnt sie erst durch den Zusammenbruch ihrer gesicherten Existenz und der darauf folgenden Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben. Die Forderungen, die Theodosia an Leo stellt, entspringen daher auch eher dem in der Gesellschaft verankerten christlichen Bild des Herrschers und sind insofern kein bewusster Ausdruck ihres Glaubens, sondern vielmehr die unreflektierte Wiedergabe von gesellschaftlichen und religiösen Normen. Auch die von ihr eingenommene Märtyrerhaltung (II,467: „Wie herrlich stehts wenn man guths thut vnd böses leidet!“) ist nicht wahrhaftig und zielt, wenn auch unterbewusst, lediglich auf eine christliche Außenwirkung ab, denn es geht vor allem um die Frage, wie „herrlich [es einem] steht“, wenn man als Herrscher gnädig ist. Obwohl Theodosias "Glaubenszuversicht [lediglich] eine subtilere Form der Weltlichkeit“ darstellt⁴⁶², ist sie keineswegs ein Negativexempel im Sinne der von Affekten gesteuerten Figuren der Tyrannen oder der listreichen, nur für das eigene Wohl kämpfenden Verschwörer, vielmehr nimmt die Zur-Schau-Stellung ihres rein äußerlichen

selbst klassifizieren.“ Kocyba, Hermann: *Habitus*. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie*. 2. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 211.

⁴⁵⁸ Lenz 2007, S. 256.

⁴⁵⁹ Lamnek 2007, S. 388.

⁴⁶⁰ Coburn-Staeger 1973, S. 44-45. Auch Parsons geht davon aus, „dass die dem einzelnen Individuum von der Gesellschaft zugemuteten Pflichtenlasten wie die durch das Wertsystem als angemessen bestimmten Entlohnungen in ihrem normativen Gehalt so internalisiert und somit Teil der Persönlichkeitsstruktur werden, dass letztere mit der Sozialstruktur zu einer konfliktfreien Einheit verschmolzen ist.“ Schulte-Altdorneburg 1977, S. 8f.

⁴⁶¹ Schon La Rochefoucauld verweist in seinen „*Maximes*“ von 1665 auf die Möglichkeit der Selbsttäuschung: „Il est aussi facile de se tromper soi-même sans s'en apercevoir, qu'il est difficile de tromper les autres sans qu'ils s'en aperçoivent.“ Zitiert nach Fischer-Lichte 1999, S. 234.

⁴⁶² Schäublin 1974, S. 36, Fußnote 51. Siehe auch Kaiser, der davon ausgeht, dass Theodosias Vision nur eine Parodie einer Märtyrerversion sei. Kaiser 1968, S. 16.

Christentums das Publikum insofern verstärkt in den Blick, als jeder sich fragen muss, ob der eigene Glaube so stark ist, dass man sich in der Not auch in ihm bewähren könnte. Denn nicht nur für die Dramenfiguren, sondern auch für den Zuschauer, der wiederum als Schauspieler auf der Weltenbühne agiert, gilt, dass jeder Mensch erst durch den Fall (und dieser steht Theodosia noch bevor) lernt⁴⁶³, Distanz zu den eigenen Lebensrollen zu gewinnen und das Handeln wahrhaftig auf Gott auszurichten.

2.4.2 Zur Differenzierung von Sein und Schein im Rollengefüge des barocken Welttheaters

Auch wenn Gryphius die für die Welttheatermetapher zentrale Schein und Sein-Thematik in seiner Vorrede nicht unmittelbar anspricht, so zieht sie sich, beispielsweise in Form der Traum-Metapher, leitmotivisch durch den „Leo Armenius“. So beklagt der „Reyen der Höfflinge“ mit dem „wechsel aller dinge“ (II,597) nicht nur die Unbeständigkeit der Welt, sondern verweist auch darauf, dass das irdische Leben nichts anderes sei als „ein gantz vermischter Traum“ (II, 610). Denn ein „Traumgespinst“ sind „letztlich alle Vorstellungen des Menschen von Ehrgeiz, höherem Streben, Freundschaft, Glück, Treue“.⁴⁶⁴ Besonders auffallend ist die Unterscheidung von Sein und Schein in der Metapher des Wachens und Schlafens: So fordert der Geist des Tarasius Leo auf, aufzuwachen und zu „wachen“ (III, 84 und 157) – ein Aufruf, dessen Sinngehalt der noch in irdischen Dingen verstrickte Leo als Aufforderung zum Handeln missversteht (III, 157ff.). In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um einen Aufruf zur Erkenntnis – Leo soll „aufwachen“ und das erkennen, was für sein Heil letztlich wirklich zählt, nämlich Reue, Entsagung der irdischen Welt und Hinwendung zu Gott. Die „faule Ruh“⁴⁶⁵, in der Leo „schlummert“, ist gleichbedeutend mit Leos schlafendem Gewissen und der Fixierung auf irdische Werte – von Leos Herzen aus treibt Gott die faule Ruh aus und zerbricht als Symbol irdischen Machtstrebens dessen Zepter (III,65-67).

Das Setzen falscher Prioritäten, im Sinne der Welttheatermetapher und der geforderten Ausrichtung auf Gott, wird auch deutlich bei der Figur der Theodosia, die weniger den Tod ihres Gatten, als vielmehr den Verlust der eigenen Position beklagt, wenn sie sich als Prinzessin „sonder Printz (...)“

⁴⁶³ Theodosias Erkenntnis und Glaube muss auch im Sinne der Rollentheorie ein Bruch vorausgehen, denn erst "nach einer erfahrbaren Störung ihres zuvor selbstverständlichen Spielens" reflektiert der Rollenspieler die Situation und das eigene Verhalten und ist auch dann erst in der Lage, ein echtes Rollenbewusstsein zu entwickeln. Coburn-Staege 1973, S. 16.

⁴⁶⁴ South liefert eine genaue Auflistung der Belegstellen zur Verwendung der eng mit der Welttheatermetapher verwandten Traummetapher als Ausdruck irdischen Strebens. Dabei stellt er fest, dass die Begriffe "Traum, Wahn, Geist" synonym verwendet werden und dass die Begebenheiten des Lebens als „Spiel“, „Gaukelspiel“, „Glücksspiel“ oder „Schauspiel“ abgewertet werden. Zu den genauen Angaben, siehe South 1975, S. 174.

⁴⁶⁵ Schäublin 1974, S. 32, deutet die „faule Ruh“ dahingehend, dass deren Kehrseite „der Zustand der Melancholie und der Sorge“ sei, „der Leos Schritte zu dem Ort lenkt, wo Michael gefangen liegt“.

Crone“ und „Land“ (V, 107) bezeichnet.⁴⁶⁶ Bis zu ihrer Vision von Leos Tod definiert sich Theodosia ausschließlich über ihre Position als Fürstin und klagt, dass Gott von heute auf morgen „Thron / Crone / Reich vnd Mann“ nehme. Ein Leben außerhalb dieser Position und den damit verbundenen Rollenwechsel lehnt sie jedoch ab und würde stattdessen lieber sterben.⁴⁶⁷ Der Tod ist für sie nicht so schlimm wie der mit der Rolle als Fürstin einhergehende Statusverlust, was sich daran zeigt, dass sie von Michael entweder ihr altes Leben als Herrscherin oder den Tod verlangt (V,393-397).⁴⁶⁸ Auch die Frage Theodosias „Mag die / die nicht mehr [h]errscht / was hoffen alß die Baare?“ (Leo, V, 119) beinhaltet nicht den Wunsch, von Michael am Leben gelassen zu werden, sondern verdeutlicht, dass es für sie nur Herrschaft oder Tod geben kann. Dies zeigt sich auch an dem in anaphorischer Reihung formulierten „Ade“, in welchem zwar auf der einen Seite der barocktypische Topos der Vergänglichkeit alles Irdischen aufgegriffen wird, auf der anderen Seite jedoch auch auf die der Position einer Fürstin innewohnenden Macht Bezug genommen wird, denn Theodosias erzwungener Rollenwechsel ist gleichbedeutend mit dem Verlust ihrer weltlichen Privilegien: „(V,325-327) Ade / beherrschtes Reich / Ade besess'ner Thron! Ade / verlohner Hoff / Ade geraubte Cron! Ade du pracht der welt!“ Es ist bezeichnend, dass Theodosia vor allem ihrer Macht und dem damit verbundenen Status nachtrauert und sich damit auf äußerliche Attribute beschränkt. Diese Fixierung auf Äußerlichkeiten spiegelt sich auch in ihrer Beziehung zur Religion wider: Nach außen hin tritt sie als Verfechterin religiöser Werte auf, im entscheidenden Moment jedoch erweist sich ihr Glaube nicht als wahrhaftig, sondern lediglich als ein an den Erwartungen der Gesellschaft orientiertes Verhalten. Theodosia kann somit keinesfalls als Märtyrerin verstanden werden, denn sie ist genauso schuldig wie Leo Armenius und Michael Balbus, indem sie sich an die falsche „Pracht der Welt“ klammert und ihr Streben nicht auf Gott ausrichtet. Sie begreift ihren Sturz nicht als Chance, zu Gott zu finden, sondern empfindet ihre Niederlage als ungerechte Strafe Gottes.

Was fälschlicherweise Mawick als „heroische“ Haltung versteht⁴⁶⁹, wenn Theodosia dem Tod scheinbar gefasst und stolz entgegenblickt (V,220: „Man muß den tod in dem er ankomm't / grüssen“), ist im Grunde nichts anderes als ein verzweifelt festklammern an der verlorenen Position der Herrscherin. Auch Theodosias Haltung, mit der sie, die „[k]eysserlich gelebt vnd

⁴⁶⁶ Vgl. Baacke 1965, S. 52.

⁴⁶⁷ Vgl. V, 198-200: „Nur eines nim't er nicht / was man nicht will: das Leben.“

⁴⁶⁸ Im „Carolus Stuardus“ wird durch die Worte Cromwells darauf hingewiesen, dass es für einen Herrscher besonders schwierig ist, einen Positionswechsel zu akzeptieren. Denn als Vertreter Gottes auf Erden steht er über den Menschen und kann, außer Gott, „nimand dinen“ – die vermeintliche Gnade einer Kerkerhaft statt der geplanten Hinrichtung würde, wie Cromwell seiner Gattin erklärt, „nicht seinen Stand verbesser[n]“, sondern vielmehr seine Qualen verlängern (Car. I,144-156).

⁴⁶⁹ Mawick, Walter: Der anthropologische und soziologische Gehalt in Gryphius' Staatstragödie "Leo Armenius". Dissertation. Münster 1935, S. 16.

[f]ürstlich sterben will“, Michael entgegentritt und ihn als Feind „nicht [viel] acht“ oder sogar verachtet, zeugt von dem Versuch, zumindest nach außen ihre Herrscherwürde zu wahren (Leo, V, 215-18). Ihr Gegner Balbus weist ihr jedoch ihre neue, hierarchisch ganz unten stehende Position zu, wenn er sie indirekt verächtlich als „Hund“ bezeichnet und nicht möchte, dass das Schwert, mit dem Leo getötet wurde, mit Theodosias „Frawen blutt“ beschmutzt wird (V,310-12). Doch auch schon vor der Konfrontation mit Michael verweist Theodosia selbst auf die Umkehr der Rollenhierarchie, wenn sie den Boten, der eigentlich ihrem Befehl untersteht, darum „bittet“ (V,121f.: Die bittet / die gebott.“), ihr den Namen des Mörders ihres Mannes zu nennen.

Die an Theodosia gerichteten Worte des ersten Verschwörers „Ew'r Herrschen ist nun aus“ (V,227) stellen gleich einem performativen Akt eine neue Wirklichkeit her, die mit einer Umkehrung der Rollenhierarchie einhergeht: Die einstige Herrscherin muss nun nicht nur lernen zu gehorchen (man beachte den die veränderte Rangfolge spiegelnden Imperativ „Lern jetzt!“, V,229), sondern sie muss grundsätzlich neue Rollen und die daran geknüpften Erwartungen und Verhaltensweisen erlernen. Sie, die „jederman gebott“ (V,419), muss sich nun den neuen Machthabern fügen, ein Schicksal, das Leo indirekt voraussagte:

„So müssen wir verjagt / verhöhn't / verspeyt / verlacht
 Entzeptert / sonder trost / vnd hoffen / tag vnd nacht
 Vmb jrren / weil wir sind. vnd vnter frembden füssen /
 Ja rawer dinstbarkeit das hartte Leben schliessen.“ (III,261-264)

Die Textzeile „weil wir sind“ verweist zum einen darauf, dass Leo und auch Theodosia sich nicht anders begreifen können als über die Rolle des Herrschers bzw. der Herrscherin, zum einen wird auch auf Schicksal der Könige verwiesen, mit deren Aufstieg a priori auch der notwendige Fall verbunden ist.

Der Versuch Leos, sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und in den Kerker hinabzusteigen, um sich der sicheren Verwahrung Michaels zu vergewissern, zeigt nicht nur, dass er seine Rolle nicht beherrscht (die Überwachung des Gefangenen gehört nicht zu seinen Aufgaben) und von Misstrauen geleitet wird⁴⁷⁰, sondern deutlich wird auch sein unbedingtes Festhalten an seiner Rolle als Fürst. Er missversteht die Warnung des Geistes (Tarasius) und erkennt nicht, dass angesichts der Entscheidung Gottes Handeln zwecklos ist (III, 85ff.). Dass das Schicksal Leos a priori feststeht und dass der Fokus weniger auf dem Ende der Handlung, als vielmehr auf der Entwicklung und Bekehrung Leos liegt, darauf verweisen die zahlreichen Vorausdeutungen: So wendet sich der auf Michael bezogene Spruch Leos „man richtet feinde / die bei altären stehn“ am Ende gegen sich selbst und auch die Vorhersage des Tarasius, dass Leo „sonder Haupt vnd hand“, als „zustückte

⁴⁷⁰ Zum Misstrauen Leos, siehe auch Kapitel 4.1.3.

Leichen“, „[e]ntgliedert vnd verhöhnt“ durch die Stadt geschleift und „[s]ein Stamm [...] vntergehn“ (III,88ff.) werde, bewahrheitet sich am Ende. Entscheidend ist also weniger Anfang und Ende des „Spiels“, als vielmehr, ob man den Schein der irdischen Welt durchschaut, die Nichtigkeit des eigenen Lebens erkennt und sich nicht der „faulen Ruh“ hingibt, sondern wachsam bleibt.⁴⁷¹ Die zugeteilte Rolle im Welttheater adäquat zu spielen heißt vor allem, einen Lern- und Erkenntnisprozess zu durchlaufen und sich diesem nicht zu verweigern – so lernt „[s]elbst die im Schmerz gegen Gott sich aufbäumende Theodosia [...] aus den Ereignissen [...] und frohlockt visionär über den Christus auch in seiner Auferstehung nachfolgenden Gemahl“.⁴⁷² Für den Zuschauer bedeutet dies, das eigene Leben nicht nur vor dem Hintergrund von Glück und Unglück zu betrachten, sondern die scheinbar willkürlichen Wendungen als Teil des göttlichen Heilplans zu akzeptieren, Distanz zur „Lebensrolle“ zu gewinnen und den Blick auf Gott zu richten.⁴⁷³

Sich die notwendige Distanz zu den jeweiligen Rollen anzueignen ist jedoch ein langwieriger Prozess, der durch das Theater gefördert werden kann, da dieses eine Form der „Auseinandersetzung mit einer komplexen Gesellschaft und Umgebung“ darstellt, wie sie „nur in komplexen (städtischen) Gesellschaften vorkommt“.⁴⁷⁴ Dabei ist der Theaterzuschauer des 17. Jahrhunderts nicht auf die rein passive Rolle des „Zuschauens“ und reinen Rezipierens reduziert, sondern er ist insofern auch „Mitakteur“, als seine Anwesenheit und die Einnahme der „Zuschauerrolle“ notwendige Bestandteile von Aufführungen sind.⁴⁷⁵ Der Zuschauer ist auch in dem Sinne Handelnder, als er das Bühnengeschehen aktiv auf sich und seine Lebenswelt beziehen muss. Er wird nicht nur dazu angehalten, in der zugeteilten Rolle zu bleiben, sondern auch zu erkennen, wie sich die eigene Rolle definiert, welche Rollen die anderen innehaben und in welchem Verhältnis die unterschiedlichen Rollen zueinander stehen. Der Zuschauer nimmt dabei die Position des „verallgemeinerten Anderen“ (generalized other) ein, indem er das Handeln der Figuren von außen betrachtet, beurteilt und auf das eigene Handeln bezieht. Das Theater unterstützt daher das Agieren des Zuschauers in dessen gesellschaftlichen Realität, denn dort muss er sein Handeln mit den jeweiligen Bezugsgruppen abstimmen, die „nicht nur unterschiedliche Interessen wider[spiegeln], sondern [...] auch als soziale Kontrollinstanz [fungieren], indem sie den Einzelnen dazu anhalten, das eigene Handeln aus der Sicht des „verallgemeinerten Anderen“ zu betrachten, zu überprüfen und gegebenenfalls zu ändern“.⁴⁷⁶ Durch das Hineinversetzen in die Rollen der entsprechenden

⁴⁷¹ Vgl. auch Beetz, für den „die Lehre des Trauerspiels zur Wachsamkeit und heilsamen Verunsicherung“ des Zuschauers dient. Beetz 1980, S. 201.

⁴⁷² Beetz 1980, S. 199–200. Auch „Catharina von Georgien durchläuft einen Prozeß, bis sie [...] die Sinnfigur der ‚Bewehrten Beständigkeit‘ annimmt.“ Schings 1971, S. 38.

⁴⁷³ Ähnlich argumentiert auch Beetz 1980, S. 199–200.

⁴⁷⁴ Rapp 1993, S. 21.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd., S. 61.

⁴⁷⁶ Coburn-Staege 1973, S. 20–21.

Figuren ist es dem Zuschauer (oder Leser) möglich, an der auf der Bühne dargestellten „imaginierten Interaktion teilzuhaben und somit seine Erfahrung und sein Bewußtsein zu erweitern, ohne sich einer direkten Konfrontation mit der Wirklichkeit und damit der Gefahr des Scheiterns auszusetzen.“⁴⁷⁷

Dem Hineinversetzen in eine Rolle und dem Nachvollzug der durch eine Figur transportierten Sichtweise folgt die Identifikation des Zuschauers mit den an bestimmten Figuren exemplarisch vorgeführten Normen und Werten, die dieser „nicht nur annehmen und internalisieren, sondern auch als die eigenen akzeptieren“ und umsetzen soll.⁴⁷⁸ Dass Gryphius die Deutung des Geschehens jedoch nicht a priori dogmatisch festsetzt, sondern es dem Zuschauer überlässt, Sein von Schein, wahren Glauben von falschem und richtige, auf Gott gerichtete Erkenntnis von verblendetem Wahn zu unterscheiden, ist eines der Hauptmerkmale seiner Dramen. Gerade am „Leo Armenius“ wird anhand der sehr kontroversen Forschungsdiskussionen deutlich, wie schwierig eine gradlinige Interpretation des Geschehens ist, denn dieser „verzichtet auf Identifikationsangebote, präsentiert gegensätzliche Positionen [...] und bezieht so die Zuschauer wie die Lesenden in einen Auslegungsprozeß [mit ein], den das Drama selbst vollzieht“.⁴⁷⁹ Auf die Bedeutung der Differenzierung von Sein und Schein für das richtige Verständnis des Dramas weist auch Beetz hin, wenn er die Frage stellt, ob „die Verunsicherung des Zuschauers nicht ein Element der Wirkungsstrategie des Stücks“ sei, welches „den Rezipienten einen Erkenntnisprozeß durchlaufen läßt, an dessen Ende für ihn die Unterscheidung zwischen Erscheinung und Wesen der Dinge, zwischen Sein und Schein steht.“⁴⁸⁰ Die Schwierigkeit der Deutung dieses Stückes liegt dabei auch, wie Steinhagen bemerkt, an der „Undurchsichtigkeit der Handlung“, die Gryphius „darstellend reproduziert“, ohne durch „erfundene“ Wendungen oder Details die „Undurchsichtigkeiten“ zu erhellen. Allerdings liegt gerade in dieser Vorgehensweise eine starke Symbolkraft, denn durch den Verzicht auf eine „rationale Erklärung“ wird „die Undurchsichtigkeit als solche erkennbar und damit in gewisser Weise bereits durchsichtig“.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Mengel 1978, S. 11–12.

⁴⁷⁸ Coburn-Staeger 1973, S. 53.

⁴⁷⁹ Rusterholz 2003, S. 124. Vgl. auch die Erläuterung von Hong 2008, S. 150: „denn wenn die Welt der Zuschauer selbst als Trauerspiel verstanden werden kann, dann gelten für sie auch semiotisch dieselben Deutungsmechanismen wie für die Personen, die sie auf der Bühne sehen.“

⁴⁸⁰ Beetz 1980, S. 194–195.

⁴⁸¹ Steinhagen 1977, S. 43. Vgl. hierzu auch Beetz 1980, S. 194: „Trugschlüsse, falsche Situationseinschätzungen, Täuschungen anderer und seiner selbst, Verwirrungen, Argwohn kennzeichnen Verhalten und Manövrieren der Figuren. [...] Die Themen des Verkennens und Wahns, der Verstellung und Untreue, die Motive des Scheins und Spiels bestimmen die Struktur von Gryphius' Erstlingsdrama und vereiteln jedenfalls eine auf den ersten Blick einleuchtende didaktische Konzeption.“

3. Der Mensch im barocken Welttheater – freier Wille oder Determinismus?

3.1 Die Welt als Theater: Rolle und Individuum

3.1.1 Zum Verhältnis von Identität und Rolle

Blaise Pascal (1657-1662), der sich in seinen „Pensées“ mit der Frage auseinandersetzt, was eigentlich das „Ich“ innerhalb der Gesellschaft ausmacht - der individuelle Kern des Menschen oder vielmehr die Erfüllung der von der Gesellschaft gestellten Erwartungen an den Einzelnen - kommt zu dem Schluss, dass man „niemals den Menschen, sondern immer nur Eigenschaften“ liebe und daher das Gegenüber nur innerhalb seiner gesellschaftlichen Existenz fassen könne.⁴⁸² Unter Eigenschaften versteht Pascal Attribute wie Schönheit, Intelligenz, aber auch Macht und Reichtum durch Stellungen und Ämter und stellt sie dem „Ich“ gegenüber, das für ihn zwar unabhängig von den Eigenschaften existiert („[...] ich kann diese Eigenschaften einbüßen, ohne mein eigenes Ich einzubüßen“), aber dennoch ein äußerliches Phänomen zu sein scheint: „Wo also ist dieses Ich, wenn es weder im Körper noch in der Seele ist?“. Fasst man nun die von Pascal genannten „Eigenschaften“ unter dem Begriff der „Rolle“ zusammen, so stellt sich die Frage, was genau das „Ich“ eines Menschen ausmacht und in welchem Verhältnis es zur Rolle steht. Festzuhalten ist, dass jeder Mensch insofern ein Individuum ist, als er sich von allen anderen Menschen unterscheidet, sei es in Bezug auf das äußere Erscheinungsbild oder hinsichtlich der charakterlichen Eigenschaften, die zum Teil auch biografischen Umständen geschuldet sind. Während der Begriff der „Individualität“ also auf die Besonderheit bzw. Einzigartigkeit des Einzelnen“ in Abgrenzung zu anderen Individuen verweist⁴⁸³, wird unter dem Begriff der „Person“ oft das „Ich“ eines Menschen verstanden, das den Rollen gegenübersteht. Doch lassen sich Person und Rolle (als Bündel gesellschaftlicher Erwartungen, die es zu erfüllen gilt), überhaupt voneinander trennen? Gibt es eine „Person“ im Sinne eines originären „Selbst“ hinter der Rolle? Ausgehend von der „Grundbedeutung von ‚Persona‘ [als] Maske des Schauspielers“ verweist insbesondere der frühneuzeitliche Begriff der Person nicht auf das „Selbst-Sein“ eines Individuums, sondern lediglich auf dessen von der Gesellschaft erwartete, erfolgreiche Außendarstellung.⁴⁸⁴ Die Begriffe der „Rolle“ und der „Person“, stehen demnach „für den Einzelnen als Träger gesellschaftlicher Rollen und Masken“⁴⁸⁵ und

⁴⁸² Pascal, Blaise: Gedanken. Leipzig 1987, Fr. 688/323, S. 284.

⁴⁸³ Zum Begriff der Individualität, siehe 3.1.2.

⁴⁸⁴ Aertsen, Jan A.: Die Entdeckung des Individuums. In: Individuum und Individualität im Mittelalter. Hg. v. Jan A. Aertsen und Andreas Speer. Berlin und New York 1996, S. XV. (=Miscellanea Mediaevalia, Bd. 24)

⁴⁸⁵ Scherr, Albert: Individuum. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S. 109-114. Hier wird, von Marx, Weber über Freud, Foucault, Luhman bis hin zu den

verweisen nicht auf ein unabhängiges „Selbst“ oder „Ich“.

Eine von Rollen unabhängige Identität existiert daher nicht, sodass der Begriff der „Person“ kein Gegensatz zur Rolle darstellt, sondern lediglich, durch die individuell unterschiedliche Ausgestaltung und Vorerfahrung der Rollenträger, über die bloße Position im System hinausweist. Das „Selbst“ eines Menschen ist für Goffman nichts anderes als die „dargestellte Rolle“⁴⁸⁶, die natürlich je nach Rollenträger variiert. Zur „Person“ wird ein Individuum erst dann, so Goffman, wenn es in seiner Selbstdarstellung, bezogen auf eine bestimmte soziale Situation, von dem jeweiligen Publikum akzeptiert wird.⁴⁸⁷ Die „Präsentation“ oder „Darstellung“ dieses „Selbst“ stellt Goffman ins Zentrum seiner Überlegungen. Dabei kann diese Darstellung bewusst gespielt sein, der Darsteller kann jedoch auch „ehrlich davon überzeugt sein, daß der Eindruck von Realität, den er inszeniert, ‚wirkliche‘ Realität sei.“⁴⁸⁸ Die Darstellung des „Selbst“ auf der Vorderbühne wird, so Goffman, auf der Hinterbühne eingeübt⁴⁸⁹, wobei, darauf verweist Raab, es sich bei der Vorder- und Hinterbühne in beiden Fällen um Bühnen handle, wenngleich Rahmen und Publikum unterschiedlich seien, sodass das „Selbst“ kein „authentisches“, „wahres“ Selbst sein könne, sondern immer ein „Produkt sozialer Situationen“ sei.⁴⁹⁰

An die Rollenkonzepte Dahrendorfs und Goffmans anknüpfend, stellt Schimank der über Rollen konstruierten „sozialen Identität“ eine „persönliche Identität“ gegenüber, die insofern über das reine Rollenkonglomerat hinausgeht, als sie den Aspekt der individuell variablen Art der „Selbstdarstellung“ betont.⁴⁹¹ Während sich die „soziale Identität“ auf die Ebene der Rollendarstellung beschränke, hinter welcher „die Person dahinter verborgen [bleibt]“, werde von der Selbstdarstellung des Einzelnen auf dessen „persönliche Identität“, sofern diese Darstellung nicht als bewusste Täuschung ausgelegt sei, geschlossen.⁴⁹² Unter der „persönlichen Identität“ versteht Schimank daher eine „multiplikative Kombination von sozialer Identität und persönlichen Attributen“, wobei letztere „seinen Namen; seine äußere Erscheinung, wozu auch Mimik und Gestik gehören; seinen interpersonellen Stil (z.B. schüchtern, cool, aggressiv); die sozial mitgeteilten, der Rollendarstellung zugrunde gelegten persönlichen Motive und de[n] Grad der

Rollentheoretikern Simmel, Mead und Parsons, ein kurzer Überblick zur philosophischen und soziologischen Diskussion zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft gegeben.

⁴⁸⁶ Goffman 2006, S. 231. Zur Analyse des Identitätsbegriffs bei Goffman, vgl. Abels 2006, S. 321.

⁴⁸⁷ Raab, Jürgen: Erving Goffman. Konstanz 2008, S. 69. (= Klassiker der Wissenssoziologie, Bd. 6)

⁴⁸⁸ Goffman 2006, S. 19.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 104f.

⁴⁹⁰ Raab 2008, S. 74.

⁴⁹¹ „Selbstdarstellung: Das geht über Rollendarstellung hinaus, eben weil die Person mehr ist als ihre Rollen und deshalb die Ich-Identität mehr umfasst als die Kombination aller irgendwann von der Person gespielten Rollen.“
Schimank, Uwe: Das zwiespältige Individuum. Zum Person-Gesellschaft-Arrangement der Moderne. Opladen 2002, S. 22f.

⁴⁹² Schimank 2002, S. 23.

Identifikation mit der Rolle [...]“ umfassen.⁴⁹³

Schimank erweitert die Aspekte der Rolle (soziale Identität) und Darstellung (persönliche Identität) um den Begriff der „Ich-Identität“, unter welcher er das „Selbstbild“ eines Menschen versteht.⁴⁹⁴ Dabei müssen Selbstbild und Fremdwahrnehmung, sprich „Bild und Abgebildetes“, nicht notwendigerweise übereinstimmen, wenngleich eine fehlende Bestätigung der „persönlichen Identität“ (d.h. der individuellen Ausgestaltung der Rolle) durch das soziale Umfeld längerfristig auch zum Bröckeln der „Ich-Identität“ führen kann.⁴⁹⁵ Die „Ich-Identität“ ist insofern von großer Bedeutung (und das gilt auch für vormoderne Gesellschaften), als sie den „kognitive[n] und normative[n] Bezugsrahmen [darstellt], innerhalb dessen die Person die eigenen Handlungen und Erlebnisse in deren spezifischer Bedeutung für sich selbst deutet und in deren Auswirkungen auf die eigene Existenz beurteilt.“⁴⁹⁶ Über die „Ich-Identität“ wird daher die Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens reflektiert, wird versucht, eine „Kontinuität der Selbstdarstellung“ zu gewährleisten und zwischen widersprüchlichen Handlungsmotivationen einer Person zu vermitteln.⁴⁹⁷

Die von Spahr aufgeworfene Frage, ob das Verhalten eines Menschen in der barocken Gesellschaft auf die jeweiligen Rollen verweise oder Ausdruck seines „wahren Selbst“ sei⁴⁹⁸, lässt sich insofern dahingehend beantworten, dass letzteres, losgelöst von sozialer Interaktion und als Ausdruck eines „nackten“ Menschseins, nicht existiert.⁴⁹⁹ Denn die Identität, die wir anderen Personen zuschreiben, ist abhängig von den Rollen, in denen sie uns begegnen⁵⁰⁰ und der Einzelne kann auch die eigene, gesellschaftlich bestimmte Identität nur über andere erfahren, indem er „die Haltung anderer über[nimmt] und sie dann sich selbst gegenüber ein[nimmt]“.⁵⁰¹ Der Mensch, der sich „in die Rolle anderer versetzt, [...] kann sich selbst zum Gegenstand eigener Reflexion machen“ und die eigene Identität aus der Perspektive des anderen wahrnehmen und beurteilen.⁵⁰² Soziale Interaktion als ein

⁴⁹³ Ebd., S. 24. Ähnlich argumentiert auch schon Dreitzel, für den das Bemühen des Schauspielers um das adäquate Spielen einer Rolle „Bestandteil des Rollenverhaltens, nicht der Rolle“ ist, da das „Engagement ein freiwilliger und bewußter Akt der persönlichen Intensivierung des Rollenspiels“ darstelle. Dreitzel 1968, S. 163-164.

⁴⁹⁴ Schimank 2002, S. 19

⁴⁹⁵ Ebd., S. 19 und 23.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 19.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 20.

⁴⁹⁸ Spahr 1981, S. 123: „whether the individual is functioning on the level of his rôle or whether his actions are indicate of his true self.”

⁴⁹⁹ Siehe hierzu Schimank 2002, S. 23f. „Personen weisen zwar über Masken hinaus, sind aber nicht ohne Rollen zu denken. Die Vorstellung, nach Abstreifen aller Masken käme das wahre Gesicht eines Menschen zum Vorschein, geht völlig fehl. Soziales Handeln findet immer in Rollen statt, und Personen konstituieren sich erst mit Hilfe von Rollen.“

⁵⁰⁰ Doch auch wenn der Mensch erst innerhalb seiner Rollen als Individuum eingeordnet werden kann, heißt dies nicht, dass er gänzlich durch seine Rollen bestimmt wird – jeder Mensch bringt durch die ihn prägenden biologischen und biographischen Umstände andere Voraussetzungen mit und agiert dementsprechend unterschiedlich in seinen Rollen. Dass sich Individualität und Rolle insofern nicht ausschließen, als wir „bei der Berücksichtigung der allgemeinen [gesellschaftlichen] Natur unserer eigenen folgen“, diese Erkenntnis findet sich schon bei Cicero. Cicero 1976, S. 95ff.

⁵⁰¹ Miebach 2006, S. 53.

⁵⁰² Griese 1977, S. 40. Zur Definition der Identität, siehe Haüßer, Karl: Identität. In: Endrúweit, Günter und

Handeln in Rollen und als Mittel der Identitätsbildung ist daher nur möglich, wenn „man sich selbst in den Erwartungsstrukturen und Bewußtseinshorizonten des anderen sieht“⁵⁰³, dessen Erwartungen erkennt und zu erfüllen sucht. Dabei sind „[d]ie Haltungen anderer, die eine Person auf sich selbst bezieht und [die] auf diese Weise seine Identität bestimm[en], [...] nicht diffus und ungeordnet, sondern spiegeln die Stufen gesellschaftlicher Ordnung wider“.⁵⁰⁴ Rollenkonformes Handeln und die Bestätigung der gewünschten sozialen Identität durch die Umwelt ist demnach nur möglich, „wenn wir uns selbst und die jeweils Betroffenen sozial richtig klassifizieren, also die besondere Positionsgebundenheit individueller Personen erkennen.“⁵⁰⁵

3.1.2 Das Individuum im Spannungsfeld der Gesellschaft

Auch wenn die durch Erwartungen konstituierten Rollen auf den ersten Blick den freien Willen des Menschen einschränken, sind sie eine notwendige, wenn auch „ärgerliche Tatsache der Gesellschaft“⁵⁰⁶, da sie den Menschen nicht nur einengen, sondern gleichzeitig auch die Grundlage menschlicher Freiheit bilden. Denn nur indem man das Gegenüber in seinen Rollen wahrnimmt, kann man die Welt, den anderen und sich selbst erkennen und das eigene Verhalten dementsprechend anpassen. In diesem Sinne ist auch jegliche Individualisierung nur innerhalb eines gesellschaftlichen Mit- oder Gegeneinanders möglich, wobei nach Dahrendorf die „Individualisierung der (des) Einen oft genug die Grenze der Individualisierung des (der) Anderen“ ist und „mit zunehmender Individualisierung auch die nervigen Grenzen derselben miterzeugt“ werden.⁵⁰⁷ Das Innehaben von Rollen bedeutet daher nicht nur eine Einschränkung der persönlichen Freiheit, sondern auch, anerkannt zu sein, im System überhaupt existent zu sein. Die Prämisse, dass jegliche Identitätskonstruktion nur über Rollen möglich ist, gilt auch für alle Epochen, wenngleich die Reflexion über Selbstbestimmung und Rollenzwang unterschiedlich ausgeprägt ist.⁵⁰⁸ Während

Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 218-220, hier S. 219: „Identität ist auf die Innenperspektive und auf die wahrgenommene Außenperspektive beschränkt unter Ausklammerung der sozialen (quasi „objektiven“) Außenperspektive. Mit dieser Festlegung lässt sich Identität klar von den Nachbarkonzepten Rolle und Persönlichkeit abheben: „Identität ist weder das Bündel gesellschaftlicher Verhaltenserwartungen in der Lebenswelt eines Menschen (Rolle) noch die Gesamtheit seiner psychischen Merkmale (Persönlichkeit).“

⁵⁰³ Geller 1994, S. 39.

⁵⁰⁴ Miebach 2006, S. 53.

⁵⁰⁵ Popitz bezieht die Positionsgebundenheit von Personen zwar auf die moderne Gesellschaft, wenn er Kaufleute, Studenten, Kollegen und Väter als Beispiele aufzählt, aber die Wahrnehmung der eigenen Identität über andere, deren und der eigenen Positionsgebundenheit ist auch für das 17. Jahrhundert anzunehmen. Popitz 1972, S. 19–20.

⁵⁰⁶ Dahrendorf 1977, S. 26.

⁵⁰⁷ Für Dahrendorf ist „Individualisierung ein durch und durch gesellschaftlicher Sachverhalt oder gar nichts“ und „[d]ie Vorstellung eines autarken Ich[s] pure Ideologie.“ Beck, Ulrich: Individualisierung. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 227-229, hier S. 228.

⁵⁰⁸ „Gesellschaft hat diesen Zwangscharakter keineswegs erst mit der neuzeitlichen Individualisierung von Personen angenommen. Er wurde dann nur stärker reflexionsfähig und bekam in der Aufmerksamkeit der Zeitgenossen

der Mensch des Mittelalters und der Frühen Neuzeit von einer christlichen Weltdeutung geprägt ist und sein Leben auf Gott ausrichtet⁵⁰⁹, muss sich der moderne Mensch auf die Suche nach dem Sinn seines Lebens begeben. Individualität bedeutet demnach für den Mensch in der modernen Gesellschaft, dass er auf der einen Seite eingebunden ist in bestimmte Rollen, aus denen sich seine soziale Identität konstruiert, auf der anderen Seite jedoch versuchen muss, „die eigene selbstbestimmte Einzigartigkeit zum Ausdruck zu bringen.“⁵¹⁰ Die große Veränderung, die die europäische Moderne mit sich bringt, ist deshalb weniger die „Erfindung des Individuums“, sondern vielmehr die „Befreiung“ des Individuums aus „historisch vorgegebenen und zugewiesenen Rollen“, die durch neue Rollen (in der Regel Berufsrollen) und Pflichten ersetzt werden.⁵¹¹

Versteht man unter dem Begriff der „Individualität“ das „Selbstverständnis der Person als einzigartiges und selbstbestimmtes Wesen“⁵¹², so lässt sich der Beginn der Individualisierung des Menschen auch nicht erst in der nachindustriellen, modernen Gesellschaft verorten, sondern muss spätestens in der Renaissance angesiedelt werden.⁵¹³ Nach Fuchs ist Individualität sogar „keine Erfindung der Renaissance, sondern vielmehr Grundkategorie bereits der antiken Philosophie“, wobei er als ein entscheidendes Kriterium für die Definition einer „neuzeitliche[n] Individualität [...] die Entdeckung der Innerlichkeit des Menschen“ nennt, „die – reflektiert – wesentlich das ‚Selbst‘ des Individuums ausmacht“ und die in den Bekenntnissen Augustins einen ersten Ausdruck findet.⁵¹⁴

Die Soziologie verortet, und hier sei besonders Max Weber zu nennen, den Beginn der Moderne und die Entstehung des Individuums im Protestantismus, da dort, durch die Verbindung von Askese und einer an wirtschaftlichem Gewinn orientierten Eigenleistung, die Eigenverantwortung des Einzelnen in den Fokus gerückt wurde.⁵¹⁵ Und wenn man, wie Abels, unter dem Begriff der

Priorität vor der bis dahin betonten anderen Seite der Münze, die den Entlastungscharakter von Gesellschaft hervorhebt. Denn man kann sich die Person immer auch nur in der Gesellschaft, als durch die Gesellschaft konstituierte vorstellen.“ Schimank 2002, S. 16.

⁵⁰⁹ „Wenn die Person zum Individuum wird und das, um ein gesellschaftlicher Ordnungsgarant sein zu können, auch durchhalten muss, kann sie den Sinn des eigenen Lebens nicht länger so finden wie der mittelalterliche Mensch. Dessen Identität war eine substantiell-teleologische in dem Sinne, dass ihm Inhalt und Ziel seines Lebens mit der absolut gültigen Weltdeutung der christlichen Religion von außen vorgegeben war. Die funktionale Differenzierung der Gesellschaft bringt nicht nur die Individualität der Person hervor, sondern zerstört damit auch unwiderruflich den Absolutheitscharakter der religiösen Weltdeutung.“ Ebd., S. 10.

⁵¹⁰ Ebd., S. 11.

⁵¹¹ Innerhalb dieser bedeutenden gesellschaftlichen Veränderung wurden „[t]raditionale Sicherheiten (religiöse Glaubensgemeinschaften, Klassenkulturen) unterminiert, während zugleich neue Formen sozialer Einbindungen (Nation, Zivilgesellschaft, Bürgerrechte) kreiert wurden.“ Beck 2007, S. 227.

⁵¹² Schimank 2002, S. 9.

⁵¹³ Siehe hierzu Dülmen, Richard van: Die Entdeckung des Individuums. 1500-1800. Frankfurt 1997.

⁵¹⁴ Fuchs 2001, S. 129. Zur Geschichte der „Entdeckung des Individuums“ über Bacon, Duns Scotus und Ockham, siehe Aertsen, Jan A.: Die Entdeckung des Individuums. In: Individuum und Individualität im Mittelalter. Hg. v. Jan A. Aertsen und Andreas Speer. Berlin und New York 1996. (=Miscellanea Mediaevalia, Bd. 24), S. IX–XVII.

⁵¹⁵ Weber 1991, insbesondere Kapitel II, S. 115ff. Weitere Datierungsmöglichkeiten zum Beginn der Moderne sind die Aufklärung und die Französische Revolution (1789) mit ihren Forderungen nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Anthony Giddens verortet den Beginn der Moderne allerdings schon im 17. Jahrhundert, deren

„Individualisierung“ ‚die eigene Vorstellung des Individuums von sich selbst und von der sozialen Bedeutung und Relevanz der gesellschaftlichen Verhältnisse“ versteht, in welcher „[d]er Mensch [...] die gesellschaftliche Ordnung und ihre Institutionen nicht mehr einfach hin[nimmt], sondern ihren Sinn für sich [reflektiert]“ und „sich als ein besonderes Individuum an seinem spezifischen Ort in der Gesellschaft und in seiner besonderen Funktion wahr [nimmt]“⁵¹⁶, dann lässt sich nicht erst in der Moderne, sondern schon in der Renaissance, mit der „Entdeckung“ des Individuums, beobachten.⁵¹⁷ Als Beginn der „Geschichte der Individualität“ muss daher der Zeitpunkt gelten, ab welchem „sich das Individuum den Erfolg seines Handelns selbst zurechnet“⁵¹⁸ – dass sich dieser Prozess der Individualisierung auch im barocken Trauerspiel niederschlägt, davon zeugt beispielsweise die Figur des Michael Balbus, welcher konsequent die eigenen Leistungen betont und sie nicht auf Gottes Willen, sondern auf sich selbst zurückführt.

Allerdings dominiert in der modernen Gesellschaft, in welcher zumindest theoretisch jedem die Möglichkeit gegeben wird, sich gesellschaftlich hochzuarbeiten, das Leistungsprinzip, ein Umstand, der auch die Auffassung von Individualität beeinflusst. So stehen für den Menschen der modernen westlichen Gesellschaft individuelle Freiheit und Gleichberechtigung aller Menschen unter gleichzeitiger Betonung individueller Unterschiede im Fokus.⁵¹⁹ Der „Rückblick auf ein privates Leben“⁵²⁰, welcher individuell ganz unterschiedlich bewertet werden kann, spielt somit in der heutigen Gesellschaft eine weitaus größere Rolle als noch im 17. Jahrhundert.

Doch auch wenn sich der moderne Begriff von Individualität nicht auf den Menschen des 17. Jahrhunderts übertragen lässt, wäre es zu kurz gegriffen zu behaupten, dass dieser ausschließlich auf der Ebene seiner sozialen Rollen agiert habe und sich dieser nicht bewusst gewesen sei. Zutreffend ist vielmehr, dass die soziale Rollenidentität in traditionellen Gesellschaften viel stärker

„Reife“ als „kulturelles Projekt“ lediglich mit der Aufklärung und der industriellen Gesellschaft erreicht wurde. Abels weist darauf hin, dass all diesen Datierungsmöglichkeiten der Wandel und die Infragestellung von Ordnungsvorstellungen inne wohnt und verortet den Beginn der Moderne und die Entstehung des Individuums daher in den Zeitraum der Renaissance und des Humanismus. In: Abels 2006, S. 22-25. Für weitere Datierungsmöglichkeiten siehe ebd. S. 25-27.

⁵¹⁶ Abels 2006, S. 45.

⁵¹⁷ Dülmen 1997.

⁵¹⁸ Abels 2006, S. 17.

⁵¹⁹ Die Charakteristiken der Individualität der Moderne benennt Abels folgendermaßen: „Die Individualität der Moderne lebt grundsätzlich vom Anspruch des Menschen, das gleiche Recht wie jeder zu haben, ein Einzelner für sich zu sein, also ohne Rücksicht auf Herkunft, Geschlecht, soziale Lage oder andere Zuschreibungen. Sie lebt zweitens vom Bewusstsein der Differenz in höchst unterschiedlichen sozialen Bereichen. Dieses Bewusstsein zielt nicht auf Gleichheit, die wird vorausgesetzt, sondern auf individuelle Freiheit. [...] Drittens lebt die Individualität der Moderne von dem Bewusstsein der Menschen, einen funktionalen Beitrag für die Gesellschaft zu erbringen.“ Abels 2006, S. 43-44.

⁵²⁰ „[...] bis zur frühen Neuzeit [ist] die Selbstdefinition der Person über ihren öffentlichen Status ganz zentral. Nicht Ganzheit und Sinnhaftigkeit eines retrospektiv entworfenen Lebens, sondern Statusgewinn und Statusverlust, der Wechsel der sozialen Positionierung, Öffentlichkeit und Nichtöffentlichkeit [sind] konstitutiv für die Identifizierbarkeit oder Nichtidentifizierbarkeit“ des Einzelnen. Wenzel, Horst: Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter. Darmstadt 2005, S. 1159f. Zur Verarbeitung und Darstellung individueller Erlebnisse in der Dichtung des 17. Jahrhunderts, siehe Steinhagen 1984, S. 10ff.

im Fokus steht als in der modernen Gesellschaft, in welcher die Ausgestaltung der unverwechselbaren „persönlichen“ Identität (und der damit verbundenen „Ich-Identität“) zum „obersten Interpretationsprinzip“ erklärt wird.⁵²¹ Das System bleibt dasselbe, nur die Schwerpunktsetzung ist eine andere.

3.1.3 Rolle und Rollenbewusstsein in der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts

Claessens stellt in „Rolle und Macht“ die These auf⁵²², dass die Herausbildung eines Rollenbewusstseins erst durch die Industrialisierung möglich wurde, im Zuge derer, im Vergleich zu traditionellen Gesellschaften, ein nicht nur weitaus größeres Rollenangebot entstand, sondern dem Einzelnen bezüglich der Wahl seiner „Rolle“ auch eine größere Freiheit eingestanden wurde. Kritisch anzumerken hierbei ist, auch bei einem begrenztem Rollenrepertoire Rollenbewusstsein möglich ist. Insofern muss Luhmanns Aussage, dass in segmentär differenzierten Gesellschaften „die Position von Individuen in der sozialen Ordnung fest zugeschrieben ist und nicht durch Leistung verändert werden kann“⁵²³, im Großen und Ganzen zugestimmt werden (wobei eine Mobilität innerhalb der Stände durchaus gegeben war), seiner Folgerung jedoch, dass der Mensch erst dann Einfluss auf seine Rolle und die Herausbildung einer Identität habe, wenn diese selbst gewählt sei, muss jedoch widersprochen werden.⁵²⁴ Schon Cicero weist darauf hin, dass zwar „[d]ie Stellung von Königen und Feldherrn, Adel, Ehrenstellen, Reichtum und Machtmitteln, und was dem entgegengesetzt ist, [...] von den Umständen bestimmt [werden]“, dass jedoch der Einzelne entscheidet, welche Rolle er spielen *will*: „Welche Rolle wir aber selbst spielen wollen, das hängt von unserem Willen ab.“⁵²⁵

Die Annahme, dass „Rollenhaftigkeit“ erst dann thematisiert wird, wenn „Rollen nicht mehr selbstverständlich sind“, d.h. wenn die „Möglichkeit der Abweichung“ gegeben ist⁵²⁶, ist insbesondere für das 17. Jahrhundert so nicht haltbar, da die barocke Welttheatermetapher gerade die Rollenhaftigkeit des Menschen in den Fokus rückt. Die Frage, welche Rolle einem zusteht und

⁵²¹ Schimank 2002, S. 36.

⁵²² Claessens, Dieter: Rolle und Macht. 3., überarb. Aufl. München 1974. (=Grundfragen der Soziologie, 6).

⁵²³ Luhman, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Bde. Frankfurt 1997, 2. Teilband, Kapitel 4-5, S. 636.

⁵²⁴ Die scheinbar unendliche Wahlmöglichkeit in modernen Gesellschaften wird allerdings, nach Anthony Giddens, durch mindestens zwei Faktoren beschränkt: „Zum einen ist ein Alltag, der dem Einzelnen permanent Entscheidungen abverlangt, nicht lebbar. Durch Routinen und Gewohnheiten schränkt der Einzelne deshalb seinen Handlungsspielraum selbst ein. Sie sind im Grunde ein selbstauferlegter Zwang, der dem Einzelnen als solcher aber gar nicht mehr bewusst wird. Zum anderen verfügen die Individuen in vielen Fällen überhaupt nicht über das Wissen, um Entscheidungen treffen zu können, weshalb sie sich Expertenwissen anvertrauen müssen.“ Schroer, Markus: Individualisierung. In: Baur, Nina u.a. (Hrsg.): Handbuch Soziologie. Wiesbaden 2008, S. 139-161, hier S. 154.

⁵²⁵ Cicero 1976, S. 101. Bei Nicht-Akzeptanz einer Rolle besteht die Möglichkeit der Verweigerung (was in der Regel eine Sanktionierung durch die Gesellschaft nach sich zieht) oder des „So-tun-als-ob“ (als eine Form der Modulation). Goffman 1977, S. 60ff.

⁵²⁶ Ullrich 1978, S. 33f.

wie man sich in dieser zu verhalten habe, ist nicht nur grundlegend für das Weltbild des Barock, sondern in der Abgrenzung der Rollen entwickelt sich auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität.⁵²⁷ Insofern muss Ullrichs These, dass in der ständischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts als einer „stationäre[n] Gesellschaft“ eine „gedankliche Trennung zwischen Person und auszuführender Rolle nicht gegeben“ war⁵²⁸, unbedingt widersprochen werden, vor allem, wenn man sich vor Augen hält, dass in höfischen Verhaltenslehren schon des 16. Jahrhunderts explizit zwischen der Darstellung einer Rolle auf der Vorderbühne und dem Agieren auf der Hinterbühne unterschieden wird.⁵²⁹

Auch Berger geht, ähnlich wie Claessens, davon aus, dass, bedingt durch die klar erkennbare Gesellschaftsordnung, Identität in traditionellen Gesellschaften „subjektiv und objektiv leicht erkennbar“ sei und jeder genau wisse, „wer der andere und wer er selbst“ sei.⁵³⁰ Das Problem jedoch ist, dass Berger, wie auch Dahrendorf, den Begriff der Rolle mit dem des Standes gleichsetzt: „Ein Ritter ist Ritter, und ein Bauer ist Bauer - für andere und vor sich selbst.“⁵³¹ Um seine These zu unterstützen, behauptet Berger weiter, dass beispielsweise ein Bauer, auch wenn er sich „in seiner Identität [nicht] völlig glücklich fühle“, dennoch immer ein Bauer bleibe, unabhängig davon, ob er „rebellisch“ oder „unfähig“ sei.⁵³² Zwar gebe es unterschiedliche Rollen, deren Erwartungen der Bauer nachkomme, „wenn er seine Frau verprügelt [oder] wenn er vor seinem Großgrundbesitzer kuschelt“, diese würden jedoch kein Identitätsproblem erzeugen, da alle anderen Unterrollen beim Ausagieren einer bestimmten Unterrolle „'unter der Oberfläche' [stecken würden], weil das Augenmerk des Bewußtseins sich gerade nicht auf sie richte“.⁵³³ Bei keiner dieser Unterrollen könne man jedoch vom „'tieferen[n]' oder 'wirklicheren[n]' Selbst“ sprechen. Nach Bergers Ansicht ist „der Einzelne [in seiner „Standesrolle“] in einer solchen Gesellschaft [...] nicht nur der, für den er gehalten wird“, sondern „er ist auch unteilbar und ohne 'Schichten' er selbst“.⁵³⁴ Bei dieser Argumentation übersieht Berger allerdings, dass es auch in der modernen Gesellschaft kein „tieferes“ Selbst gibt, sondern lediglich einen größeren Pool an sozialen und in der Folge auch persönlichen Identitäten (woraus sich dann die „Ich-Identität“ entwickelt)⁵³⁵. Zudem besitzt auch der moderne Mensch, genau wie der Bauer des 17. Jahrhunderts, mehrere Unterrollen und es stellt sich die Frage, ob nicht auch die „Berufsrolle“ in allen Unterrollen durchscheint und die Identität

⁵²⁷ Zum Begriff der Identität, siehe 3.1.2, zu Rollen und Identität des Michael Balbus, siehe 4.2.1 und 4.3.1.

⁵²⁸ Ullrich 1978, S. 33f.

⁵²⁹ Siehe dazu die Ausführungen zu Baldassare Castiglione und Niccoló Machiavelli in Kapitel 4.1.

⁵³⁰ Berger, Peter und Thomas Luckmann.: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main 2007, S. 175.

⁵³¹ Berger / Luckmann 2007, S. 175.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Zur „Ich-Identität“, siehe 3.1.1.

des Einzelnen und das entsprechende Verhalten in den jeweiligen Unterrollen beeinflusst. Auch Dreitzels zweifelnde Frage, ob der „mittelalterliche Bauer seine alltägliche Arbeit als eine Rollenleistung“ empfand, lässt sich auf die moderne Gesellschaft übertragen, denn in der Regel funktioniert man in seinen Rollen, ohne sich dauernd darüber bewusst zu sein.⁵³⁶ Hinterfragt werden Rollen in der Regel nur bei Unzufriedenheit oder Unsicherheit, und auch hier gilt es zu unterscheiden, ob lediglich die Unzufriedenheit mit der Situation (wie bei Michael Balbus im „Leo Armenius“)⁵³⁷ oder die eigene Rolle und ein bewusster Rollenwechsel reflektiert werden. Denn auch in der modernen Gesellschaft ist Rollenbewusstsein in hohem Maße von Bildung, Selbstreflexion und von der Fähigkeit, sich selbst von außen zu betrachten, abhängig – Voraussetzungen, die nicht unbedingt jeder „moderne“ Mensch erfüllt.

3.2 Freier Wille und Eigenverantwortung im barocken Welttheater

3.2.1 Zur Konzeption der Figuren im barocken Trauerspiel des Andreas Gryphius

In der Forschung werden die Figuren des barocken Trauerspiels größtenteils gleichgesetzt mit ihrer Exemplum-Funktion, in welcher sie beispielhaft für vorbildliches oder lasterhaftes Verhalten stehen. So beschreibt beispielsweise Schings die Figur des Tyrannen Chach Abas in der „Catharina von Georgien“ nicht als „individuelle[n] Charakter, sondern [lediglich als] Objekt einer Demonstration“, als eine rein exemplarische Figur, die „ohne Entwicklung immer wieder dieselbe Handlung demonstrier[t]“.⁵³⁸ In Analogie zur Funktion von Herrscherporträts und antiken Büsten geht man davon aus, dass auch die Figuren des barocken Trauerspiels lediglich auf gesellschaftliche Erwartungen (Rollen) hinweisen und dass diese „[w]eit davon entfernt [seien], Individuen im modernen psychologischen Sinn vorzustellen“, sondern vielmehr „Sprachrohre der ewigen sittlichen Ordnung und als solche typenhafte Repräsentanten des menschlichen Daseins insgesamt“ seien.⁵³⁹ Da den Figuren im barocken Trauerspiel „lediglich paradigmatische Bedeutung zukomm[e], [besäßen sie] keine unverwechselbare Identität wie die Helden der nachbarocken

⁵³⁶ Dreitzel 1968, S. 141.

⁵³⁷ Siehe hierzu Kapitel 2.3.2: Enttäuschte Erwartungen: Michael Balbus und Leo Armenius.

⁵³⁸ Schings 1968, S. 53.

⁵³⁹ Heimböckel 2010, S. 19. Auch antike Büsten oder Herrscherportraits wurden bis in das 16. und 17. Jahrhundert „als idealisierte Typen dargestellt, die bestimmte kollektive ideale Vorstellungen von einem Herrscher oder einem Helden zum Ausdruck bringen. [...] die Dargestellten repräsentierten die Werte einer wohlbekannten Tradition. Deren Sinn und fortdauernde Gültigkeit wurden durch die 'richtige' symbolische Darstellung unterstrichen. Wenn Bilder überhaupt intendierten, Individualität darzustellen, dann verdoppelten sie typische, kollektive Erwartungen und waren insofern Programm für 'richtige' Erwartungen. Für alles gab es eine bestimmte Form und deshalb mutet auch die Sprache, in der sie reden und in der über sie gesprochen wird, formelhaft an. Selbst der Held [...] wird in seiner Individualität nur erkannt, weil er sich in den traditionellen symbolischen Formen seiner Zeit bewegt.“ Abels 2006, S. 39.

Tragödie⁵⁴⁰, sie könnten „einander gleichen, ohne dass dies der Gültigkeit und der Wirkung des Stückes einen Abbruch [täte], [denn] ihre Aufgabe [sei] es lediglich, objektiv gültige Werte zu verteidigen und allgemein anerkannte Tugenden zu bewähren.“⁵⁴¹

Doch ist die Reduzierung der Figuren des barocken Trauerspiels auf reine, nur auf Rollenerwartungen verweisende Exempla nicht zu kurz gegriffen? Denn auf der einen Seite werden zwar bestimmte Rollen und die damit verknüpften Erwartungen dem Zuschauer auf der Bühne deiktisch aufgezeigt, auf der anderen Seite eröffnen diese scheinbar starren Rollen, und dies trifft insbesondere auf den „Leo Armenius“ zu⁵⁴², durchaus individuelle Handlungsspielräume, die über die reine „soziale Identität“ hinausgehen.⁵⁴³ Nicht nur im „Leo Armenius“, auch in andern Gryphschen Dramen werden die handelnden Figuren „von individuellen Belangen geleitet“, schaffen sich „situationsgebunden ihr eigenes Recht“⁵⁴⁴ und zeichnen sich darüber hinaus durch eine „charakterliche Individualität“⁵⁴⁵ aus. Über das Zusammenspiel der verschiedenen Rollen, die im Laufe eines Lebens übernommen werden, bilden sich individuell unterschiedliche, „persönliche Identitäten“ sowie „Ich-Identitäten“ heraus, die auch als solche im barocken Trauerspiel angelegt sind.⁵⁴⁶

Natürlich ist eine gewisse exemplarische Gestaltung der Figuren im Trauerspiel nicht von der Hand zu weisen, dies beruht jedoch vor allem darauf, dass „[d]em Exemplarischen benachbart eine Tendenz zum Denken in Rollen [ist]. Vater, Mutter usw. sind nicht nur Figuren im Kreis des persönlichen Gedenkens, sondern es sind immer zugleich typische Rollen, die das Leben stellt.“⁵⁴⁷ Zudem können wir andere Menschen nur in Rollen erfassen, was sich beispielsweise im „Leo Armenius“ deutlich an der Vision Theodosias zeigt, die ihren verstorbenen Gatten in seiner Rolle als Fürst wahrnimmt.⁵⁴⁸ Auch können wir das Handeln eines Menschen bzw. einer Figur im Drama auch nur angemessen beurteilen, bewerten und auch idealisieren, wenn uns bestimmte Richtlinien

⁵⁴⁰ Wessels, P.B.: Das Geschichtsbild im Trauerspiel ‚Catharina von Georgien‘ des A. Gryphius. Hertogenbosch 1960. (= Tilliburgis. Publikaties van de katholieke Leergangen. Nummer 7), S. 3-20, hier S. 19.

⁵⁴¹ Welzig 1961, S. 430.

⁵⁴² Zur besonderen Gestaltung des „Leo Armenius“, siehe 1.4.3.

⁵⁴³ Zum Begriff der „sozialen Identität“, siehe 3.1.1.

⁵⁴⁴ Szurawitzki 2007, S. 637.

⁵⁴⁵ Wentzlaff-Eggebert, Friedrich: Die deutsche Barocktragödie. Zur Funktion von „Glaube“ und „Vernunft“ im Drama des 17. Jahrhunderts. In: Formkräfte der deutschen Dichtung. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen 1963, S. 5-20, hier S. 13: „Der Einzelmensch tritt [im barocken Trauerspiel] aus dem Theatertypus des 16. Jahrhunderts heraus. Er ist nicht nur durch seinen hohen Stand, sondern weit mehr durch seine charakterliche Individualität hervorgehoben.“

⁵⁴⁶ Zum Selbstverständnis beispielsweise des Michael Balbus, dessen „Ich-Identität“ (vgl. hierzu Kapitel 3.1.1) sich aus der Rolle des Helden speist, siehe Kapitel 4.2.1. Theodisia hingegen definiert sich über ihre Rolle als christliche Kaiserin (Kapitel 2.4.1).

⁵⁴⁷ Richter, Karl: Vanitas und Spiel. Von der Deutung des Lebens zur Sprache der Kunst im Werk von Gryphius. Schiller-Jb. 16 (1972), S. 126-144, hier S. S. 135, führt mehrere Sonette als Belegstellen auf.

⁵⁴⁸ Dass Leo in seiner alten Rolle als Fürst erscheint und nicht, wie es die Welttheatermetapher nahelegt, rollenlos erscheint, ist auch dadurch zu erklären, dass Theodosia, würde Leo in einer rollenlosen Existenz erscheinen, den Verweis auf eine höhere Gerechtigkeit und Gnade nicht erkennen könnte, da sie natürlich in irdischen Zeichen und Attributen denkt.

zur Verfügung stehen.⁵⁴⁹

Im Vergleich zu anderen gryphschen Dramen, in welchen die Figuren tendenziell eher im Sinne universell gültiger Exempla konstruiert sind (d.h. sie orientieren sich stärker am Schema von Gut und Böse und stellen weniger das Innenleben der handelnden Figuren in den Vordergrund), stellen die Protagonisten im „Leo Armenius“ insofern eine Ausnahme dar, als sie weniger stereotyp und mehr im Sinne einer Darstellung von Individuen gefasst sind. Bedingt auch durch die Struktur des Dramas wird dem Zuschauer die eindeutige Zuordnung der Protagonisten zu Gut oder Böse erschwert und bei der Konzeption der Figur des Leo Armenius geht es Gryphius weniger um eine, wie bei den späteren Märtyrerfiguren üblich, Verkörperung des Ideals von „perfection royale et humaine, de constance, de courage et de piété“, sondern vielmehr um die Darstellung eines Herrschers, der trotz menschlicher Schwächen und zahlreicher Sünden dennoch die Gnade Gottes erfahren kann.⁵⁵⁰

„Herrlichkeit und Fall sind Darstellung vor der Welt und für die Welt“⁵⁵¹ – in diesem Sinne wird im Theater dem Zuschauer das erforderliche Verhalten an den Dramenfiguren exemplarisch aufgezeigt, wenngleich individuelle Handlungsspielräume gegeben sind.⁵⁵² Diese sind jedoch nicht zu verwechseln mit der exemplarischen Zur-Schau-Stellung eines negativen, unchristlichen Verhaltens, beispielsweise in der Gestalt eines Tyrannen. Aber auch ein solches exemplum ex negativo ist in den Gryphschen Trauerspielen durchaus zu menschlichen Regungen fähig, wie das Verhalten des Chach Abas zeigt. Zwar wird er im Verlauf des Dramas größtenteils von Affekten wie Begehren, Eifersucht, Rache und Hass kontrolliert, er zeigt aber auch Trauer, wenn „Thränen von [seinen] Wangen fließen“ (Cath. V, 351).⁵⁵³ Doch auch die positiv gefassten Figuren sind, als Gegenstück zum von Affekten kontrollierten Tyrannen, keineswegs „stoisch-gefühllos“, sondern „voll der

⁵⁴⁹ Vgl. auch Just, Klaus Günther: *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern und München 1966, S. 118: „Gesetze beschränken nicht, sie machen Größe im Sinne einer Erfüllung von Typus und Norm erst möglich.“

⁵⁵⁰ Am Beispiel des Herrschers lässt sich die Vergänglichkeit „menschlicher Sachen“ (Rusterholz 1971, Vorrede, S. 4.) am eindringlichsten darstellen, denn kein anderes Mitglied der Gesellschaft kann so tief fallen wie der Herrscher. Diese Konzeption der Fallhöhe entspricht auch der in zahlreichen Barockpoetiken formulierten Forderung nach einem gattungsgebundenen Personenregister: Je höher eine Person in der Gesellschaft steht, desto tiefer und beispielhafter ist ihr Sturz und aus diesem Grunde sind die Titelgestalten der Dramen fast immer Herrscher. Vgl. hierzu Alexander, Robert J.: *Das deutsche Barockdrama*. Stuttgart 1984, S. 60.

⁵⁵¹ Baacke 1980, S. 51.

⁵⁵² Siehe auch Habersetzer 1985, S. 5: „Was auf der Schaubühne als Tugendideal in der Beispielfigur konzentriert scheint, fordert auf Grund seiner hohen Überzeugungskraft, unterstützt von der unmittelbaren Anschauung, die Bewunderung (Admiratio) des Publikums heraus, die sich in den festen Willen zur Imitatio umsetzen kann. Die Beispielfigur bietet ein Muster nicht nur ästhetisch-admirativer, sondern auch sozialindividueller Identifikationsmöglichkeiten.“

⁵⁵³ Natürlich kann auch Trauer als Affekt verstanden werden, allerdings wäre das eher im Sinne von Theodosias Trauer um Leo Armenius, die, zumindest für die Außenstehenden, Züge des Kontrollverlusts und Wahnsinns aufweist (V, 438ff.). Die Vision des Chach Abas von Catharina als Racheengel am Ende des Dramas (V,385ff.) könnte natürlich auch auf einen Kontrollverlust hinweisen, der dem schlechten Gewissen des Chach entspringt, könnte aber auch für ein *deus ex machina* stehen.

ringenden Empfindungen in allen Momenten des Leides“.⁵⁵⁴ So zeigt Catharina von Georgien Angst (Cath. I,294: „Jetzt schnaub ich in der Angst.“), Sorge und Trauer um ihren Sohn (Cath. I,287f.: „Mein Kind! mein Tamaras! Hat dich der Persen Schwerdt [...] verzehrt!“) und zeigt diese Gefühle auch „mit eignen Thraenen“ (Cath. I,309).

Die Figuren selbst betrachten ihr Handeln, ganz im Sinne der barocken Welttheatermetapher, als beispielhaft, als Teil eines Lehrstücks. So führt Leo, auch wenn er sich auf die Michaels Hinrichtung bezieht, mit den Worten „Man sol der grossen welt ein newes schawspiel weisen“ (II,92) auch dem Zuschauer die Konsequenzen eines etwaigen Fehlverhaltens vor Augen.⁵⁵⁵ Mit den Worten „Ihr Menschen schaut uns an“ [V,410] richtet sich Kaiserin Theodosia am Ende des „Leo Armenius“ explizit an das Publikum und verweist damit auf ihr Schicksal, das beispielhaft für viele andere Einzelschicksale steht. Durch den Zusatz „Jhr Geister hört vns zu“ (V,411) wird jedoch nicht nur der Zuschauer in seinem irdischen Dasein angesprochen, sondern es wird zugleich auf die vertikale Ausrichtung des irdischen „Jammerspiel[s]“ (V,210) und das stets im Blick zu behaltende Jenseits verwiesen.

Diese Vertikalität findet sich auch bei Michael Balbus, der die von ihm besiegten Feinde, „längst-erblaßte Helden“ und „grausen geister“ (II,345ff.) zu seiner Ehrenrettung anruft.⁵⁵⁶ Zuvor jedoch wendet er sich unmittelbar an den Zuschauer und bereitet die Selbststilisierung zum Opfer vor, indem er seine geplante Hinrichtung als „Lehrstück“ für das Fehlverhalten tyrannischer Herrscher inszeniert. Kennzeichnend für die Figur des Michael Balbus ist hierbei, dass dieser idealtypische Verhaltensnormen zwar aufzählt und für sich beansprucht, jedoch nicht danach handelt (hier zeigt sich besonders deutlich die Diskrepanz zwischen idealtypischer Norm und tatsächlichem, individuell unterschiedlichem Handeln). Scheinbar Einsicht zeigend, verkündet er dem Publikum: „Was mich mein Holzstoß lehrt. Das lehr’ euch meine noth!“ (II,558), eine Erkenntnis, die nur bis zur Befreiung aus dem Kerker andauern wird. Die Aussagen Michaels besitzen daher auch immer einen doppelbödigen Charakter: Auf der vordergründigen Ebene greifen sie gängige Tugendvorstellungen auf, bei genauerem Hinsehen verweisen sie jedoch auf Michaels verzerrte Selbstwahrnehmung und seinen bewussten Rollenausbruch.⁵⁵⁷

Im Gegensatz zu den Figuren des Michael Balbus und des von Crambe, die sich auf ein

⁵⁵⁴ Kindermann 1959, S. 411.

⁵⁵⁵ Hier ist zu beachten, dass mit der „grossen welt“ nicht nur die Bühnenwelt, sondern auch die Weltenbühne, die reale Welt des Zuschauers gemeint ist.

⁵⁵⁶ Im Vorfeld seiner Verurteilung erbittet sich Michael Balbus mit den Worten „Der komm’ vnd schaw’ vns an!“ (Leo II,8) beim Publikum Gehör, um den geplanten Anschlag auf Leo zu legitimieren. Allerdings weiß der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt des Stückes noch nicht, dass Michael keineswegs so edelmütig handelt, wie er es vorgibt zu tun, sondern dass ihn allein seine Machtgier antreibt.

⁵⁵⁷ Michaels Aussage „Wer steht kann vntergehn“ (II,559) verweist vordergründig auf die Fortuna-Metaphorik, auf einer tieferen Ebene symbolisiert sie jedoch dessen Autonomieanspruch und Rollenverweigerung. Siehe hierzu genauer Kapitel 3.4.

entschlossenes Handeln berufen⁵⁵⁸, und „[d]er unbedingten Entschlossenheit der Berater [des Kaisers], ihrer unerschütterlichen Selbstsicherheit und ihrem Anspruch, das richtige Wissen zu besitzen“⁵⁵⁹, bewegt sich Leo Armenius, dem sich der ambivalente Charakter von Herrschaft und Leben im Laufe seiner Regierungszeit langsam eröffnet, zwischen verzweifelter Tatendrang und resignierender, fast melancholischer Haltung – eine Mischung, die letztendlich zu einer Handlungsunfähigkeit führt. Denn „[h]in und her gerissen zwischen entschlossenem Handeln und Resignation verpasst er die Gelegenheit nochmaliger Herrschaftssicherung“⁵⁶⁰ und entschließt sich erst dann zu handeln, als es schon zu spät ist.⁵⁶¹ Leos Dilemma besteht darin, „aus seiner Skepsis keine Handlungsanweisungen ableiten [zu können] und doch handeln [zu müssen]“⁵⁶² und so versucht er, die unvermeidliche Hinrichtung Michaels hinauszuzögern, indem er Exabol befiehlt, Michael noch einmal zu befragen.⁵⁶³ Diese kalkulierende, ängstlich-bewahrende Haltung ist jedoch nicht mit Nicht-Handeln zu verwechseln, denn Handlungsverweigerung im Sinne einer Absage an irdische Ziele und Maßstäbe findet sich erst in den anderen Trauerspielen Gryphius‘, in welchen die „Helden“ des Stückes unter dem Typus des Märtyrers klarer definiert sind und dadurch charakterisiert sind, „dass sie gerade nicht handeln“, da „Handeln bedeutet [...], sich in einen unentrinnbaren Kreis von Gewalttaten [zu] begeben.“⁵⁶⁴ Denn „[h]at sich der Fürst einmal durch eine böse Tat ins Unrecht versetzt, kommt ohnehin alles ins Wanken. Nun hat er Grund zu fürchten, und indem er diese Objekte der Furcht aus dem Weg räumt, schafft er sich ständig neue.“⁵⁶⁵ Diese Dynamik lässt sich wohl am stringentesten im „Leo Armenius“ beobachten, denn durch seinen illegitimen Aufstieg hat er den Grundstein gelegt für eine Herrschaft, deren Erhalt auf der weiteren Anwendung von Gewalt und Repressalien beruht.⁵⁶⁶

Abschließend lässt sich festhalten, dass Gryphius, anders als der Jesuit Joseph Simon, ein in Rom lebender englischer Jesuitendramatiker (1594-1671), der aus der Vorlage des Geschichtsschreibers

⁵⁵⁸ Die Maxime des von Crambe, dass „[w]er alles überlegt / [...] keinen Anschlag aus[führt]“ (Angabe!), kennzeichnet diesen als einen typischen Vertreter der Tat. Für ihn bringt „Reflexion [...] nur Unsicherheit und Zweifel, weil sie die Entschlossenheit durch die Vorstellung der verschiedenen Möglichkeiten, die als Folgen in der Handlung beschlossen sein können, beeinträchtigen muß“. Steinhagen 1977, S. 54.

⁵⁵⁹ Steinhagen 1977, S. 46.

⁵⁶⁰ Brinker-von der Heyde 1988, S. 254.

⁵⁶¹ Für Plard ist „la tragédie de Léon [...] celle de la faiblesse, ou pour mieux dire de la temporisation et des mesures prises alors qu'elles n'ont déjà plus un sens.“ Plard 1962, S. 176

⁵⁶² Steinhagen, Gryphius 1977, S. 46f.

⁵⁶³ Der Interpretation Szurawitzkis, dass sich Leo durch das Gewähren eines Aufschubs der Hinrichtung Michaels als ein „rex iustus“ beweist, der durch „langsames Strafen“ Milde beweist, kann nicht zugestimmt werden. Denn der Aufschub wird nicht durch den Hinweis Michaels auf geleistete Taten erreicht, sondern durch dessen Bitte, an die Kinder schreiben zu dürfen. Dieser Bitte, wie auch Michael weiß [Angabe!], muss Leo nachkommen, wenn er bei der Bevölkerung sein Ansehen als christlicher Herrscher bewahren will. Die Gewährung des Aufschubs erfolgt also weniger aus „clementia“, sondern vielmehr aus politischem Kalkül heraus. Vgl. Szurawitzki 2005, S. 170–171.

⁵⁶⁴ Kuhn 1970, S. 135.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 136.

⁵⁶⁶ Szurawitzki spricht von der „machiavellistische Gewaltspirale“, die durch Leos illegitime Thronbesteigung in Gang gesetzt wurde. Szurawitzki 2007, S. 636.

Cedrenus vor allem das grausame und ungerechte Strafen des Kaisers und dessen gotteslästerliche Verhalten übernahm⁵⁶⁷, sein Augenmerk auf die Funktion des Kaisers als „Beschützer des Reiches“ richtet, der durch das Regeln öffentlicher Angelegenheiten dem Reich auch Frieden bringt (I,447).⁵⁶⁸ Bei Gryphius wirkt Leo Armenius nicht grausam, sondern vielmehr „zögernd und ängstlich“, gezeichnet durch „Furcht und Ungewissheit“ – mehr „reflektierender Zauderer“ als „tyrannische[r] Regent“.⁵⁶⁹ Da das Drama in seiner zirkulären Struktur so angelegt ist, dass Michael nicht nur Leos Platz auf dem Thron einnimmt, sondern auch dessen Ängste teilen wird, darf die Charakterbeschreibung der beiden Figuren nicht zu weit auseinanderliegen.⁵⁷⁰ So ist auch Michael keineswegs nur der kühne Held, sondern zeigt, in Erwartung seiner Hinrichtung, auch Furcht und Schwäche (I,337), genau wie Leo in seiner Zeit als Feldherr nicht zögerlich, sondern vermutlich genauso kalt und rücksichtslos vorging wie jetzt Michael.⁵⁷¹ Die Unterschiedlichkeit ihrer Verhaltensweisen beruht einzig allein auf dem „ungebrochene[n] Selbstgefühl dessen, der nach der Krone greift, und d[er] melancholische Gebrochenheit dessen, der sie trägt“.⁵⁷² Denn „[s]chuldig sind beide Parteien – während Leo jedoch erlöst [wird], steht [die Erlösung] Michael - gesetzt den Fall er bekehrt sich rechtzeitig – noch bevor“.⁵⁷³ Die Bekehrung zu Gott und die Bereuung der Sünden obliegt jedoch Michaels eigener, persönlicher Verantwortung, welche wiederum auf die Darstellung seiner Figur als Individuum und nicht als Exemplum negativen Verhaltens verweist.

⁵⁶⁷ Zur Gegenüberstellung der Dramenfassungen von Simon und Gryphius und der ihr zugrundeliegenden Intentionen, siehe South 1975. Zur Umformung des Jesuitendramas durch Gryphius vgl. auch Szarota 1976, S. 63-66.

⁵⁶⁸ Vgl. South 1975, S. 167-168.

⁵⁶⁹ South 1975, S. 168. Rusterholz geht in die gleiche Richtung, wenn er Michael als „ungebrochen vitalen Machtmenschen“, Leo hingegen als einen „in sich versponnenen Melancholiker, dem die Herrscherwürde zutiefst problematisch erscheint“ und als einen „unentschlossenen Zauderer“ bezeichnet. Rusterholz 1971, Nachwort, S. 131ff.

⁵⁷⁰ In Anlehnung an Lausbergs Begriff der „Hypostase“, „dramatische Personen um der Situationsstruktur willen aus Einzelzügen zu konstruieren“, weist South darauf hin, dass „Gryphius die Personenbeschreibung, wie die Quellen sie ihm boten, für Leo wie für Michael absichtlich auf eine mittlere Ebene reduziert“ und die Hauptpersonen angeglichen habe, um „die Parallelität des Schicksals deutlich zu machen“. Auf eine vergleichende Übersicht der Ähnlichkeiten im Verhalten der beiden Protagonisten wird an dieser Stelle verzichtet, da sich eine solche bereits ausführlich bei South 1975, S.171f. findet.

⁵⁷¹ Vgl. Best S. 418.

⁵⁷² Schäublin 1974, S. 28.

⁵⁷³ Baacke 1980, S. 55.

3.2.2 Der freie Wille im barocken Welttheater als Voraussetzung selbstbestimmten und eigenverantwortlichen Handelns

In jeder Gesellschaftsform unterliegen Menschen einem Rollenzwang, denn eine Existenz jenseits gesellschaftlicher Normen und Vorstellungen ist nicht möglich. Man ist als Mensch also dazu gezwungen, zumindest eine Rolle zu spielen, und sei es die des Eremiten, der sich, in einer Außenseiter-Rolle, bewusst von der Gesellschaft lossagt.

Auch im barocken Welttheater müssen die handelnden Figuren in Rollen agieren, grundlegender Unterschied ist jedoch die Auffassung, dass die Rollen nicht von der Gesellschaft, sondern von Gott verteilt werden. Der Mensch hat zwar keine Wahl bezüglich der Rollen, die ihm zugeteilt werden, denn, nach barocker Auffassung, „[w]as im Himmel droben beschlossen, das wird mit seiner Macht vnd Masse also geschehen, du gebst gleich deinen Willen drein oder nicht“ (Const. I,14); er kann jedoch wählen, ob er diese Rollen annimmt und wie er sich in ihnen verhält⁵⁷⁴ - „der Mensch soll handelnd auftreten, aber dabei im Einklang mit seinem Schicksal, das heißt, mit Gott bleiben.“⁵⁷⁵ Der Einzelne kann sich durchaus einer zugeteilten Rolle verweigern und, wie die Verschwörer-Figuren im „Leo Armenius“, nach anderen, einen höheren Status aufweisenden Rollen streben. Er ist insofern, anders als Platon, keine Marionette, da er sich durch Passivität oder Gegenwehr gegen „den Schluss von oben“ wehren kann. Ihm allein obliegt die Verantwortung für sein Handeln und somit auch für sein Schicksal, denn die Umstände seines Lebens mögen von Gott beschlossen sein, nicht jedoch seine persönliche Entscheidung – eine Haltung, die sich auch im Christentum widerspiegelt, das, obwohl es „jedem Einzelnen das Heil und den Glauben vorzuschreiben“ sucht, dem Individuum gleichzeitig „Freiräume [zugesteht]“.⁵⁷⁶ Dabei bedeutet die Autonomie des Individuums im Christentum nicht unbegrenzte Handlungsfreiheit, sondern vielmehr eine Übernahme der Verantwortung für das eigene Leben, das gesellschaftliche Miteinander und auch für das jenseitige Heil.⁵⁷⁷

Auch der Kirchenvater Augustinus verweist auf die Entscheidungsfreiheit des Menschen als grundlegender Bestandteil seiner Existenz, denn schon im Paradies hätten die beiden ersten Menschen die Wahl gehabt, „die Sünde (und ihre Folgen) zu meiden“ oder ihr zu widerstehen“ –

⁵⁷⁴ Zum freien Willen bei Lipsius vgl. Rühl, P.: Lipsius und Gryphius. Ein Vergleich. Berlin, 1967, S. 18.

⁵⁷⁵ Mout, Nicolette: Trost im Unglück? Justus Lipsius und Fortuna. In: : Fortuna. Hg. v. Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1995, S. 295-310, hier S. 301.

⁵⁷⁶ Dülmen 1997, S. 17.

⁵⁷⁷ Die Auffassung vom freien Willen des Menschen als Betonung der Eigenverantwortung ist jedoch kein frühneuzeitliches Phänomen, sondern findet sich auch schon im christlichen Mittelalter. So ist beispielsweise im 1509 erschienenen Volksbuch „Fortunatus“ (Verfasser unbekannt) der Mensch alleine verantwortlich für die Entscheidungen, die er auf seiner „Lebensreise“ trifft, denn letztlich ist es weder Glück, noch Unglück, sondern „menschliche Willensfreiheit, die jedem Menschen ebenso wie die Vernunft gegeben ist“, die „darüber entscheidet, ob das Individuum seine irdische Lebensreise so gestaltet, daß seine künftige Reise im Jenseits zum richtigen Ziel führt“. Kästner 1990, S. 15.

hätten Adam und Eva ihre Bewährungsprobe vor Gott bestanden, so wäre ihnen „als Gottesgeschenk die wahre Freiheit des non posso peccare (et mori) zuteil“ geworden.⁵⁷⁸ Der Humanist Erasmus von Rotterdam betont, dass Gott den Menschen zwar „seiner eigenen Willensentscheidung überlassen“ habe, ihm jedoch „Gesetze und Gebote“ gegeben habe, die ihm bei der Wahl zwischen Gut und Böse zu Seite stehen: „Wenn du die Gebote halten willst, werden sie dich erhalten [...] Vor dem Menschen liegen Leben und Tod, Gutes und Böses; was ihm beliebt, das kann er haben.“⁵⁷⁹ Für Erasmus ist der freie Wille nicht nur „ein leeres Wort“, sondern notwendige Voraussetzung, um sich für oder gegen das Sündigen zu entscheiden, denn nur aus der freiwilligen Entscheidung heraus entsteht auch Verantwortung gegenüber dem eigenen Handeln.⁵⁸⁰ Der Untergang eines Menschen beruht auf dem eigenen Verschulden und nicht aus einer von Gott gesetzten Notwendigkeit heraus: Wer lernt, das Verlangen nach der „Sünde vor der Tür“ zu beherrschen, der wird von Gott belohnt werden.⁵⁸¹ Der Ansicht Luthers, dass alles aus Notwendigkeit geschehe, sowohl das Gute als auch das Böse im Menschen⁵⁸², setzt Erasmus entgegen, dass, auch wenn Gott den Untergang eines sündigen Menschen beschließen würde, dies nicht gleichbedeutend mit einem Zwang zum Sündigen sei. Auch wenn die, die Böses tun, am Ende doch das Gute bewirken, so sind sie nicht nur Werkzeuge Gottes, sondern sie treffen die Entscheidung zum Sündigen aus freien Stücken. Die Möglichkeit, sich entscheiden zu können, wird dem Menschen von Gott gegeben, sich jedoch „zum Bösen zu bewegen“ (Const. I,20) entspringt alleine dem Willen und der Schuld des Einzelnen.

Während Luther das Schicksal des Menschen als vorherbestimmt sieht, ihm jegliche Handlungsmöglichkeiten abspricht und auch den Glauben als Ausdruck der Gnade Gottes versteht⁵⁸³, rücken die nachlutherischen Protestanten von dieser Position ab und nähern sich der Auffassung des Erasmus von Rotterdam an, nach welcher „Gott dem Menschen einen freien Willen,

⁵⁷⁸ Stürmer, Wolfgang: Peccatum und Potestas. Der Sündenfall und die Entstehung der Herrscherlichen Gewalt im mittelalterlichen Staatsdenken. Sigmaringen 1987, S. 70. (= Beiträge zur Geschichte und Quellengeschichte des Mittelalters, Bd. 11)

⁵⁷⁹ Erasmus von Rotterdam: Vom freien Willen. Verdt. von Otto Schumacher. Göttingen 1988, S. 24. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1533), mit Bezug auf Bezug auf Prediger oder Weisheit Sirachs (15,14-18) Zur Entscheidungsfreiheit des Menschen als Wahl zwischen Gut und Böse und der Bedeutung des Augenblicks, vgl. Stalder 1976, S. 90.

⁵⁸⁰ „Im übrigen läßt Gott dem Willen jener Menschen die Möglichkeit der Wahl, eben die Freiheit und die Beweglichkeit nach beiden Seiten. [...] Wenn der Wille nicht frei gewesen wäre, hätte die Sünde nicht zugerechnet werden können, denn sie hört auf, eine Sünde zu sein, wenn sie nicht eine freiwillige gewesen ist.“ Erasmus 1988, S. 27f.

⁵⁸¹ 1. Buch Mose 4,6-7: „Der Herr sprach zu Kain: Warum überläuft es dich heiß, und sein Blick senkte sich. Nicht wahr, wenn du recht tust, darfst du aufblicken; wenn du nicht recht tust, lauert an der Tür die Sünde als Dämon. Auf dich hat er es abgesehen, / doch du werde Herr über ihn!“ Erasmus deutet diese Bibelstelle so, dass „Lohn in Aussicht gestellt [wird] für den, der das Gute wählt, und Strafe für den, der das Gegenteil vorzieht. Zugleich wird gezeigt, daß schlimme Leidenschaften überwunden werden können und daß in ihnen nicht die Notwendigkeit zum Sündigen liegt.“ Erasmus 1988, S. 33.

⁵⁸² Zur Kritik an Karlstadt und Luther vgl. Erasmus 1988, S. 32.

⁵⁸³ Radtke 2011, S. 47f.

zwischen dem Guten und dem Bösen zu wählen, belassen [habe]“.⁵⁸⁴ Wenn Gott allerdings den Weg des Menschen vorgeben, ihm jegliche Entwicklungsmöglichkeit nehmen und auch a priori bestimmen würde, ob ihm die göttliche Gnade zuteilwerde oder nicht, dann würde er dem Menschen jegliche Entscheidungsfreiheit und Verantwortung entziehen, sodass letztendlich Gott selbst für die Verfehlungen des Menschen verantwortlich wäre.⁵⁸⁵

Im Falle einer absoluten Fremdbestimmtheit des Menschen durch Gott oder gesellschaftliche Zwänge wäre der Versuch der Eindämmung von Rollenausbrüchen durch ein Instrument wie die *Theatrum mundi*-Vorstellung nicht notwendig, denn dem Menschen bliebe keine andere Wahl, als sich in sein Schicksal zu fügen. Eine „willenlose Marionette“ im Platonschen Sinne würde weder gegen schlechte soziale Bedingungen, noch für geistige Freiheit jedweder Form eintreten, sondern sein Los ohne zu hinterfragen hinnehmen. Und sogar wenn Gott als Regisseur nicht nur die Rollen verteilt, sondern auch Anfang und Ende (sprich: Geburt und Tod) der jeweiligen „Lebensrolle“ bestimmt, heißt dies nicht, dass der Mensch innerhalb des Welttheaters einer willenslosen Marionette gleichkommt, deren Agieren auf der Weltenbühne allein durch Gott als Puppenspieler bestimmt wird. Denn „[d]er Mensch, der seine Rolle in die Hand nimmt und standhaft agiert“, sich vor Gott bewährt, „ist genau das Gegenteil einer Marionette.“⁵⁸⁶ Die Betonung des freien Willens ist daher ein zentrales Element der Welttheatermetapher, denn versteht man das Leben auf der irdischen Bühne nicht nur als Schauspiel, sondern, im transzendenten Sinne, als Bewährungsprobe vor Gott, so muss der Menschen einen freien Willen und ein gewisses Maß an Entscheidungsfreiheit besitzen. Ob das Leben nun eine Probe, ein Spiel oder ein Wettkampf ist – in allen Varianten geht es darum, aus freien Stücken zu kämpfen und sein Bestes zu geben. Stünden Sieger und Verlierer von Anfang an fest, wäre das Spiel nichts weiter als eine Scharade.⁵⁸⁷

Auch Lipsius plädiert, trotz der Existenz einer göttlichen Vorsehung, für die Existenz eines freien menschlichen Willens (Const. I,20). Daran anschließend zeigt sich Gryphius' Auffassung von der Freiwilligkeit menschlicher Handlungen und der dadurch bedingten Eigenverantwortlichkeit des Einzelnen im „Leo Armenius“ daran, dass die richtende und lenkende Funktion des

⁵⁸⁴ Lehmkuhl, Josef: Erasmus – Machiavelli. Zweieinig gegen die Dummheit. Würzburg 2008, S. 45. Zur Gnade Gottes als Voraussetzung für das ewige Heil, vgl. mit Bezug auf Röm. 9,16, Erasmus 1988, S. 49: "Wie er [Gott] also die Absichten der Bösen zum Besten der Frommen lenkt, so erreichen auch die Absichten der Guten nicht ihr Ziel, wenn nicht die unverdiente Gnade Gottes ihnen hilft. Dies eben ist es, was Paulus dazu sagt: Demnach kommt es nicht an auf jemandes Wollen und Laufen, sondern auf Gottes Erbarmen."

⁵⁸⁵ Nach Fuchs setzt die „Autonomie der Entscheidungen die Freiheit der Person voraus“, woraus sich „die persönliche Verantwortung für die getroffenen Entscheidungen [ergibt]. ‚Freiheit‘ bedeutet also auch eine Belastung des Einzelnen. Dies aber ist es, was die *Würde des Menschen* (Pico della Mirandola) auszeichnet.“ Fuchs 2001, S. 138.

⁵⁸⁶ Barner 1970, S. 110. Zum Begriff der *Constantia*, siehe Kapitel 3.2.3.

⁵⁸⁷ Auch Erasmus betont den freien Willen und die Freiwilligkeit des Lebens für den Glauben, wenn er, mit Bezug auf 1.Tim.6.12 sagt: „Kämpfe den guten Kampf des Glaubens und suche das ewige Leben zu gewinnen! Wo ein Wettkampf stattfindet, da haben wir es mit freiwilligem Streben zu tun und da besteht die Möglichkeit, daß ein Nachlassen des Strebens einen um den Preis bringt. Das ist etwas ganz anderes, als wenn alles aus Notwendigkeit käme.“ Erasmus 1988, S. 42–43.

alttestamentarischen Gottes Hand in Hand mit einer Abschwächung der Eigenverantwortlichkeit geht.⁵⁸⁸ Obwohl Michael Balbus seine Gefangennahme selbst verschuldet hat, denn diese entspringt weder „deß Himmels zorn“ (II,360), noch den falschen Anschuldigungen „untreuer zungen“ (II,140), sondern es ist „das Werk [...] seiner eigenen [Zunge], das ihn zugrunde richtet“⁵⁸⁹, erkennt er die eigene Schuld nicht. Sein Bitten um Gnade gegenüber Gott ist eher Ausdruck seiner Angst und weniger seiner durch Glauben erleuchteten Vernunft – Michael sieht sich, ähnlich wie die Helden in den antiken griechischen Dramen, der Willkür Gottes hilflos und ohne eigenes Verschulden ausgeliefert. Seiner Ansicht nach bestraft Gott ihn zu Unrecht, wenn er ihn, seinen „rechte[n] Arm“, mit der bevorstehenden Hinrichtung nicht nur „grausamb überf[ällt]“ (II,358ff.), sondern ihn sogar, einem Menschenfresser gleich, „vertilgen“ will. Michaels Gottesbild ist gleichzeitig ein Spiegelbild seines Herrscherbildes und verweist auf seine eigene Herrschaft, die nicht durch Gnade, sondern durch Strafe (V,454) und Unterdrückung gekennzeichnet ist. Dieses alttestamentarische Gottesbild findet sich auch bei den Verschwörern, für die Gott der „Richter aller sachen“ ist, der mit seiner „Rach“ den Menschen „[aus]tagt [...] wenn mans am minsten denckt“ (I,47-49).

Stellt man diesem Gottesbild die Gnade Gottes entgegen, die jedem Menschen zuteilwird, der seine Sünden bereut und sich wahrhaft glaubend zu Gott bekennt, so muss dem Urteil Buddes, dass im „Leo Armenius“ „durchweg verbrecherische und sündige, jedoch von keiner Instanz mehr zu begnadigende Menschen vorgeführt“⁵⁹⁰ werden sollen, eindeutig widersprochen werden. Die Figur des Michael Balbus unterscheidet sich kaum, und dies bestätigt alleine schon der zirkulare Aufbau des Dramas, von der Figur des Leo Armenius und dessen Schicksal verweist nicht nur auf die Zukunft Michaels, der sich früher oder später für oder gegen Gott entscheiden muss, sondern stellt gleichzeitig einen Appell an den Zuschauer dar, nicht die Hoffnung zu verlieren und auf Gott zu vertrauen. Gerade das Schicksal des Kaisers, der trotz seiner Vergehen sich zu Gott bekehrt hat und Gnade vor dessen Augen gefunden hat, zeigt, dass grundsätzlich jeder Mensch die Chance hat, den Weg zu Gott zu finden, und sei es auch erst im Moment des Todes. Und obwohl Leos Schicksal, wie es das Traumgespenst des Tarasius verkündet und auch Theodosias Traum es voraussagt, zwar insoweit von Gott beschlossen ist, als er durch die Hand der Verschwörer sterben wird, trifft er die

⁵⁸⁸ Interessant ist, dass sich auch die Königsgegner im „Carols Stuardus“ auf den alttestamentarischen Gott berufen (siehe hierzu ausführlicher Stockinger 2000, S. 67–68), was zum einen auf ihre sündhafte Verstrickung in das Irdische verweist, zum anderen auch auf die selbst verschuldete, ausbleibende Erlösung hindeutet.

⁵⁸⁹ Brinker-von der Heyde 1988, S. 268. Der Reyen der Höflinge betont die Eigenverantwortlichkeit des Menschen hinsichtlich seines Vermögens, die Sprache (Zunge) angemessen einzusetzen und so den eigenen Tod nicht herauszufordern: „Deß Menschen Todt beruht auf jedes Menschen zungen. (I,540)“

⁵⁹⁰ Budde, Bernhard: Vom anhaltenden "vnrecht der Palläste" und vom unsicheren Trost der Religion: Andreas Gryphius' Fürsten-Mörderisches Traver-Spiel / genant. Leo Armenius. In: Germanisch-romanische Monatsschrift, 48 (1998), Heft 1, S. 27–45, hier S. 30.

Entscheidung für Gott ganz allein und besiegelt diese mit dem Kuss des Kreuzes.⁵⁹¹ Auch wenn das Schicksal und die Rolle des Menschen von Gott beschlossen sind, so „fällt der Mensch“ (C.C. V,375), so Cardenio in Gryphius' Trauerspiel „Cardenio und Celinde“, „nur durch sich“ – er allein trägt die Verantwortung für sein Handeln und ob dieses eher irdisch oder jenseitig orientiert ist. Diese Eigenverantwortlichkeit wird auch in den vor der Rollenverteilung geäußerten Worten des Bauern in Calderóns „Gran teatro del mundo“ deutlich: „Wenn ich aus der Rolle falle, kann ich mich nicht über sie beklagen, über mich muß ich dann klagen“.⁵⁹²

3.2.3 Die Übernahme der Rolle des Christen als Ausdruck des freien Willens

Im Fokus des barocken Trauerspiels steht die Rolle des Christen, deren angemessene Verkörperung Voraussetzung für das jenseitige Heil ist. Grundlegende Bestandteile dieser Rolle sind bei Gryphius, entsprechend seines konfessionellen Hintergrundes, der Glaube und das Bereuen der Sünden, wobei der Glaube nach Luthers Auffassung nicht selbst errungen werden kann, sondern dem Einzelnen als Geschenk Gottes zuteilwird.⁵⁹³ Um jedoch den Glauben zu erhalten, muss sich jeder den von Gott auferlegten Prüfungen unterziehen, sodass die Wahlmöglichkeit nicht darin besteht, an Gott zu glauben oder nicht, sondern vielmehr darin, sich überhaupt die Möglichkeit zu erarbeiten, glauben zu dürfen. So versucht Leo, sich durch die Einkerkierung Michaels seinem Schicksal zu entziehen, beraubt sich damit aber gleichzeitig der Chance, seinen Glauben an Gott zu finden. Erst als er sprichwörtlich das Kreuz auf sich nimmt⁵⁹⁴ und seine Sünden bereut, erhält er den wahren Glauben an Gott (versinnbildlicht durch die Auferstehung Leos in Theodosias Vision).

Die Entscheidung, den Weg zu Gott zu gehen und die Rolle des Christen anzunehmen, wird oft dadurch erschwert, dass andere Rollen wichtiger erscheinen, wie beispielsweise bei der Figur des Leo Armenius die Rolle des Fürsten. Ursache dieser falschen Prioritätensetzung sind laut Lipsius, dessen Schriften einen maßgeblichen Einfluss auf Gryphius ausübten⁵⁹⁵, die „Affekte“, d. h. Gemütsbewegungen⁵⁹⁶, die dem „Wahn“ (opinio) entspringen. Dabei beruhe der Wahn, so Lipsius,

⁵⁹¹ Vgl. auch Best 1986, S. 423.

⁵⁹² Calderón de la Barca, Pedro: *El gran teatro del mundo. Auto sacramental alegórico*. Span.-dt. Ausg., übers. u. hg. v. Gerhard Poppenberg. Stuttgart 2000, Z. 316-318.

⁵⁹³ Radtke 2011, S. 47f.

⁵⁹⁴ Zur Kreuzestheologie Luthers, nach welcher Gott sich den Menschen durch sein Leiden und im Kreuz offenbare, siehe Radtke 2011, S. 48ff. Und Kapitel 4.3.2 in dieser Arbeit.

⁵⁹⁵ Siehe hierzu Kapitel 1.4.1.

⁵⁹⁶ Im 17. Jahrhundert ging man davon aus, dass Affekte nicht im Menschen selbst, sondern durch Einwirkung von außen entstehen, wie auch die ursprüngliche Bedeutung von „afficere“ als „einwirken“, „antun“ oder „anregen“ nahelegt. Affekte wurden daher als eine „zu erleidende Krankheit“ wahrgenommen, von der man ohne eigenes Zutun angesteckt werden konnte. Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin 2005, S. 43. Erst im Zuge der Aufklärung wird der Mensch als ein „animal rationale“ (Kant) begriffen, welches im Gebrauch der Affekte „ganz bei sich selbst und eben nicht (wie im Andrang der Affekte) ‚außer sich‘ ist.“ Wannowetsch 2005, S. 204.

auf einer durch die Sinne bedingten verfälschten Wahrnehmung der Außenwelt und stehe der Vernunft entgegen, die sich auf unvoreingenommene Einsicht und Erfahrung berufen könne (Const. I,5). Die „opinio“ hingegen sei "nichts anders [...], dann ein liederlich Bild vnd Schatten der Vernunft" (Const. I,5). Durch die „opinio“ würde der Mensch „den dingen eine falsche Maß“ geben, unzufrieden und unbeständig werden und Gott aus dem Blick verlieren (Const. I,5). Lipsius bezieht sich hierbei nicht nur auf positive Attribute wie „Reichthumb / Ehre / Gewalt [Macht] / Gesundheit / langes Leben“ (Const. I,VII), sondern auch auf die ebenfalls von Fortuna bestimmten Schicksalsschläge wie Armut, Krankheit oder Tod (ebd.). Diese rein irdischen Belange verstellen Lipsius zufolge den Blick auf das „Sein“, sie sind nur falscher Schein, nur der „Dunst“ des Wahns, der der irdischen Welt anhaftet und die göttliche Wahrheit verschleiert. Um die Welt als „Scheinwelt“ wahrnehmen zu können, müsse der Mensch lernen, die auf ihn einströmenden Affekte abzuwehren und zu kontrollieren. Dies geschehe über die Vernunft, die keine rein rationale Vernunft sei, sondern dem Menschen von Gott eingegeben worden sei. Diese „göttliche“ Vernunft gelte es freizulegen, um die Affekte erfolgreich zu bekämpfen und Körper und Seele zu schützen (Const. I,V).

Das Lipsius' Differenzierung von „Wahn“ und „Vernunft“ zugrunde liegende Prinzip ist die schon seit der Antike vertretene Dualität von Körper und Geist⁵⁹⁷, die im 17. Jahrhundert insbesondere durch René Descartes aufgegriffen wird.⁵⁹⁸ Auch Lipsius „unterscheidet [...] den Leib als Repräsentanten des erdhaft Niederen scharf von der Seele als ein ‚vergrabenes oder eingegossenes Stück des Göttlichen Geists‘“ (Const. I,5)⁵⁹⁹ und geht davon aus, dass Körper und Geist nur „locker verbunden“ seien.⁶⁰⁰ In dieser gegenseitigen Abhängigkeit (der Körper braucht den Geist, da er von diesem in Bewegung gesetzt wird und der Geist wiederum kann ohne den Körper als Gefäß nicht in der irdischen Welt existieren) wollen jedoch „beyde [...] herrschen / vnnnd fürnehmlich das theil / welches dienen vnd gehorsam sein sol“ – „[d]ie Erde (sprich: der Körper) wil sich vber ihr Feuer erheben / vnd dieser Kot vber den Himmel“ (Const. I,5), was zu einem dauernden Konflikt zwischen Körper und Geist führt. Aus der „unsauberen Zusammenkunfft“ von Körper und Geist

⁵⁹⁷ Die hierarchische Unterordnung des Körpers und seiner Sinne zum Zwecke vernunft- und pflichtgemäßen Handelns findet sich als Topos schon in der Antike, wie beispielsweise bei Cicero: „Zu erreichen aber ist, dass die Begierden der Vernunft gehorchen und ihr nicht zuvorkommen, [...] Denn sie setzen sich über den Gehorsam hinweg und weisen ihn von sich, sie fügen sich nicht der Vernunft, der sie untergeordnet sind durch das Gesetz der Natur.“ Cicero 1976, S.89ff.

⁵⁹⁸ Descartes, René: Die Leidenschaften der Seele. Hg. v. Klaus Hammacher. Hamburg 1996.

⁵⁹⁹ Lipsius geht davon aus, dass trotz des Sündenfalls, der den Dualismus von Körper und Geist bewirkte, die Seele, auch wenn sie „verderbt und vergiftet“ sei, „dennoch gar fest etliche zeichen jres Vrsprungs“ besitzt (Const. I,5)

⁶⁰⁰ Die Auffassung, dass der Mensch aus zwei gegensätzlichen Polen besteht, die sich gegenseitig abstoßen, ist jedoch kein Novum des 17. Jahrhunderts, sondern ist das Ergebnis und die „rationalistische Bestätigung einer langen, abendländischen Tradition, die von Platon vorgeprägt war und von Paulus, Augustinus und dem Christentum weiter vertieft worden ist“. Vgl. Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 2., neu bearbeitete Auflage. Berlin 2008, S. 211, S. 100. (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, 27)

wird nach Lipsius „der Wahn in vns geboren / der nichts anders ist / dann ein liederlich Bild vnd Schatten der Vernunft“ (Const. I,5). Im „Leo Armenius“ wird der Körper-Geist-Dualismus u.a. deutlich in den im dritten Reyen angestellten Überlegungen, wie denn Leos Albtraum zu deuten sei: Ob Tarasius tatsächlich die Zukunft und damit seinen Tod vorausgesagt habe, oder ob dieser nur auf der „opinio“ des Körpers beruhe, der gegenüber dem „müden Geist“, der sich im Körper gefangen fühle und sich dem Kummer ergebe, die Oberhand gewonnen habe (III,391-396).

Mit dem im 17. Jahrhundert verbreiteten Vergleich der Affekte mit Raubtieren, die den Menschen anfallen, wird der Makel des Tierischen und Unkontrollierbaren, der dem Körper anhaftet, betont und der Vernunft gegenübergestellt, deren Aufgabe es ist, „diese Affekte zu unterwerfen, zu bändigen“ und zu beherrschen.⁶⁰¹ Um sich vom Tier zu unterscheiden und sich nicht dem „Wahn“ (Lipsius) zu ergeben, muss der Mensch seine Vernunft ausbilden und sie adäquat anwenden, denn „[n]ur der ist wirklich Mensch, der sich vernunftgemäß verhält“.⁶⁰² Im Gegensatz zum Tier, welches, „eingebunden in biologisch bestimmte Reiz-Reaktions-Schemata“, als rein instinktgesteuertes Wesen die „Fähigkeit zur bewussten Sinngebung“ nicht besitzt⁶⁰³, definiert sich der Mensch durch seine „exzentrische Positionalität“.⁶⁰⁴ Anders als das Tier ist er „nicht in eine artspezifische Umwelt eingepasst, in der er instinktsicher agieren kann, sondern muss sich stets außerhalb eines solchen Zentrums im Raum behaupten, was ihm die Fähigkeit zur Distanz, zur Unruhe, zur Beweglichkeit und Reflexion einbringt.“⁶⁰⁵ Obwohl Tiere aufgrund ihrer mangelnden reflexiven Intelligenz⁶⁰⁶ keine negativen Eigenschaften besitzen können, werden ihnen jedoch seit jeher bestimmte, typisch menschliche Verhaltensweisen zugeschrieben (so beispielsweise der Schlange im Paradies die Falschheit). Der Verrat an Leo wird, in biblischer Tradition stehend, mit dessen Vergleich mit einem Basilisken und einer „kalte[n] Schlang / die jetzund sticht“, verbildlicht (I,147f.). Wer seine Rolle nicht beherrscht und sich statt von der Vernunft von Affekten wie Ehrgeiz oder Hochmut leiten lässt, stellt sich auf eine Stufe mit wilden, unkontrollierten Tieren. So bezeichnet Leo Armenius seinen Widersacher Michael Balbus abfällig als einen „tollen Hund“, den er „vom koth' in hof“ (I,145) gebracht und bezieht sich damit nicht nur auf dessen mangelnde Affektbeherrschung und Verblendung⁶⁰⁷, sondern verweist auch auf den niedrigen sozialen Status,

⁶⁰¹ Hirsch, Arnold: Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes. Graz 1952, S. 110–111.

⁶⁰² Van Dülmen 1997, S. 69–70.

⁶⁰³ Messing 2007, S. 211.

⁶⁰⁴ Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Berlin und New York 1975, S. 292.

⁶⁰⁵ Assmann 2008, S. 109.

⁶⁰⁶ Nach Mead besitzen Tiere insofern kein „Bewusstsein“ oder „reflexive Intelligenz“, da ihnen die Fähigkeit abgeht, „Merkmale, die Reaktionen auslösen oder auslösen können, sich selber aufzuzeigen“. Gross 1972, S. 82. Daher sind sie, nach Mead, auch nicht imstande, durch „die Übernahme der Gemeinschaftshaltung gegenüber sich selbst [...] ein Bewusstsein [ihrer] Identität“ (Identitätsbewusstsein) zu erlangen. Siehe Miebach 2006, S. 55.

⁶⁰⁷ Auf die fehlende Affektbeherrschung verweist auch der Vergleich Michaels mit einem durchgehenden Pferd: „Er

den Michael vor seinem Aufstieg zum Feldherrn innehatte.⁶⁰⁸ Nur wer seine Rollen beherrscht, kann auch im gesellschaftlichen Rollengefüge und vor Gott bestehen.

Der Gedanke der zur Rollenbeherrschung notwendigen Affektkontrolle ist jedoch keine Erfindung von Lipsius, sondern dessen Schrift stellt vielmehr eine „Systematisierung und Neubelebung des römischen Stoizismus' Senecas und Epiktets“ dar⁶⁰⁹, allerdings mit dem grundlegenden Unterschied, dass die senecaische „Stoa“ sich für eine „gänzliche Abwesenheit von Gefühlen“ (Apathie) ausspricht, während der „Neostoizismus“ des 17. Jahrhunderts diese Haltung als unmenschlich, d.h. dem Wesen des Menschen nicht entsprechend, verwirft und für einen „Mittelweg zwischen Gefühllosigkeit und Verlust von Affektkontrolle“ plädiert.⁶¹⁰ Auch Cicero spricht sich in seiner Tugendlehre „De officiis“ dafür aus, die Leidenschaften durch den Verstand und durch einen bewussten Umgang mit ihnen zu kontrollieren, während er die vollkommene Abtötung der Affekte als Mittel zur Selbstkontrolle ablehnt.⁶¹¹ Auch der Kirchenvater Augustinus, mit den antiken Schriften vertraut⁶¹², wendet sich in seinem Entwurf eines „Gottesstaats“ gegen das stoische Apathie-Ideal (welches die Ablehnung der christlichen Tugend des Mitleids einschließt) und spricht sich stattdessen für die Mäßigung der Affekte durch den „Geist“ aus.⁶¹³

Die Vernunft oder „ratio“ gilt seit der Antike als Mittel, das eigene Verhalten zu reflektieren und die Affekte als unerwünschte Gefühlsregungen zu bändigen. So ist es für Seneca die von Gott gegebene Vernunft, durch welche er den Tieren überlegen ist und den Göttern nahesteht⁶¹⁴ „sodass Vernunft nicht nur ein Mittel zur Affektbeherrschung, sondern auch zur Annäherung an Gott ist, ein Gedanke, der auch in Lipsius' „De constantia“ aufgenommen wird. Für Lipsius ist die Ausbildung der Vernunft notwendig, um sich gegen die Täuschungen der Affekte zu wappnen und sein Leben auf Gott auszurichten. Eine rein auf Wissenserwerb ausgerichtete Vernunft hingegen entfernt den Menschen von Gott, insbesondere, wenn die eigenen Erfindungen und Erkenntnisse als individuelle, schöpferische Leistungen betont werden. Auch Gryphius, obwohl selbst begeisterter Wissenschaftler⁶¹⁵, kritisiert die vermeintlich objektive Wissenschaft und den das eigene Leben

laufft wie wenn ein Pferd die ziegel hat durchrissen“ (I,135-140). In Bezug auf Verblendung und mangelnde Beherrschung der Affekte wird sowohl im Leo Armenius, als auch im Carolus Stuardus, der Vergleich mit wilden Tieren bemüht (Car.II,117-118).

⁶⁰⁸ Michael bezeichnet umgekehrt Theodosia indirekt als Hündin (V,310) und verweist sie auf eine niedrige Hierarchiestufe.

⁶⁰⁹ Rühl 1967, S. 20.

⁶¹⁰ Benthien 2006, S. 263.

⁶¹¹ Burke 1993, S. 21

⁶¹² Campenhausen, Hans Freiherr von: Lateinische Kirchenväter. Stuttgart 1986, S. 65. Insbesondere auf Platon und Cicero bezieht sich Augustinus häufig, so beispielsweise auch in den Kapiteln, die sich mit dem Ideal der Affektlosigkeit bei den Stoikern auseinandersetzen. Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat. Buch 1 bis 10. München 1977, neuntes Buch, Kapitel 4-5, S. 428-434.

⁶¹³ Augustinus (Gottesstaat), neuntes Buch, Kapitel 5, S. 433.

⁶¹⁴ Seneca: Briefe an Lucilius über Ethik. 7. Buch. Hg. v. Franz Loretto. Ep. 66, 11f., Stuttgart 1990.

⁶¹⁵ Sie hierzu Kapitel 1.4.1.

überdauernde, angesichts der Ewigkeit Gottes jedoch äußerst vergänglichen Nachruhm als „Wahn“⁶¹⁶.

Der Einsatz der Vernunft ist nur dann legitim und nützlich, wenn sie dazu dient, die Affekte zu zügeln, den Schein der Welt zu durchschauen und sich in einer von „constantia“ geprägten Haltung Gott zuzuwenden. Dabei geht der Begriff der „Constantia“ bzw. „Beständigkeit“ zurück auf den niederländischen Rechtsphilosophen Justus Lipsius, der darunter, unter Rückgriff auf den antiken Stoiker Seneca, eine „rechtmessige vnd vnbewegliche stercke des gemüts“ versteht, die „von keinem eusserlichen oder zufelligen dinge erhebt oder vntergedrückt wird“ (Const. I,4). Zu den „äußerlichen Dingen“ zählt er vor allem Einflüsse wie Krankheit, Krieg oder ähnliche Schicksalsschläge, die man „gutwillig und ohne klagen“ erdulden solle (Const. I,4).⁶¹⁷ Dabei könne durch „Gedult vnd ernidrigung des Gemüts [...] alles / was eine Menschen zufelliger weise anstossen oder widerfahren mag / gutwillig vnd ohne klagen erduldet“ werden (Const. I,4). Der Mensch solle nicht vor seinem Schicksal fliehen, sondern sich seiner Not stellen⁶¹⁸ – eine Forderung, die sich vor dem Hintergrund der kriegerischen Auseinandersetzungen in den Niederlanden erklären lässt und in seiner Vorrede auch angesprochen wird. Ziel ist es für ihn, „seine Niderländer / die nun viel Jahr her mit Krieg / Rauben / Morden / Plackeren / Pestilenz / Hunger / u. geplaget / zu trösten und zu lehren / wie sie allem außwendigem Unglück mit standhafftem Herzen begegnen sollen“ (Const. I,1).⁶¹⁹ Der vergänglichen, von Leid und Elend geprägten irdischen Welt stellt Lipsius die Beständigkeit Gottes entgegen, derer der Mensch im Jenseits teilhaftig werden kann.⁶²⁰ Das Ideal der barocken „Constantia“ zielt daher nicht nur darauf ab, sich eine Haltung anzueignen, die einem hilft, sich dem eigenen Unglück und Schicksal zu stellen, sondern sie beinhaltet neben der moralischen Betonung der Tugend auch die unbedingte Ausrichtung auf Gott.⁶²¹

⁶¹⁶ Zur skeptischen Haltung des Andreas Gryphius gegenüber der Wissenschaft, siehe Schäublin 1974, S. 7 und Schings 1966, S. 54-91.

⁶¹⁷ Eine sich auf den Originaltext von Lipsius stützende genauere Beschreibung der Tugend der Constantia bietet Oestreich 1989, S. 72ff.

⁶¹⁸ Const. I,3: „Dann dir vor allen dingen Bestendigkeit von nöthen thut: vnd mit kempffen hat man jederzeit den Sieg erhalten / nicht mit fliehen.“

⁶¹⁹ Auch Gryphius nimmt in seinen Dramen Bezug auf den Krieg, so beispielsweise in der Vorrede zum „Leo Armenius“ (Gesamtausgabe Bd. 5, S. 3): „Indem vnser gantzes Vatterland sich nunmehr in seine eigenen Aschen verscharret / vnd in einen Schauplatz der Eitelkeit verwandelt (...).“

⁶²⁰ Const. I, 16: „Dieses ewige Gesetz ist im anfang dieser ganzen welt gesetzt worden / das alles darinnen geboren wird / vnd stirbet / auff vnd unter geht: vnd hat Gott nichts bestendiges oder gewieses verordnet / als sich selbst.“

⁶²¹ Der Märtyrer richtet sein Handeln nicht nur an Gott aus, sondern bezieht auch die Kraft zur „constantia“ aus dem Glauben an Gott und Jenseits. Vgl. Weier, Winfried: Idee und Wirklichkeit. Philosophie deutscher Dichtung. Paderborn 2005. S. 102.

3.3 Spielräume im barocken Welttheater

3.3.1 Der Mensch als Spielball der Fortuna

Zu den zentralen Themen des Barock gehört die Vorstellung, dass der Mensch durch das Schicksal, in Gestalt der Fortuna, in seinem irdischen Dasein beeinflusst werde. Dabei geht die barocke Vorstellung von Fortuna als einer den Menschen bestimmenden Schicksalsmacht zurück auf die griechische Schicksalsgöttin Tyche, die, so der Historiker Polybius (201-118 v. Chr.), die Geschicke der Menschen lenke und die Macht habe, sie zu belohnen oder zu bestrafen.⁶²² Als Schicksalsgöttin erfüllt die römische Fortuna, ähnlich wie die später Figur des Teufels im Christentum, die Funktion einer „Widersacherin des Menschen“, durch die Personifizierung wird sie von der „Erfahrung eines vagen, undurchschaubar waltenden Geschicks“ zu einem konkret fassbaren „Gegenüber“, dem man die Verantwortung für Schicksalsschläge übertragen kann.⁶²³

In der Vorstellung des 17. Jahrhunderts rückt Gott als bestimmende Kraft ins Zentrum, denn er setzt das Spiel in Gang und verteilt, wie in Calderóns „El gran teatro del mundo“, die Rollen.⁶²⁴ Die Ausführung des Stückes als Herstellen ein „Prüfsituation“ legt er jedoch in Fortunas Hände.⁶²⁵ Diese Verschiebung und Trennung der Kompetenzen beruht nicht nur auf christlichen Vorstellungen, sondern ist schon bei der aristotelischen Unterscheidung der äußeren Güter des Körpers und der inneren Güter der Seele angelegt, wobei nur die äußeren Güter, zu denen vor allem Macht und Reichtum zählen, Tyche unterstellt sind. Die Seele des Menschen hingegen wird nicht von Tyche bestimmt, sondern durch ihre Schicksalsschläge geprüft – eine Vorstellung, die sich auch in der barocken Welttheatermetapher findet.⁶²⁶ Darüber hinaus verkörpert Fortuna das Unbeständige, Zeitliche und Irdische und bildet so einen Gegenpart zur jenseitigen Ewigkeit und Beständigkeit. Gryphius schickt in der Vorrede zum „Leo Armenius“ voraus, dass es ihm darum ginge, dem Leser die „vergänglichkeit menschlicher sachen“ zu vergegenwärtigen und ihn von „schädlichen Neigungen zu säubern“⁶²⁷, und so steht das Schicksal des Fürsten exemplarisch für die Wechselhaftigkeit des historischen Geschehens und die Unbeständigkeit aller menschlichen Geschicke.⁶²⁸ Wie sich im Kartenspiel das Blatt wenden kann, so kann auch der Fürst fallen, wenn

⁶²² Christian 1987, S. 11.

⁶²³ Benthien, Claudia; Velten, Hans Rudolf (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg 2002., S. 57.

⁶²⁴ „Ich gebe jedem die Rolle, die ihm zukommt.“ Calderón de la Barca, Pedro: El gran teatro del mundo. Auto sacramental alegórico. Span.-dt. Ausg., übers. u. hg. v. Gerhard Poppenberg. Stuttgart 2000, S. 9, V. 56f.

⁶²⁵ Zum Leid als Probe vor Gott, siehe 3.3.3.

⁶²⁶ Leeker 1989, S. 408f.

⁶²⁷ Gryphius Gesamtausgabe Bd. 5, S. 3. Unter „schädliche Neigungen“ versteht Gryphius die Affekte, die es zu mäßigen gilt, um „Constantia“ zu erlangen. Siehe hierzu Kapitel 3.2.3.

⁶²⁸ Vgl. Kirchner 1970, S. 50-51.

„sich das spiel verkehrt“ (I,163) und sich seine Anhänger aus reinem Eigennutz gegen ihn wenden.⁶²⁹

Auch wenn der von Gott eingesetzte Herrscher eine Sonderstellung einnimmt, indem er „vnter Gott / doch über Menschen geht“ (II,402), so ist er dennoch sterblich und den Launen der irdischen Welt ausgesetzt. Die Schiffsmetapher, hier ausgeführt im Klagemonolog der Figur des Leo Armenius, versinnbildlicht am Beispiel des Fürsten die irdische Existenz des Menschen: Wie im Traum „schweb[t]“ der Mensch „auff der See“ des Lebens und lässt sich einlullen von der Schönheit der Welt, bis auf einmal die „grimme fluth den Kahn bald in höh' [b]ald in den abgrund reißt“ und am Ende an der „rawen Klipp“ zerschmettern lässt (III,29-32). Das Auf und Ab des Kahns symbolisiert, ähnlich dem Bild des Rads der Fortuna, den wechselhaften Verlauf des menschlichen Lebens, an dessen Ende der Tod steht, der auch „ein grosses Schiff“, den vermeintlich unbesiegbaren Fürsten, zerstören kann. Dass das Schiff in dieser Metapher von der Flut in den Haven [ge]rückt“ (III,31) wird, zeugt davon, dass jegliche Sicherheit in der Welt nur trügerischer Schein ist, und auch die Macht des Fürsten nicht unbedingt mehr Sicherheit bringt, denn ein kleines Schiff kann die Klippen eher umschiffen als ein großes. Die hohe Stellung eines Menschen im gesellschaftlichen Gefüge, sei er nun Herrscher oder Feldherr, verhindert daher nicht dessen Sturz, oder, wie es einer der Richter formuliert, dass „die pein [n]ach hohen Köpffen greiff“ (II, 298f.). Im Fall des Fürsten, in welchem sich die Beschränktheit seiner irdischen Macht und seine Sterblichkeit spiegeln, wird verdeutlicht, dass sich das „skrupellose, mörderische Streben nach Macht und Prunk [erübrigt]“⁶³⁰, da alles Irdische, ob Prinz, ob Palast oder Ruhm, dem Untergang geweiht ist - „[a]n der extremen Situation des Fürstensturzes demonstriert [das barocke Trauerspiel] die *conditio humana* schlechthin als *caducitas humana*.“⁶³¹ Denn Fortuna als „[e]wig wanckelbares glücke“, wie es im zweiten Reyen formuliert wird, macht weder Halt vor Herrschern [Sihstu keinen Zeppter an?], noch kann sie überlistet werden – ihrer „tücke“ kann niemand „auff der welt entkommen“ (II,605-608). Im „Leo Armenius“ stellt „[d]ie Überrumpelung des Kaisers, der sich unvermutet dem Tod gegenüber sieht, [...] schonungslos dem Zuschauer vor Augen, daß auch sein Leben jeden Moment unverhofft in den Tod umschlagen kann“.⁶³² Auch Theodosia hat am eigenen Leib erfahren müssen, dass der Umschwung von einem Moment, von einem Tag zum anderen erfolgen kann, denn sie, die vor Mitternacht „[als eine Göttin] [d]er grossen Welt gebott“, wurde noch vor dem Morgengrauen „veracht / verlacht / verhönet“, „[v]erworffen“ und „abgestürzt“. Theodosia musste, wie sie selbst erkennt, lernen, „wie nahe höh' vnd fall beysammen steh“ und dass

⁶²⁹ Zum „Spiel als Metapher menschlicher Ohnmacht“, vgl. Richter S. 127. Zu eigennützigem Verhalten, siehe auch 3.4.2.

⁶³⁰ Budde 1998, S. 44.

⁶³¹ Schings 1971, S. 30.

⁶³² Beetz 1980, S. 196.

neben der extremen Fallhöhe „zwischen Stuel vnd Kercker“ auch der kurze Moment des Umschlags von Bedeutung ist (V,411-418).

Indem der Zuschauer den Sturz des Fürsten, der durch die größere Fallhöhe wesentlich schlimmer erscheint, auf sein eigenes Leben beziehen kann, wird die horazsche Forderung des „prodesse“ erfüllt.⁶³³ Die Intention des Trauerspiels ist es dabei, den Zuschauer durch den extremen Fall des Herrschers (bzw. Inhabers einer hohen Position), „in der zweifachen Bedeutung seines Sturzes wie des historischen Exempels“, so zu „beeindrucken, [...] daß der Besucher gestärkt und weiser geworden das Theater verlässt“.⁶³⁴ So dient der mit einer „Entwertung der Herrschaft“ einhergehende Topos der Herrscherklage, wie er in Leos Monolog (II,391ff.) formuliert wird, dazu, „für den adligen Zuschauer oder Leser [...] eine Selbstbestimmung ein[zu]leiten, die ihn vor Überheblichkeit und verantwortungsloser Regierungsführung schützt“ – eine Warnung, die im „Reyen der Höfflinge“ explizit an die „Printzen“ als „Götter dieser erden“ (II,613) gerichtet wird.⁶³⁵ Den nichtadligen Zuschauer jedoch „tröstet der fürstliche Weltüberdruß über seine politische Ohnmacht hinweg [...]: er sieht bestätigt, daß jeder Stand seine eigene Last zu tragen habe“.⁶³⁶ Dabei ist jedoch zu beachten, dass der Zuschauer den Sturz des Fürsten nicht gänzlich mit der eigenen Lebenssituation gleichsetzen soll, sondern dass dessen Sturz lediglich das Initialmoment für den Erkenntnisprozess des Zuschauers ist. Über „die historische Distanz, in welcher der Dramatiker dem Stoff gegenübertritt“, wird auch „vom Zuschauer die Abkehr von der identifizierenden, das historische Exempel mit zeitgenössischen Verhältnissen unbesehen gleichsetzenden Rezeption [verlangt]“ und die Übertragung des historischen Exemplums auf eine übergeordnete Reflexionsebene angeregt.⁶³⁷ Denn die auf der Bühne präsentierte Figur hat mit der historischen Figur nur noch den geschichtlichen Kontext gemeinsam, die Ausgestaltung der Figur und die Auswahl bestimmter Charakterzüge und Verhaltensweisen obliegen dem Dichter.⁶³⁸ Und werden,

⁶³³ Die vollständige Horazsche Formel lautet „prodesse et delectare“, oder, anders ausgedrückt, „docere-delectare-movere“. Dieser Grundsatz ersetzt in den Dramen des 17. Jahrhunderts immer mehr die aristotelische Katharsis-Lehre: „unterstützt vom delectare sorgt das movere für die Erregung, das docere für die Reinigung der tragischen Effekte“. Schings 1971, S. 8.

⁶³⁴ Beetz 1980, S. 194.

⁶³⁵ Ebd., S. 188.

⁶³⁶ Ebd. / Zu den Schattenseiten der Macht, wie sie beispielsweise im „Papinian“ durch das höfische, von Intrigen und Verrat geprägte Umfeld erkennbar sind, siehe Kuhn 1970, S. 135–136, für den der Herrscher „in besonderem Mass als ein Opfer der Angst und des Traumhaft-Trügerischen dieser Welt“ ist und sich daher besonders dafür anbietet, „Gryphius' Bild vom Los des Menschen in seinem zeitlichen Dasein deutlich zu machen.“

⁶³⁷ Beetz 1980, S. 200. Zur Funktion des historischen Exemplums, vgl. auch Habersetzer 1985, S. 3f.: „Als vergangene Handlung verkürzt sich im Exemplum sentenziös verkürztes historisches und politisches, aber auch moralisches Erfahrungswissen, das in der Gegenwart jederzeit als Handlungsanweisung abrufbar ist, um auf eine konkrete Situation bezogen zu werden. In den vielen Exemplamsammlungen [...] wird die Historie für das gegenwärtige Handeln als ein unerschöpfliches Reservoir von Handlungsanweisungen und vorbildlichen Tugendhaltungen verfügbar, die auf Grund ihrer historisch verbürgten Faktizität und insbesondere durch ihre nachprüfbaren Ergebnisse auf die aktuelle Sitzung bezogen werden können und so von selbst zur Nachahmung auffordern.“

⁶³⁸ Zur Bearbeitung des Leo Armenius-Stoffes durch Gryphius und Simon, siehe Kapitel 2.3.1.

wie im „Leo Armenius“, die Figuren nicht stereotyp, d.h. auf die klar identifizierbare Differenzierung von Gut und Böse angelegt, sondern als Individuen konzipiert, die eigenverantwortlich und menschlich (im Sinne von „fehlbar“) handeln, so wird auch dem Zuschauer die Identifikation mit den Figuren und die Übertragung auf die eigene Lebenssituation erleichtert.

Wie ein Augenblick über das Zuteilwerden von Gottes Gnade entscheiden kann, so kann auch innerhalb der irdischen Machtstrukturen „ein Augenblick“ oder „enges nun“ eine Veränderung in der Hierarchie bewirken und den Feind auf den Thron hieven (II,617-620). Auch der „mit gehäuften Ehren“ gefeierte Held kann im nächsten Moment, wie dies an Michael Balbus im Drama vorgeführt wird, „in die ketten [ge]bracht“ werden (II,621-624).⁶³⁹ Die Worte des II. Richters, dass „wann man so hart beladen [...] auch ein Augenblick mehr denn erträglich schaden“ könne (II,247f.), beziehen sich zwar auf einer rein irdischen Ebene auf die Gefahr der Verzögerung der Hinrichtung Michaels, die den Fall Leos bewirken könnte (und es am Ende auch tut), auf der transzendenten Ebene jedoch wird hier auf die persönliche Lebensführung eines jeden Menschen verwiesen: Wer nur nach seinem eigenen Wohl strebt und dafür sprichwörtlich „über Leichen geht“ (so wie es sowohl Leo als auch Michael getan haben), der ist mit Sünden „hart beladen“. Verpasst er allerdings, anders als Leo Armenius, auch den Moment der inneren Umkehr, dann kann ihm dieser eine Augenblick in der Tat „mehr denn erträglich schaden“, denn dessen Nichtachtung bedeutet auf ewig den Verlust des Seelenheils.⁶⁴⁰

Der Glückswechsel kann, muss aber nicht unbedingt mit dem Tod des Betroffenen einhergehen. Während Leos „Nu“ seinen irdischen Tod nach sich zieht, bedeutet der Fall für Theodosia „nur“ die Verbannung ins Kloster. Aber auch sie wird irgendwann dem Tode ins Angesicht blicken, und diesen Augenblick, den Wechsel vom irdischen zum jenseitigen Leben, gilt es bewusst wahrzunehmen und in Ausrichtung auf Gott anzunehmen. Insofern ist auch weniger die „Lebenszeit“ des Menschen, die, ein im Barock viel beschworenes Bild, gleich einer Sanduhr unwiederbringlich abläuft, ausschlaggebend für die Erlangung des Seelenheils, sondern vielmehr der Augenblick der Hinwendung zu Gott, der „Nu“.⁶⁴¹ Denn auch wenn ein Leben „hundert

⁶³⁹ Zu den Stellen des Umschlags im „Leo Armenius“, vgl. South 1975, S. 171–172: „Im Drama wechseln Glück und Unglück, Hoffnung und Verzweiflung beider Kontrahenten Schlag auf Schlag - ein Augenblick bringt wahrhaft den Umschlag - und alle Hauptakteure sind sich dessen bewußt.“

⁶⁴⁰ Vgl. auch Schäublin, der sich mit dem Vers „Ein Augenblick verspricht Tod oder Leben“ auf das Gryphsche Sonett „Auf den Anfang des 1660zigsten Jahres (Werke I, S. 105)“ bezieht und den Augenblick als „die entscheidende occasio“ deutet, „um derentwillen man die Zeit in acht nehmen“ müsse: „Es gibt für dieses Zeitdenken kein zeitliches Kontinuum: 'Jahr, Monat, Tag und Stund': alles spitzt sich zu auf die punktuelle "occasio". [...] Der Augenblick der christlichen "occasio" ist unbekannt und läßt sich nicht vorhersagen. Das Wissen, wann, wo und wie uns der Tod ereilt, eignet allein Gott. Deshalb gilt es stets gewappnet zu sein für diese "occasio".“ Dabei steht „[f]ür den Menschen [...] die Ewigkeit auf der Schneide des Augenblicks. Das Nun der "occasio" ist gerichtet auf das ewige Nun Gottes, in dem die Zeit aufgehoben ist.“ Schäublin 1974, S. 18–19

⁶⁴¹ Eine Gegenüberstellung unterschiedlicher Epigramme und Sonette zur Thematik der Zeit und zur Wichtigkeit des

Erndten“ lang währt, so kann am Ende doch die eine Stunde fehlen, der Augenblick des Umschlags, in dem der Mensch sich zu Gott bekennt. Zwar schneidet Clotho, ähnlich der Figur der Welt in Calderóns Welttheater, als Schicksalsgöttin den Lebensfaden durch und bestimmt den Zeitpunkt des Todes, den Zeitpunkt der Umkehr bestimmt der Mensch jedoch selbst (II,641-644). Verirrt er sich jedoch in irdischen Dingen, trachtet er nach Ruhm (II,626), Machtpositionen oder materiellen Gütern, so wird auch er zu einem der „blinden leute [die] [h]offen für vnd für zu stehn“ (II, 651f.). Wer in der irdischen Welt „hoch zu steigen [sucht]“ (II,625), der verschwendet seine Lebenszeit und „achtet nicht den Augenblick“. So versuchen im „Leo Armenius“ die Verschwörer durch das Studium eines heidnischen Orakelbuchs herauszufinden, „wie man kan / diß was verborgen wissen / Vnd wie vnd wenn ein Mensch sein Leben werde schliessen“(I,95f.) bzw. ob der Anschlag auf Leo glücken werde. Im Aufstieg und Fall der Prinzen (I,102) erkennen sie nicht die transzendente Bedeutung der Nichtigkeit irdischer Machstrukturen, sondern sie richten ihren Blick einzig und allein auf den Tod ihres Widersachers und den eigenen irdischen Aufstieg.⁶⁴² Doch die Verschwörer sind nicht nur blind gegenüber der „verkehrten“ Ordnung der Welt, sie stellen sogar bewusst eine Gegenordnung auf, wenn sie, durch die Vermittlung des Teufelspriesters Jamblichus, teuflische Mächte um Beistand bitten. Denn wie der von Jamblichus angerufene „Höllische Geist“, als Gegenspieler Gottes und Symbol der Sünde, „was noch jetzund blüht [u]nd was zutretten wird alß gegenwertig siht“ (IV,62ff.), so nähert sich auch der Mensch, der nur die Gegenwärtigkeit der Welt und nicht die Ewigkeit des Jenseits betrachtet, der Sünde an und entfernt sich von Gott.

Da es den Menschen als einfachen Rollenspielern nicht gegeben ist, die Komplexität des irdischen Dramas zu durchschauen oder gar Veränderungen im Spielverlauf vorzunehmen, kann jegliches Handeln auf der Weltenbühne und im Trauerspiel „die intendierten, aber auch die gegenteiligen Folgen haben“.⁶⁴³ Geht man davon aus, dass die Resultate jeglichen Handelns rein willkürlicher Natur sind, dann ist auch die Thronbesteigung Michaels nicht eine direkte, intendierte Folge seines Handelns, sondern Zufall oder göttliche Fügung.⁶⁴⁴ Insofern ist auch die von der antiken Stoa propagierte passive Haltung, in welcher der Mensch verharren soll, um sich vor den Anfeindungen

Augenblicks liefert Best 1986, S. 425.

⁶⁴² Schäublin verweist darauf, dass „[d]as Wissen, daß 'nichts Neues geschieht unter der Sonne (Prediger 1,9)“, die Geschichte zu einer für den Barock typischen „Exemplasammlung“ mache, dass sich jedoch „das Wissen um solche exemplarische Wiederholung [...] vor der Antizipation“ hüte und „den Blick in die Zukunft“ versage. „'Der Mensch weiß seine Zeit nicht' (9,12), denn Gott hat es so eingerichtet, 'daß der Mensch nicht wissen soll, was künftig ist (7,14). [...] Aber die Personen im 'Leo Armenius' wollen wissen, was künftig ist.“ Schäublin 1974, S. 16–17.

⁶⁴³ Steinhagen 1977, S. 54.

⁶⁴⁴ Die Willkürlichkeit irdischen Handelns erklärt auch Steinhagens kritische Beobachtung, dass das von Entschlossenheit und Tatendrang gekennzeichnete „blinde Handeln [Michaels und seiner Anhänger] in der zweiten Hälfte des Dramas zu Erfolg [führt]“. Steinhagen 1977, S. 54–55. Ausschlaggebend für das Heil des Menschen ist nicht irdischer Erfolg, sondern das auf Gott ausgerichtete Bewähren im Unglück – und sei der Moment des Bewährens noch so kurz.

und Verführungen der Welt zu schützen, keine Alternative zum Handeln.⁶⁴⁵ Vielmehr sollte der Mensch bewusst in der Spannung zwischen Diesseits und Jenseits auf der Bühne des Welttheaters agieren und „weder der immanenten [Welt] verfallen, noch [sich allein] der transzendenten hingeben“.⁶⁴⁶ Der Mensch kann sich dem Handeln nicht entziehen, denn dieses ist Bestandteil der irdischen Existenz – seit dem Sündenfall ist der Mensch „zum Handeln verdammt, um seine Person in der Wirrnis der endlichen Welt zu wahren“.⁶⁴⁷ Freiheit und Sicherheit erreicht der Herrscher im barocken Trauerspiel daher weniger durch geschicktes Taktieren oder durch das Ausschalten politischer Gegner, als vielmehr durch Constantia: Nur der ist „warhafftig ein König“ und „warhafftig frey“, der sich „Gott alleine vnterw[irft] / vnnd das Joch der Affecten vnd des Glücks von [sich wirft]“ (Const. I,6). Wer sich jedoch an der irdischen Macht orientiert, dem wird es kaum gelingen, seine Rolle als Christ zu erfüllen und sich gegenüber Gott zu bewähren, denn „wer sein [irdisches] Leben retten will, wird es [als Chance zur Bewährung] verlieren“ (Luk. 9, 24).⁶⁴⁸ Denn ist das irdische Schicksal eines Menschen beschlossen, dann helfen ihm, wie der „Reyen der HoffeJunckern“ dem Leser aufzeigt, weder Wissen, noch Leistung. Denn der Mensch kann weder das irdische Treiben, noch Gottes Willen „ergründen“ (III,405), und viele, die „sich den tod bemüht zufliehen [s]iht man dem tod' entgegen ziehen“ (III,409f.).⁶⁴⁹ Insofern hat auch nicht derjenige, der, wie Leo glaubt, „der noth weiss vorzukommen, [...] der noth die macht benommen“ (III,161f.), sondern nur derjenige, der sich in sein Schicksal ergibt und auf Gottes Gnade hofft.⁶⁵⁰

3.3.2 Geschichte als Drama

Der Kern des barocken Trauerspiels besteht in der Darstellung geschichtlicher Ereignisse, anders als in der antiken Tragödie werden dem Zuschauer nicht Mythen, sondern wahre Begebenheiten vor

⁶⁴⁵ Lipsius kritisiert eine solche Haltung, die sich auch in der asketischen Lebensweise des Mönchtums findet und plädiert dafür, den angemessenen Umgang mit Schicksalsschlägen und Lastern zu lernen und sich dem „Feind“ zu stellen, denn nur „mit kempffen [habe] man jederzeit den Sieg erhalten, nicht mit fliehen. (Const. I,3)“ Das Mittel zum Kampf ist dabei Beständigkeit (Constantia), die es ermöglicht, den Einfluss der Affekte zu zügeln und Trost und Stärke in Gott zu finden.

⁶⁴⁶ Scharnhorst 1955, S. 27–28.

⁶⁴⁷ Heckmann, Herbert: Elemente des barocken Trauerspiels. Am Beispiel des 'Papinian' von Andreas Gryphius. München 1959, S. 117.

⁶⁴⁸ Insofern wird nicht nur jegliche „Handlung [sinnlos], die im Gegensatz zu dem göttlichen Gesetz steht“ (Szurawitzki 2005, S. 173), sondern generell jegliches, auf irdische Machterhaltung orientiertes Handeln, ob dies nun mit dem göttlichen Gesetz konform geht oder nicht. Denn irdische Macht, ob legitim oder illegitim, ist per se der irdischen Vanitas unterlegen – ihren Erhalt anzustreben erscheint sinnlos gegenüber der Ewigkeit, in welche die Seele nach „bestandener Prüfung“ am Ende des irdischen Lebens eingeht.

⁶⁴⁹ Ähnlich formuliert es Erasmus von Rotterdam, wenn er, in Auseinandersetzung mit Luther und unter Bezug auf Jer. 10,23, nicht den freien Willen des Menschen in Frage stellt, sondern lediglich dessen Unvermögen, schicksalhafte Situationen vorherzusehen oder zu beeinflussen. So „gerät ein Mensch gerade dann, wenn er sehr darauf bedacht ist, einem Unglück aus dem Weg zu gehen, erst recht tief ins Unglück hinein“. Erasmus 1988, S. 62.

⁶⁵⁰ Vgl. auch South 1975, S. 177: „Erschreckend deutlich wird die Blindheit des Menschen seinen eigenen Handlungen gegenüber bei den Motiven zu Leos Besuch in Michaels Kerker [...]. Gerade dieser Entschluß stellt alsbald seine eigene Macht, ja sein Leben in Frage.“

Augen geführt.⁶⁵¹ Dass das barocke Trauerspiel sich an Persönlichkeiten und Ereignissen aus Politik und Geschichte orientiert, zeigen die Worte Johann Rists in seinen Monatsgesprächen:

„(...) Wer Tragoedien schreiben will / muß in Historien oder Geschicht-Büchern so wol der Alten / als Neuen / treflich sein beschlagen / er muß die Welt- und Staats-Händel / als worin die eigentliche Politica bestehet / gründlich wissen / nicht aber allein wissen / sondern auch verstehen / denn / in Tragödien handelt man nicht von gemeinen Dingen / sondern von den allerwichtigsten Reichs- und Welt-Händlen / da muß der Poet wissen / wie einem Könige oder Fürsten zu muthe sey / so wol zu Krieges- als Friedens-Zeiten / wie man Land und Leute regieren / bei dem Regiment sich erhalten / allen schädlichen Rathschlägen steuern / was man für Griffe müsse gebrauchen / wenn man sich ins Regiment dringen / andere verjagen / ja wol gahr aus dem Wege räumen wolle / In Summa / die Regier-Kunst muß er so fertig / als seine Mutter-Sprache verstehen.“⁶⁵²

Der Gedanke von der Inhärenz des Dramas in der Geschichte wird im Barock, auch angesichts der Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, zu einem grundlegenden Bestandteil des Weltbildes, wenngleich sich der Vergleich der irdischen Geschichte mit einem Schauspiel schon bei Plotin findet: „Alles ist nur Umstellen der Kulisse, Wechsel der Szene, geschauspielerte Tränen und gemimtes Wehklagen.“⁶⁵³ Wird Geschichte als ein Drama verstanden, das in unterschiedlichen Fassungen immer wieder aufgeführt wird, dann kann es – da das Ende a priori feststeht – im barocken Trauerspiel auch nicht um den Aufbau dramatischer Spannung gehen, sondern vielmehr um die Inszenierung der Geschichte als „ein[em] Sachverhalt, ein[em] Zustand der Welt, der immer wieder aufs neue bewiesen wird“.⁶⁵⁴ Dabei liegt die Geschichte selbst dem barocken Trauerspiel als „bewegende Kraft allen Geschehens“ zugrunde: „Der Barockdramatiker versteht sich [...] nur als Ausleger der vorhandenen Welt. Wird im Barock die Welt als Theater, die Geschichte selbst als Trauerspiel aufgefaßt, so haben umgekehrt Theater und Trauerspiel nichts anderes zu leisten, als Welt und Geschichte unmittelbar in sich einzuholen“⁶⁵⁵, wobei „der Geschichtsraum nur dann bedeutsam [wird], wenn er als Schauplatz des Heilsgeschehens sichtbar gemacht werden kann.“⁶⁵⁶ „Das Geschichtsdrama bringt [...] Tragödien auf die Bühne, die bereits einmal über die Bühne des

⁶⁵¹ Vgl. Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main 2004, S. 45. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 225)

⁶⁵² Rist, Johann: „Die alleredelste Belustigung kunst- und tugendliebender Gemüther“ (1666). In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Eberhard Mannack. Bd. 5: Epische Dichtungen. Berlin/New York 1974, S. 378f.

⁶⁵³ Zitiert nach Rahner: Der spielende Mensch. Einsiedeln 1952, S. 37. Er liefert jedoch keinen Beleg für das Zitat.

⁶⁵⁴ Kuhn 1970, S. 127. Auch Heckmann weist, wenn auch kritisch, auf diesen Unterschied zu anderen Dramenauffassungen hin: „Das Theater ist derart intellektualisiert, als ginge es in ihm lediglich um die dramatische Reflexion, die Welt in ihrem Gefüge stets vor Augen zu haben. [...] Es ist gleichsam die stilistische Kulisse, die den Hintergrund sentenzenhaft immer wieder erneuert.“ Heckmann, Herbert: Elemente des barocken Trauerspiels. Am Beispiel des 'Papinian' von Andreas Gryphius. München 1959, S. 117.

⁶⁵⁵ Kaiser 1968, S. 32. Kaiser führt außerdem aus, dass innerhalb dieser Dramenkonzeption Fragen nach Motivierung und Kausalnexus nicht relevant seien, da es nicht darum gehe, eine „Kausal-Welt mit Sinn-Immanenz“ aufzubauen, zudem ein solcher Aufbau der barocken Wahrnehmung der Welt als eines durch Chaos, Unberechenbarkeit und Vergänglichkeit geprägten irdischen Schauplatzes widerspreche.

⁶⁵⁶ Wessels 1960, S.16.

theatrum mundi gegangen sind“⁶⁵⁷, wobei die unterschiedlichen Aufführungen, die nacheinander auf der Bühne der Welt gespielt werden, die menschliche Geschichte, oder vielmehr, das „Drama“ der menschlichen Geschichte bilden. Soziologisch gesehen kann man die Geschichte auch als eine „Tradition bestehender Institutionen“ verstehen, als eine „institutionale Welt“, die sich dem Menschen als objektive Wirklichkeit darstellt.⁶⁵⁸ Dabei wird die Rolle oder „der Lebenslauf des Einzelnen [...] als eine Episode aufgefaßt, die ihren Ort in der objektiven Geschichte der Gesellschaft hat“⁶⁵⁹ und die „als System vor und nach dem Leben des Individuums“ existiert.⁶⁶⁰ Die Welttheatermetapher vermittelt dieses Verständnis insofern, als dass auch sie Geschichte nicht als ein System objektiver Wirklichkeit(en) präsentiert, sondern die individuell unterschiedliche Ausfüllung der zugeteilten Positionen betont. Mit anderen Worten: Der Lebenslauf des Einzelnen mag zwar im Hinblick auf die Geschichte an sich und dem ihr zugrunde liegenden System nur eine „Episode“ sein, für den Einzelnen hat diese „Lebensrolle“ jedoch den Charakter einer Bewährungsprobe vor Gott. Dabei soll „mit Hilfe von beispielhaften Fällen [gezeigt werden], wie der Mensch in der Geschichte sich dem göttlichen Gesetz gegenüber verhält, ob er dem Anruf des Himmels Folge leistet oder aber in seiner Hybris sich dem göttlichen Willen widersetzt.“⁶⁶¹ Die im Drama versinnbildlichte menschliche Geschichte wird zur „Möglichkeit der Verortung der eigenen Person in der Welt“⁶⁶², da dem Zuschauer unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten innerhalb festgelegter Rollen vor Augen geführt werden.

Mit dem Herausgreifen einzelner Exempla aus der Geschichte soll dem Zuschauer veranschaulicht werden, dass sich der Lauf der Geschichte auf der Bühne der Welt nicht ändert und in ihrem zerstörerischem, durch Gewalt und Tod geprägten Kreislauf verharrt, sodass im „Leo Armenius“ auch die Verschwörer, als Repräsentanten rein irdischer und auf Macht ausgerichteter Interessen, „das erste und das letzte Wort“ behalten.⁶⁶³ Dass die menschliche Geschichte als ein sich beständig wiederholendes Drama verstanden wird, zeigt sich auch an der zirkulären Struktur des „Leo Armenius“. Leo und Michael verbinden nicht nur ein ähnliches Schicksal, sondern sie scheinen einander in ihren Rollen abzulösen: Während der ehemalige, durch Gewalt an die Macht gekommene Feldherr Leo nun Herrscher ist, wartet der jetzige Feldherr Michael darauf, sich dessen Position gewaltsam anzueignen.⁶⁶⁴ Die Kerkerszene veranschaulicht diesen Rollenwechsel, wenn

⁶⁵⁷ Barner 1970, S. 108.

⁶⁵⁸ Langer, Günter: Die Rolle in Gesellschaft und Theater. Tübingen und Basel 1996, S. 50.

⁶⁵⁹ Berger 2007, S. 64.

⁶⁶⁰ Langer 1996, S. 50.

⁶⁶¹ Wessels 1960, S.16.

⁶⁶² Rapp 1993, S. 68.

⁶⁶³ Beetz, Manfred: Disputatorik und Argumentation in Andreas Gryphius' Trauerspiel Leo Armenius. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 10 (1980), S. 178–203, hier S. 196.

⁶⁶⁴ Vgl. Parente, James A. Jr.: Andreas Gryphius and Jesuit Theatre. In: Daphnis 13 (1994), S. 525-551, hier S. 542f.: „On the literal level, Gryphius' Balbus appears to be nothing other than a reflection of a younger Leo. [...] Both men

der tief und sorglos schlafende Michael in einer wie ein königliches Gemach ausgeschmückten Zelle, mit dem zu seinen Füßen ruhenden Kerkermeister Papias als Kämmerer, als zukünftiger Herrscher dargestellt wird.⁶⁶⁵ Das Ende des Dramas, das mit der bestätigten Herrschaft Michaels schließt (V, 456: „Der Keyser herrsch' vnd lebe!“), ist gleichzeitig der Beginn eines neuen Dramas, das sich vom vorherigen kaum unterscheiden wird – darauf verweist die stringente Parallelität, mit der die Figuren des Leo und Michael angelegt sind.⁶⁶⁶ Denn auch wenn Michael sein Leben auf andere Weise beschließt als Leo⁶⁶⁷, sind ihre Lebensläufe, auch in Detailfragen, einander doch erstaunlich ähnlich.⁶⁶⁸ So befragt Leo vor seiner Machtübernahme ein Orakel, ob die Machtübernahme denn erfolgreich sein werde⁶⁶⁹, und auch einer der Verschwörer versucht, sich Gewissheit über den Ausgang der Verschwörung zu verschaffen. Als Herrscher stehen beide exemplarisch für den Lauf der Geschichte auf der Bühne der Welt, eine Geschichte, die durch eigennütziges Streben nach Macht, durch Ängste und Gewalt, durch Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit geprägt zu sein scheint. Beide besetzen dieselbe Position, haben aber die Möglichkeit, sich in ihrer Rolle anders zu präsentieren und sich in ihr auch individuell unterschiedlich zu

were ambitious warriors; both seized the throne by force and treachery.” Auf die Parallelität der Figurengestaltung des Leo und Michael weist auch Spahr hin: „In this drama only the actors change, and even they, as mere bearers of the dynamic flow, resemble one another as twins. [...] For the hero of today will be replaced by the villain, who in turn, is the hero of tomorrow. Protagonist and antagonist are simply two sides of the same coin, one receding into the past, the other facing the future.” Spahr 1993, S. 72f.

⁶⁶⁵ Der Verweis darauf, dass Michael als „newe[r] Printz auch Cäm'rer haben muß“ (III,246), ist indirekt auch ein Wink an Exabol und Nicander, denn wenn Leo als Herrscher gestürzt wird, dann werden auch ihre Rollen anderweitig vergeben. In der Kerkerszene findet Leo nicht nur Michael Balbus, sondern auch dessen Diener Papias vor, der „Spil't auff dem traw'rplatz“ (III, 244). Das hier von Leo benutzte, dem Theater entlehnte Vokabular verweist nicht nur auf den Schauspielcharakter der Szene, sondern darüber hinaus deutet der „traw'rplatz“ als „Schauplatz“ auf den durch Aufstieg und Fall bedingten zirkulären Charakter der Geschichte und die sich ankündigende neue Episode im Drama der Geschichte hin. In der Kerkerszene wird der Moment dieses irdischen Umschlags vorweggenommen, ein Umschlag, der für den scheidenden Herrscher Leo Armenius jedoch nicht nur den irdischen Fall, sondern gleichzeitig den jenseitigen Aufstieg bedeuten wird. Dabei ergeben die figurativ miteinander verknüpften Lebensläufe von Michael und Leo „eine Kette, die sich das Publikum ins Unendliche fortgesetzt denken kann und soll“ (Just 1966, S. 123.).

⁶⁶⁶ Vgl. Budde 1998, S. 34 : „[...] die Umstände von Michaels Herrschaftsbeginn, seine machtbewußten, von vorneherein an schierer Opportunität sich orientierenden Verhaltensformen weisen darauf hin, daß eine neue Handlung, eine weitere 'Haupt- und Staatsaktion', jederzeit ihren Anfang nehmen könnte, sich indes wenigstens in ihrer politischen Substanz von der alten nicht unterscheidet.“ Siehe auch Baacke 1980, S. 53: „Der letzte Zuruf der Verschworenen: Der Keyer herrsch' vnd lebe! öffnet keine Zukunft, sondern macht in ironischer Verschlüsselung deutlich, daß das alte Spiel erneut anheben wird, die Zeit sich gleich bleibt.“ Ähnlich formuliert bei Szurawitzki 2005, S. 178f.: „Hatte er [Balbus] zu Beginn versprochen (I,129f.), dem allgemeinen Wohl zu dienen, so macht er noch vor seiner Krönung, die ihm herrscherliche Legitimität verleihen soll, klar, dass sein herrscherliches Handeln nicht von iustitia, sondern von Interessen geleitet wird (V,447-456). Der principe nuovo bricht als erste Handlung seinen Eid. Das 'Spiel' beginnt von neuem!“

⁶⁶⁷ Das Drama selbst lässt Michaels Ende offen, nur die von Gryphius angefügten Anmerkungen verweisen auf die Umstände seines Todes. Der Schlussvers des Dramas, der sich mit der Formulierung „Der Keyser herrsch' vnd lebe!“ (V,456) an die englische Auffassung von den „zwei Körpern des Königs“ anlehnt, verweist jedoch auf den zirkulären Charakter der politischen Geschichte, auf den Beginn eines neuen und doch gleich bleibenden *drama politicae*.

⁶⁶⁸ Siehe hierzu Kapitel 3.3.2.

⁶⁶⁹ Rusterholz 1971, FN 75, S. 33. Rusterholz' Auffassung, dass Leo bei seinem Aufstieg auf „Zauberkünste“ verzichtet habe, ist daher unzutreffend. Rusterholz 1971, Nachwort, S. 137.

entwickeln.

In Gryphius' Dramen werden jedoch nicht nur historische Personen auf die Bühne gebracht, sondern die Geschichte an sich wird als Reihung kriegerischer Ereignisse gesehen, so zum Beispiel in den Worten des Michael Balbus:

„Vor mir muß Franc vnd Thrax die stoltzen Haupter neigen.
Mich fürcht der Hellespont. Vor mir erschrickt die welt
Die ewig stetter frost in eyß gefangen helt.
Der weiß bezähnte Maur entsetzt sich vor den thaten /
Die meine faust verübt; (...)“ (I,456-460)

Diese hier angeführte Textstelle weist die Besonderheit auf, dass die Welt als Ganzes einbezogen wird: „vor mir erschrickt die welt“. Sie bezeichnet jedoch nicht nur imaginäre Bühnenwelt, sondern auch die Zuschauer der realen Welt, die sich sprichwörtlich von Balbus abgeschreckt fühlen sollen. Dieses doppeldeutige Verfahren bewirkt, dass keine klaren Grenzen zwischen Bühne und Publikum gezogen werden können und verweist auf die Gleichsetzung von Bühne und Welt im 17. Jahrhundert.⁶⁷⁰

3.3.3 Die Welt als Schauplatz der Bewährung

Wenn, so die These Wessels, „der Mensch im Bereich des Irdisch-Geschichtlichen zur Ohnmacht verdammt“ ist und „[d]ie Geschichte reduziert [wird] auf das ewige Auf und Ab der Fortuna“⁶⁷¹, dann stellt sich die Frage, zu welchem Zweck der Mensch seine Vorstellung auf der Weltenbühne gibt und welche Handlungsmöglichkeiten ihm zur Verfügung stehen.

Die Vorstellung von der Welt als Bühne, auf welcher jeder Mensch die ihm von Gott zugeteilte Rolle zu spielen hat und die Belohnung für ein erfolgreiches Agieren im Sinne Gottes erst nach dem „Abtreten“ oder Ableben erfolgt, impliziert, dass das *Theatrum mundi* „seinen Sinn vom Ende her, dem Tod“ erhält – während des Schauspiels jedoch gibt sich „der verborgene Gott“ (Jes. 45,15), der auf dem „Schauplatz“ der Welt „sein Maskenspiel mit den Menschen spielt“, „nur *sub contraria specie*, im Dunkeln und im Leiden zu erkennen.“⁶⁷² Der Leidensprozess, den jeder Mensch vor Gott durchlaufen muss, ist jedoch nicht passiv im Sinne von „erleiden“ zu verstehen, sondern als „bewußte Tat der Leidensüberwindung“ und als Exemplifizierung „des göttlichen Heilshandelns [...] im Leid“.⁶⁷³ Damit ist die irdische Welt nur ein Schritt auf dem Weg zum Heil, ein

⁶⁷⁰ Zur Gleichsetzung von Bühne und Welt, siehe I.3.

⁶⁷¹ Wessels 1960, S.18.

⁶⁷² Hong 2008, S. 133, mit Bezug auf Rusterholz 1970, S. 85. Siehe auch Radtke 2011, S. 49.

⁶⁷³ Burschel, Peter: *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*. München 2004, S. 113.

„Bewährungsstadium, in den Gott den Menschen hineingestellt hat.“⁶⁷⁴ Als „viator mundi“ soll der Mensch „das Ziel und den Sinn seines Daseins vom Ende her sehen, von der möglichen Auferstehung und Rückkehr zu Gott“.⁶⁷⁵

Das Spielen der Rolle auf der Weltenbühne wird jedoch nicht, im Sinne einer schulischen Prüfung, graduell bewertet, da weniger die Anzahl der Sünden oder Fehler darüber entscheidet, ob ein Mensch im Jenseits ins Himmelreich aufgenommen wird oder der Verdammnis anheimfällt, sondern vielmehr der Moment der Umkehr zählt, in welchem sich der reuige Sünder Gott zuwendet.⁶⁷⁶ Dies zeigt auch Theodosias Vergleich Michaels mit einem Kranken, für den noch Hoffnung besteht, solange „sich noch die Seel [...] regt“ (II,489). Der Mensch ist im Grunde ein Kranker, dessen Heilung jedoch nicht im Leben, sondern im Tode liegt – vorausgesetzt, er hat sich im Leben zu Gott bekannt. Dass diese Hinwendung zu Gott, ungeachtet aller vorher begangenen Sünden, auch im allerletzten Moment des Lebens erfolgen kann, das zeigt das Beispiel des Leo Armenius: Im Augenblick des Todes „hat sich sein Schicksal entschieden, hat aus dem tyrannischen Saulus einen Paulus gemacht, denn 'wer den Namen des Herrn anrufen wird, der soll gerettet werden.'“⁶⁷⁷ Voraussetzung für diese Errettung ist nicht das Ableisten guter Taten (Werkgerechtigkeit), sondern „der unbedingte Glaube an Christus“ – sich in bewusster Entscheidung zu ihm zu bekennen, daraus besteht die „lutherische [...] Freiheit eines Christenmenschen“.⁶⁷⁸

Die Betonung des Leidens als notwendiger Bestandteil des menschlichen Rollenspiels findet sich schon bei Paulus, der das Martyrium mit einem Schauspiel vergleicht,⁶⁷⁹ welches nicht nur die Engel im Himmel, sondern auch die Menschen in der Welt verfolgen.⁶⁸⁰ Gryphius übernimmt Paulus' Vergleich, wenn er das tugendhafte Leben und Leiden eines jeden christlichen Individuums als ein Schauspiel vor Gott und als Exempel für künftige Generationen begreift:

„So siehet anietzt auf uns und unser Leiden die gantze Welt / die sich entweder ob unserer Geduld spiegelt / oder ob unserm Abfall entsetzet: Es geben auf uns Achtung alle die nach uns leben sollen ... Es sehen unsere Schmerzen zu alle heiligen Engel: Welchen wir ein Schau=Spiel worden

⁶⁷⁴ Scharnhorst 1955, S. 33–34.

⁶⁷⁵ Kästner 1990, S. 189.

⁶⁷⁶ Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Mensch quasi einen „Freifahrtschein“ zum Sündigen besitzt, da der Tod auch ganz plötzlich, ohne die Möglichkeit zur Umkehr eintreten kann. Das Leben wird damit, so Scharnhorst, zu einer „ständige[n] Entscheidung, wird Leistungswille, moralische Haltung; denn bei jedem Bekenntnis zum immanenten Leben ist man sich der transzendenten, göttlichen Welt stets bewusst, in die man hinüberschreitet und in der man Rechenschaft abzulegen hat. Das Jenseits bleibt immer das Ziel, auf das letztlich alles gerichtet ist.“ Scharnhorst 1955, S. 30.

⁶⁷⁷ Brinker-von der Heyde 1988, S. 269.

⁶⁷⁸ Szarota, Elida Maria: Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts. Bern und München 1967, S.199.

⁶⁷⁹ Zur Geschichte des Motivs des „spectaculum martyris“, siehe ausführlich Schings 1968, S. 42ff.

⁶⁸⁰ 1. Kor. 4,9: „[...] denn wir sind zum Schauspiel geworden für die Welt, für Engel und Menschen.“ Paulus bezieht sich hier auf die Apostel, die er als „Todgeweihte“ bezeichnet (ebd.).

[...]“.⁶⁸¹

Dabei muss „Leid“ oder „Leiden“ nicht immer mit „körperlichem und psychischem Schmerz verbunden“ sein, sondern kann auch „Gewissensqual, Reue und Sündenschmerz bedeuten“ und somit auf sündhaftes Verhalten hindeuten – „das Leiden an der menschlichen Sündhaftigkeit gehört [...] ebenso zum Leidensbegriff hinzu wie zum Menschsein überhaupt.“⁶⁸² Im Leben muss sich der gläubige Christ aktiv für seinen Glauben entscheiden, wie Hiob wird er durch Schicksalsschläge geprüft.⁶⁸³ Die Menschen, die Böses tun, sind, wie Luzifer⁶⁸⁴, zum einen ein Mittel, den Menschen zu prüfen, zum anderen sind sie auch Exempel für die falsche Entscheidung, die Entscheidung für das Böse und damit gegen Gott. Der Teufel ist somit nicht der Gegenspieler Gottes, sondern, ähnlich wie Michael und die Verschwörer, ein Werkzeug Gottes – gemeinsam ist Mensch und Dämon, dass beide den göttlichen Heilsplan nicht durchschauen können.⁶⁸⁵

Dass Theodosias Leid unabdingbare Voraussetzung ist, den Weg zu Gott und zum eigenen Seelenheil zu finden, zeigt sich auch daran, dass sie nach dem Sturz Leos nicht mehr mit der irdischen Krone der Herrscherin, sondern „mit ach vnd angst gekrönet“ (V, 416) ist. Wie Jesus Christus durch seinen Opfergang die Dornenkrone des Leidens trug, so muss nun auch Theodosia ihre Bewährungsprobe vor Gott bestehen. Ob sie ihr Schicksal mit Fassung trägt oder an ihrem Los verzweifelt, ist abhängig von ihrem Glauben an Gott und an eine jenseitige Gerechtigkeit, denn würde Gott Menschen erschaffen, die von sich aus schon den unbedingten Glauben an ihn besäßen und ihnen, so die Worte Theodosias, „gedult [...] mit dem Creutze schick[en]“ (V,194), so wäre eine irdische Prüfung sinnlos.

Noch versteht Theodosia nicht, dass Gott die „betrübten“ nicht „meidet“ (V,183f.)⁶⁸⁶, sondern diejenigen, die sich durch Glauben und christliches Verhalten auszeichnen, so die Worte des Priesters, „in heisser angst als gold“ geprüft (V,101f.).⁶⁸⁷ Dabei legt Gott in seiner Allwissenheit

⁶⁸¹ Andreas Gryphius Gesamtausgabe, Bd. 9: Dissertationes funebres oder Leichab dankungen. Hg. v. Johann Anselm Steiger. Tübingen 2007. Leichab dankung „Folter menschlichen Lebens“, D 363f., S. 172.

⁶⁸² Lobenstein-Reichmann, Anja: Passion, Affekt und Leidenschaft im Frühneuhochdeutschen – Anmerkungen zu einem ganz besonderen Fall von Sprachwandel. In: Steiger, Johann Anselm u.a. (Hrsg.): Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Bd I. Wiesbaden 2005, S. 251-269, hier S. 259. (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43)

⁶⁸³ Zur Bewährungssituation Hiobs, die im 16. und 17. wieder in den Fokus des Interesses rückt, siehe Schings 1966, S. 145ff, sowie Schöne 1968, S. 163. Außerdem sehr ausführlich: Kaiser, Gerhard und Mathys, Hans-Peter: Das Buch Hiob. Dichtung als Theologie. Neukirchen-Vluyn 2006. (=Biblisch-Theologische Studien 81)

⁶⁸⁴ Erasmus von Rotterdam weist dabei auf die Funktion Luzifers hin, „die Frommen zu üben und die Gottlosen zu bestrafen.“ Er betont jedoch, dass Gott „den Lucifer [...] nicht als den Bösen erschaffen“ hat, sondern dass dieser „aus eigenem Antrieb abgefallen ist“ und nun als Instrument dient, die Menschen zu prüfen. Erasmus 1988, S. 63.

⁶⁸⁵ Vgl. Carolus I,326-328: „Vnd du hast Mittel da und hir / Dein Recht / das ewig Recht muß zihren / Durch Menschen Vnrecht außzuführen.“ Auch Plard weist darauf hin, dass es dem Menschen nicht gegeben ist, zu durchschauen, „pourquoi Dieu se sert du mal pour abatre le bien, de la sédition pour détruire le règne légitime“ – ein Problem, dass durch Theodosias Klagen verbalisiert wird. Plard 1962, S. 175.

⁶⁸⁶ Siehe auch Schäublin 1974, S. 36, Fußnote 51.

⁶⁸⁷ Diese Vorstellung ist keineswegs genuin christlich, sondern findet sich schon bei Seneca: „Die also, welche sie

dem Menschen „nicht mehr auff / denn [er] ertragen kann“ (V,197), denn eine Probe, die a priori nicht bestanden werden kann, stellt keine echte Probe dar, sondern zielt lediglich auf die Demütigung des Probanden ab. Wer seine Märtyrerrolle im Welttheater akzeptiert und, wie Leo Armenius, im Kreuz und im Leiden Gottes Gnade erkennt, der wird auch, mit Gottes Hilfe, den Glauben und die Seligkeit im Jenseits finden. Dabei bedeutet Seligkeit nicht, so Radtke, die „Erfüllung der menschlichen Wünsche, sondern Einigung mit Gottes Willen. Und das heißt freudige Bejahung von Strafe und Leid.“⁶⁸⁸

Theodosia, die diesen Erkenntnisprozess noch nicht durchlaufen hat, stellt angesichts des brutalen Todes ihres Ehemannes und dem damit verbundenen Verlust ihrer Existenz die Gerechtigkeit Gottes infrage. Diese von Theodosia formulierte „Theodizee-Frage“ (der Begriff selbst geht auf Gottfried Wilhelm Leibniz⁶⁸⁹ zurück, das Problem wird aber auch schon im Buch Hiob behandelt) zeigt die (für den Menschen unbegreifliche) Diskrepanz auf zwischen einem gütigen und allmächtigen Gott, der die Macht hätte, das Leiden in der Welt zu verhindern, es jedoch willentlich nicht tut.⁶⁹⁰

Doch nicht nur Theodosia bittet vergeblich um Beistand, auch der eingekerkerte Michael fragt vorwurfsvoll: „Himmel hilf! Wo schläft das grosse recht?“ (I,498). Die Frage nach der Sinnhaftigkeit dieses Leidens kann auch der Priester nicht beantworten, denn auch für ihn sind die Wege des Herrn unergründlich: „Kan wer / der sterblich ist wol sein Gericht begreifen?“ (V,211).⁶⁹¹ Gott ist der Leiter des Spiels – anders als in der antiken Stoa, in welcher Selbstmord als Mittel gilt, würdevoll von der Bühne des Lebens abzutreten, unterliegt im barocken Stoizismus auch das Sterben dem Willen Gottes: „Man stürbt nicht wie man wündscht / nur wie der höchste will!“ (V,209). Theodosias Frage, ob denn „der höchste mord / vnd solche jammer spiel“ (V,210) wolle, lässt sich nicht nur als Konsequenz aus dem Sündenfall bejahen, sondern eben auch im Hinblick darauf, dass das Leid grundlegender Bestandteil der irdischen Bewährungsprobe vor Gott ist. Da Theodosia zu diesem Zeitpunkt noch vom rationalen Prinzip von Ursache und Wirkung, von

liebt, härtet die Gottheit ab, prüft und übt sie.“ Lucius Annaeus Seneca: Abhandlungen. Bd. 3. Stuttgart 1828, S. 355. Auffällig ist außerdem an dieser Stelle, dass der Glaube mit Gold gleichgesetzt wird, dessen Echtheit im Feuer, d.h. im Leid überprüft wird, während bei von Crambe und den Verschwörern nicht der Glaube, sondern der Mut, als ein Attribut des Kriegers, „durch Glut bewährt“ (IV,357) wird. Schäublin weist darauf hin, dass es sich bei dieser Metapher um eine Anspielung auf den ersten Petrus-Brief (1,7) handele, wobei die „heiße Angst“ die „Anfechtung“ sei, die „den Glauben rechtschaffen macht und köstlicher als das vergängliche Gold [ist], das durch Feuer bewährt wird.“ Schäublin 1974, S. 23.

⁶⁸⁸ Radtke 2011, S. 50.

⁶⁸⁹ Siehe hierzu Leibnizens ausführliche Auseinandersetzung mit dem Problem der Theodizee: Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Theodizee. Hamburg 1968.

⁶⁹⁰ Zur Definition der Theodizee und zur Auseinandersetzung mit der Problematik aus philosophischer und religiöser Sicht, siehe Loichinger, Alexander und Armin Kreiner: Theodizee in den Weltreligionen. Ein Studienbuch. Paderborn 2010.

⁶⁹¹ Vgl. Plard 1962, S. 177.: "il [Gryphius] la pose ici par la bouche de Theodosia, dans "Carolus Stuardus" par celle des choeurs; elle reste sans réponse [...] le vieux prêtre qui lui a raconté la mort de Léon n'a qu'une réponse banale à donner: les jugements de Dieu sont incompréhensibles pour les mortels."

Verfehlung und Bestrafung, von Tun und Ergehen ausgeht, ist ihr Sturz für sie nicht nachvollziehbar. Auch der Priester verstrickt sich in den irdischen Fängen der Kausallogik, wenn er Theodosia antwortet: „Ich kan den grund nicht wissen“ (V,63).⁶⁹²

Der als Trost gemeinte Verweis auf die Undurchschaubarkeit von Gottes Willen und der Ratschlag an Theodosia, „mit gedult [zu] vmbfassen was vns [Menschen] drückt“ (V,193), entspricht zwar inhaltlich der christlichen Glaubenslehre und der Vorstellung der „constantia“, spiegelt sich jedoch nicht im Verhalten des Priesters wider. Anstatt für seinen Fürsten und Gott zu sterben, verweist er, wie in der Unterredung mit Leo auch Theodosia, auf Weihnachten als „hohe zeit“ (V,96), um das eigene Leben zu retten. Seine Worte entpuppen sich als reine Rhetorik und verweisen kritisch auf einen Priesterstand, der die Religion auch nur als Deckmantel für eigennütziges Verhalten benutzt und sich insofern von den als Priester verkleideten Verschwörern kaum unterscheidet.⁶⁹³

Der Argumentation des Priesters, dass Gott die Welt und das Leben geschaffen habe und insofern auch das Recht habe, es wieder zu nehmen (V,191)⁶⁹⁴, setzt Theodosia entgegen, dass dann auch ihr Leiden und ihre Verzweiflung nicht verwerflich sein könne, da Gott auch diese bewirkt und gewollt habe: „Vnd der [Gott] verhängt daß wir nach vnser grufft verlangen“ (V,192). Allerdings hat der Mensch im barocken Welttheater keinen Einfluss auf das von Gott verhängte Schicksal, die Art jedoch, wie er mit seinen Rollen umgeht, bleibt ihm überlassen. Daher liegt auch die Verantwortung für den Umgang mit den Affekten beim Menschen selbst, sodass Theodosias Todessehnsucht nicht nur vom Fehlen einer inneren, auf Gott ausgerichteten Beständigkeit zeugt, sondern auch Gottes Wille in Frage stellt, was einer Nichtbeachtung der natürlichen Hierarchie zwischen Gott und Mensch gleichkommt.⁶⁹⁵ Gleichzeitig muss Theodosias Verantwortung insofern eingeschränkt werden, als ihr Zweifeln und Irren zum einen menschlich ist, zum anderen die Voraussetzung für einen nächsten Entwicklungsschritt bildet, denn aus Fehlern vermag der Mensch zu lernen.

Die scheinbare Sinnlosigkeit der Beschlüsse des Himmels wird in den Trauerspielen Gryphius‘

⁶⁹² Nach dem von Lipsius formulierten Constantia-Ideal kann und soll man das Schicksal nicht erforschen, da dies dem Menschen nicht zusteht. Seine Aufgabe ist es vielmehr, an die Notwendigkeit des Unglücks und den dahinterliegenden Willen Gottes zu glauben und „daraus einers Trost für vnser trawren [zu] schöpfen“ (Const. I,20).

⁶⁹³ South weist darauf hin, dass der Priester, als „Vertrete[r] einer Kaste, die nicht gerade mit Sympathie geschildert wird“, „nur unbefriedigende Antworten bereit[hält]“. Allerdings sind nicht die Antworten an sich unbefriedigend, denn diese können dem gläubigen Christen durchaus Trost bieten – die Glaubwürdigkeit dieser Antworten wird jedoch durch das unangemessene Verhalten des Priesters und der übrigen Vertreter der Religion erschüttert. South 1975, S. 175–176.

⁶⁹⁴ An anderer Stelle wird konkretisiert, dass Gott nicht nur das Leben gegeben hat, sondern auch irdische Güter wie „Thron / Crone / Reich vnd Mann“ (V,198f.). Der Verlust dieser Güter erscheint Theodosia jedoch als Ungerechtigkeit, da sie diese nicht als geliehen betrachtet.

⁶⁹⁵ Auch Lipsius (Const. I, 14) verurteilt das Klagen als Infragestellung und Nichtbeachtung von Gottes Willen: „Vnd bedenk stu / in dem du deinem Schmerzen den Zügel zu lang lessest / vnnd vngedültig wirst / das dein Vaterland also verkeret oder vmbgekeret sol werden / ganz vnd gar nicht / wer du seyest / vnd gegen wem du dich aufflehnest. Wer? ein Mensch / ein Schatten / Staub vnd Aschen. Gegen wem? Ich zittere das ichs sagen sol / gegen Gott.“ [...] Dann so Gott alle diese Unglück nicht allein zulesset / sondern selbst schicket / was thut jhr widerspenstige vn vngedültige anders / als das jhr / so viel an euch ist / Gott nach dem Scepter greifet / vnd ins Regiment fallet?“

meist von den Nebenfiguren aufgezeigt, so beispielsweise durch Serena (Catharina von Georgien), die, mit deutlichen Bezügen zur Passion Christi, Gott anklagt, Catharinas Tod nicht gerächt zu haben (Cat. V,25-31). Wie Salome, die verzweifelt ruft: „Gott der du alles sihst / sihst du nicht vnser Weh!“ (Cath. V,108)⁶⁹⁶, fragt auch Serena, warum Gott Böses zulässt und noch nicht einmal bestraft.⁶⁹⁷ Auf diese Frage gibt Catharina selbst die Antwort: Sie hat „durch den Tod das Leben selbst gefunden“ (Cath. V,122) und verweist damit auf die Notwendigkeit des Leides für das Erlangen des ewigen Lebens im Jenseits. Gott prüft den Glauben des Menschen mittels Tyrannen, Verschwörern, Schicksalsschlägen, Krankheit und Tod⁶⁹⁸, er ist, so Lipsius, „ein Ursacher aller dieser Fälle vnd Verenderungen“, und nicht nur „das / was gut vnd angeneh ist / [wird] vom Himel herab gesandt“, sondern auch „das böse vnnnd vnliebliche“ (Const. I,14). Der „Reyen der Höfflinge“ weist nicht nur auf die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins hin, sondern mittels „seiner (rhetorischen) Frage“⁶⁹⁹, ob denn nichts gelte „als Fall und Stehen / Nichts denn Cron und Hencker-Strang“ (II,621f.) eröffnet er dem aufmerksamen Zuschauer einen Ausweg aus diesem irdischen Jammertal: Nur wer aktiv handelt und, sich in „Constantia“ ü bend, seine Seele bewahrt, dem kann es gelingen, den schnöden Schein der Welt zu durchschauen und in der Folge auch ihre Vergänglichkeit nicht mehr zu betrauern – das einzige, was in der irdischen Welt gilt, ist die Ausrichtung auf Gott und die jenseitige, wahrhaft immerwährende Welt.⁷⁰⁰ Denn „der leichte Mensch“ kann nur „bestehn“, wenn er in vollem Bewusstsein und mit eigenem Wollen und Willen, sich an dem orientiert, „was ewig ist“.⁷⁰¹

⁶⁹⁶ Zur Theodizee-Frage in der „Catharina von Georgien“, exemplarisch geäußert durch die Figur der Salome, siehe Hong 2008, S. 164ff., Schings 1968, S. 64 und Küng 1985, S. 59.

⁶⁹⁷ Im „Carolus Stuardus“ wird das Eingreifen Gottes, dem „Ertzrichter allers Sachen“ (II,5), vor allem durch die Geister Straffords und Lauds gefordert, die die Ungerechtigkeit der irdischen Welt am eigenen Leibe erfahren mussten, denn sie wurden aus Gründen der Staatsräson unschuldig hingerichtet. Dass Gott die Hinrichtung des Carolus' und damit auch die Gefahr eines erneuten Bürgerkrieges nicht verhindert, wird gleichgesetzt mit dem Willen Gottes, Britannien untergehen zu lassen: „Heist *du* Britannien in eignum Blut vergehn?“ (II,8). Im „Chor der ermordeten Engelländischen Könige“ wird die Anklage des untätigen „Zusehens“ („Wie lange sihst du zu? [...] Wie lange schlummerst du?“ (I,322ff.) nicht nur auf die Errettung Englands, sondern auf den Schutz des Königs als Stellvertreter Gottes (I,321) auf Erden bezogen: „HErr der du Fürsten selbst an deine stat gesetzt“ (I,321).

⁶⁹⁸ Const. I, 14: „Das an einem Ort die Erde etliche Städte verschlungen / kömpt von der vorsehung GOTTes her. Das am andern die Pest etliche tausent Menschen abgemehet / kömpt von der vorsehung GOTTes her. Das Krieg / Blutvergiessen bey den Niderländern ist / kömpt von derselbigen.“

⁶⁹⁹ Solbach, Andreas: Politische Theologie und Rhetorik in Andreas Gryphius' Trauerspiel Leo Armenius. In: Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag. Hg. v. Gabriela Scherer und Beatrice Wehrli. Bern u.a. 1996, S. 409–425, hier S. 419.

⁷⁰⁰ Die von Barner auf Flemming bezogenen „drei Grundmotive der Fortuna-Bewältigung“ („Hinfälligkeit des Irdischen, Autarkie des ‚Inneren‘ und Selbstbeherrschung“) lassen sich bei Gryphius vor allem für die „Martyrerfiguren“ Catharina, Carolus und Papinian nachweisen. Barner, Wilfried: Die gezähmte Fortuna. Stoizistische Modelle nach 1600. In: Haug, Walter; Wachinger, Burghart (Hg.): Fortuna. München 1995. (=Fortuna vitrea, 15), S. 311–343, hier S. 339.

⁷⁰¹ Gryphius, Andreas: Gedichte. Eine Auswahl. Text nach letzter Hand von 1663. Hg. v. Adalbert Elschenbroich. Stuttgart 1968, S. 5

3.4 Gott als Spielleiter

3.4.1 Nicht-Akzeptanz von Rollenhierarchien und -grenzen

Mit dem Sündenfall kam nicht nur die Sünde in die Welt, sondern auch die erste aus freien Stücken bewusst unternommene Rollentransgression: Durch die Missachtung des Verbots, vom Baum des Lebens zu essen, stellten Adam und Eva Gottes Autorität in Frage und wurden daraufhin aus dem Paradies und der Gemeinschaft Gottes ausgeschlossen.⁷⁰² Auch Michael Balbus entfernt sich von Gott, indem er die ihm zugeteilte Rolle nicht annimmt und nach einer anderen, nur durch Gewalt zu erreichenden strebt. Die göttliche Ordnung wird zudem von Michael in Frage gestellt, da er nicht nur nach einer höheren Position strebt, sondern auch Leo als rechtmäßigen Inhaber der höher gestellten Position des Kaisers nicht anerkennt, was durch die Formulierung, dass Leos Leben und Herrschaft „unter“ seiner Macht stünden (I,453-455), verdeutlicht wird. Michael stellt sich jedoch nicht nur über den Herrscher, sondern versetzt diesen zusätzlich in ein Abhängigkeitsverhältnis, wenn er dessen Position auf seinen Schutz und seine Taten zurückführt (I,462): „Ihr hettet / (wer' ich nicht) was? Keinen Keyser mehr.“ Dass dieses von Michael geschilderte Machtverhältnis zum Teil zutrifft, gibt sogar Leos Berater Exabolius zu, wenn er Michael aufzeigt, dass zwar der Fürst befiehlt, Michael jedoch im Endeffekt die Entscheidungen trifft. Denn er trifft nicht nur die Vorauswahl, wer beim Fürsten vorsprechen darf, sondern schreibt dem Kaiser auch seine politischen Handlungen vor (I,404): „Der Fürst kann andern wol; du kanst dem Fürsten sagen.“ Leo selbst ist sich dieser Umkehr der Rollenhierarchie durchaus bewusst; er sieht sich selbst als „gekrönten Knecht“ (I,153: Was ist ein Printz doch mehr alß ein gekrönter Knecht), der den ganzen undurchsichtigen, politischen Verstrickungen des Hofes, personifiziert in der Gestalt Michaels, ausgeliefert ist. Er beklagt, dass Michaels Macht so groß sei, dass er ihn als Fürst ungestraft beleidigen kann bzw. ihm unterstellen könne, sich auf fremden Lorbeeren auszuruhen.⁷⁰³ Die Einkerkung und bevorstehende Hinrichtung Michaels scheint die hierarchische Ordnung wiederherzustellen, was sich daran zeigt, dass Leo seinen Widersacher dem Publikum unmittelbar als Negativbeispiel vorführt und ausruft: „Hier spiegelt euch / die jhr zu dienen seydt gebohren.“ (II,403) Dass sein Triumph jedoch nicht lange währt und sich die Rollenhierarchie, gleich dem Rad der Fortuna, sofort wieder verkehrt, zeigt sich in der als Umschlag zu begreifenden Kerkerszene, in welcher der gefangene und dem Tode geweihte Michael in einem königlich ausgestaffierten „Gemach“ friedlich schlummert, während Leo, der eigentliche Herrscher, zum Gefangenen seiner

⁷⁰² Schwaiger, Georg: Teufelsglaube und Hexenprozesse. München 1991, S. 14. (= Beck'sche Reihe, 337)

⁷⁰³ Leo II,507-509: [...] der ohne furcht darf sagen / Daß wir durch seine gunst Gold auf den haren tragen / Vnd Purpur vmb den Leib!“

Ängste wird. Michael, der „in den ketten herrsch't“ (III,212), steuert nun den „Kahn“ (III,210) und Leo und seine Anhänger sind ihm hilflos ausgeliefert, auch wenn Michael das „Zepter [...] mit gebundenen händen“ (III,216) führt. Auch zu Anfang des Dramas wird die (beabsichtigte) Umkehrung der Rollenhierarchie mehr als deutlich, wenn Michael verkündet, dass er sich danach sehne, seinen Fuß auf den Kopf Leos zu setzen – eine eindeutige Siegerpose und zugleich Demütigung des Besiegten (I,70).

Die Nicht-Akzeptanz der Rollenhierarchie (und zugleich auch der im Gottesgnadentum widerspiegelten göttlichen Ordnung) äußert sich auch bei von Crambe, der großspurig erklärt, dass ein Prinz auch nur ein Mensch wie er selbst sei und er Leo insofern in nichts nachstehe (I,41) – offenkundig ein Bezug Gryphius' auf den im 17. Jahrhundert kontrovers geführten Diskurs zum Gottesgnadentum und der unanfechtbaren Stellung des Fürsten. Auf der Ebene der Welttheatermetapher bedeutet dieses Hinausstreben aus der zugeteilten Position nicht nur die Verweigerung der von Gott zugeteilten Rolle, sondern sie gefährdet gleichzeitig die politische Stabilität, indem sie das Prinzip des Gottesgnadentums untergräbt. Seiner Ansicht nach verdankt Leo nur ihm allein den Thron⁷⁰⁴ und nicht der göttlichen Fügung, da er ihm diesen großzügigerweise überlassen habe (II,131). Doch mit dieser Überzeugung fällt Michael nicht nur aus seiner Rolle, sondern maßt sich auch das Recht Gottes, Fürsten einzusetzen an – er vergeht sich dadurch nicht nur gegen die gegebene gesellschaftliche Ordnung, sondern auch gegen Gott als oberste Instanz.

Doch nicht nur zwischen Herrscher und Aufrührer gibt es Übertretungen im hierarchischen Gefüge, auch im Verhältnis der jeweiligen Vertrauten zu ihrem Anführer oder Herrscher und untereinander ergeben sich kleinere Hierarchiekonflikte. So streiten sich von Crambe und der vierte Verschwörer wie zwei kleine Kinder um die Vorherrschaft in der Gruppe, indem einer dem andern vorwirft, nur zu prahlen, diesen Worten jedoch keine Taten folgen zu lassen (IV,197-201). Dass es bei diesem Streit um die höhere Position und die damit verbundene Ehre und Macht geht, dass zeigen sowohl die Worte des vierten Verschwörers: „Er ist nicht der der mich vnd jeden trotzen kann!“, als auch die Entgegnung von Crambes: „Noch ER / der mich vnd euch sol hönen.“ (IV,213-214)

Auch Exaboliu und Nicander, die Berater von Leo Armenius, kämpfen um die größere Einflussmöglichkeit, um die machtvollere Position. Bezeichnend ist dabei, dass Nicander und von Crambe eher als hitzige, affektgesteuerte Machtmenschen dargestellt werden, während der vierte Verschwörer und Exaboliu zur Vorsicht mahnen, für ein im Vorfeld gut überlegtes Vorgehen plädieren – sie bilden als listig taktierende „Hofmänner“ den Gegenpart zum auf dem Kriegsfeld

⁷⁰⁴ Leo II,116-117: „wer halff das Volck bewegen Das dich zum Haupt aufwarff? Wer hub dich auf den Thron?“

agierenden „Helden“.⁷⁰⁵ Während der Streit der Verschwörer jedoch durch einen Dritten unterbrochen wird und der Hierarchiekonflikt somit nicht gelöst wird, kann Exabolius seine Position gegenüber Nicander behaupten, indem er sich nicht auf seine eigene Macht, sondern auf die Befehlsgewalt des Kaisers stützt. So weist er den hitzigen Nicander nach einem längeren Wortwechsel mit dem Befehl „thue was der Keyser heißt“ (I,245) in seine Schranken zurück und gibt ihm dann Anweisungen für das weitere Vorgehen. Nicander tritt dann auch bei der Festnahme Michaels als Untergebener Leos auf, wenn er Michael befiehlt, sich „aufs Keyzers wort“ (I,471) gefangen zu geben und den Wunsch des Kaisers äußert, Michael gefangen zu nehmen (I,479: „Der Keyser will was mehr.“). Auch gegenüber Michael tritt Exabolius als loyaler Untergebener des Königs auf, indem er Michael darauf hinweist, dass dessen hochmütige Worte die Positionsgrenzen verletzen (I,455: „Ich bitte nicht zu hoch“ und ihm außerdem rät, lieber das zu schätzen, „was er hält in händen“ (I,340), statt durch unangemessenes Streben den Tod zu finden. Er weist auch Michaels Behauptung von sich, der Kaiser sei abhängig von seinen Ratschlägen (I,253: „was thut er ohne dich?“), sondern stellt Leo als autonomen und absoluten Herrscher dar: „Er selbst thut was jhn dünckt. Der Keyser herrscht vor sich.“ - eine Antwort, die dem in Hobbes' „De Cive“ formulierten Postulat, dass „das Recht des Ratgebers nur so weit [gilt], als es dem, dem er den Rat erteilt, beliebt“, entspricht.⁷⁰⁶ Denn um die Fassade des absolut regierenden Fürsten und „der Unteilbarkeit der souveränen Herrschaft“ nicht zu demontieren, darf „[d]er Ratgeber offiziell nicht in Erscheinung treten“, sondern muss, als ein „Element des politischen Körpers“, „mit der Person des Herrschers identisch“ sein.⁷⁰⁷ Doch auch wenn Leos Berater nach außen hin die Positionsgrenzen klar definieren und die Vorrangstellung des Kaisers anzuerkennen scheinen (denn würde Leos Macht bröckeln, würden sie mit untergehen), so zeigen sich im Verhältnis zwischen Leo und seinen Beratern durchaus Brüche. Die Trabanten führen zwar Leos Befehl aus, den Saal zu verlassen, stellen ihn jedoch durchaus in Frage und mutmaßen, dass er nicht er selbst sei und dass ihn etwas bedrücke (III,169-170: Er ist nicht alß er pflag. Ihm ligt was auff der brust“). Dass Leo allein in den Kerker gestiegen ist, stellt eine nicht unerhebliche Überschreitung der Rollengrenzen dar, die nicht nur Verwunderung bei den Trabanten (III,166ff.: „Itzt stieg er vnversehens allein die staffeln nieder.“), sondern auch bei Nicander hervorruft (III,168): „Allein“. Auch sind die Trabanten irritiert darüber, dass Leo seine Berater mitten in der Nacht hat rufen lassen: „vnß / ferner / ist verhohlen / Warumb er euch bey nacht zu ruffen anbefohlen“ (III, 171f.) Nicander begründet diese

⁷⁰⁵ Vgl. Leo I, 209ff (Nicander und Exabolius) und IV,185ff (von Crambe und vierter Verschwörer). Zur Differenzierung von „Hofmann“ und „Held“, siehe 4.2.

⁷⁰⁶ Alt 2004, S. 206.

⁷⁰⁷ Ebd. / Auch „Lipsius setzt sich für eine geheime Ratsregierung in der Form ein, dass der Fürst alles und rechtzeitig mit seinen Ratgebern behandeln und beraten soll; das letzte Urteil, die letzte Entscheidung jedoch bleibt stets bei ihm.“ Abel 1978, S. 109.

Rollenverstöße mit Leos fehlender Kompetenz, seine Feinde, und hier insbesondere Michael, unter Kontrolle zu halten: „Der Keyser hält den Wolff nur leider! Mit dem Ohr. / Dis / diß ist was jhn kränkt.“ (III, 173f.) Leo zeigt sich hier als schwacher Herrscher, der seine Rolle nicht auszufüllen vermag, dem Fehlverhalten seiner Untergebenen nichts entgegensetzt und stattdessen „langes Recht“ (III,175) walten lässt. Leo selbst ist sich des zunehmenden Kontrollverlustes bewusst, der sich auch in schlaflosen Nächten äußert (III,165f.), und versucht durch den Gang in den Kerker diesem entgegenzusteuern: „Auff Keyer! Auf! Wach auff! Wol! last vns selber schawen / Wie fest der Kercker sey“ (III,158f.).

3.4.2 Eigennütziges Streben als Form des Rollenausbruchs

Gryphius zeigt in seinen Trauerspielen, und hier insbesondere veranschaulicht durch die Welttheatermetapher, dass die Befolgung christlicher Gebote nicht nur eine Orientierung an Gott, sondern auch ein Einfügen in eine christlich geprägte Gesellschaft bedeutet. Die Autonomie des Einzelnen als individuelles Vorteilsdenken wird in der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts als „einer vormodernen Welt der 'vertikalen Solidarität', wo Standesunterschiede bejaht und gleichzeitig durch soziale Verpflichtungen der Stärkeren für die Schwächeren in Schach gehalten werden“, strikt abgelehnt.⁷⁰⁸ Denn „das Konzept der 'Autonomie', das in der Moderne die positive Bedeutung von unabhängig und selbstbestimmt angenommen hat, war vor der Moderne mit negativen Werten wie zügellosem Egoismus und skrupelloser Machtgier verbunden. Autonom sind [...] die sogenannten Machiavellisten⁷⁰⁹, die ausschließlich auf den eigenen Vorteil bedacht sind und sich über alle Rücksichten, Werte und Pflichten anderen gegenüber hinwegsetzen.“⁷¹⁰ Für Baldassare Castiglione, der in seinem „Libro del cortegiano“ (1528) das angemessene Verhalten eines Hofmannes schildert, verdient ein Hofmann, der „sich jedoch aus Schnöder Gewinnsucht oder eigennützigem Gründen“ handelt, „eher den Namen eines schmutzigen Krämers als den eines Edelmannes“ (Cort., S. 49). Problematisch ist ein solches rein an persönlichem Nutzen ausgerichtetes Handeln nicht nur in religiöser Hinsicht, sondern auch in Bezug auf die Gesellschaft. Denn der „zentrale Begriff allen sozialen und politischen Denkens im Mittelalter wie der frühen Neuzeit war der des Gemeinnutzes“ und jedes „soziale oder politische Handeln“, das nicht „gemeine[m] Nutzen“ diene, wurde von der

⁷⁰⁸ Assmann 2008, S. 211.

⁷⁰⁹ Der Begriff „Machiavellist“ ist angelehnt an Niccolò Machiavellis Schrift „Il Principe“, in welcher er den bedingungslosen Machterhalt des Fürsten propagiert, falls nötig, auch unter Missachtung moralischer und religiöser Normen. Sie hierzu Kapitel 4.1.2.

⁷¹⁰ Assmann bezieht sich zwar in ihren Überlegungen auf die Zeit Shakespeares, jedoch kann für das 17. Jahrhundert in Deutschland ein ähnlicher Entwicklungsstand angenommen werden. Assmann 2008, S. 211. Dass Eigennutz nicht nur abgewertet, sondern durchaus auch als Motor menschlichen Strebens erkannt wurde, zeigt das Beispiel der keineswegs als Satire gemeinten Schrift „Von dem Lob des Eigennutzes“ des Ulmer Bürgers Leonhard Fronsberger. Genauere Ausführungen bei Schulze, Winfried: Vom Gemeinnutz zum Eigennutz. Über den Normenwandel in der Ständischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit. In: Historische Zeitschrift Band 243 (1986), S. 591-626, hier S. 606ff.

Öffentlichkeit streng verurteilt.⁷¹¹ Als „verbreiteste[r] Negativbegriff sozialen Verhaltens“ bezeichnete der *Eigennutz* „ein sozialschädliches Verhalten, gleichgültig ob es sich dabei um den betrügerischen Beamten, die städtischen Zünfte oder den Bauern handelt[e], der seine Produkte zu teuer verkauft[e]“, da „[i]ndividuelles Streben nach Reichtum als verwerflich [galt].“⁷¹² „Abweichungen von dieser Norm, die sich unzweifelhaft und vermehrt feststellen ließen“, wurden nicht nur als Verstoß gegen die gesellschaftliche Ordnung, sondern vor allem auch „als individuell zu verantwortendes Abweichen vom Schöpfungsauftrag des Menschen“ gewertet.⁷¹³ Die Prämisse des Handelns im Sinne des Gemeinwohls galt für alle Gesellschaftsschichten und stellte daher ein „Regulativ für das individuelle Wohlverhalten des einzelnen Bürgers“ dar.⁷¹⁴ Auch der christliche Herrscher musste sich an diesen Normen orientieren und „sein Handeln als gemeinnützig legitimieren, um Anerkennung zu finden“.⁷¹⁵

Die Figuren im *Leo Armenius* sind ohne Ausnahme, wenn auch mit unterschiedlichem Bewusstseinsgrad, irdischen Zielen verpflichtet. Nicht nur die Figur des Michael Balbus, die „klar im Zeichen der Diesseitigkeit und Autonomie“ steht, auch die des Leo Armenius verweist auf eine diesseitige Orientierung, denn „Leos Wunsch ist, daß sein Haus 'währe immerdar' – Sorge, nicht Glaube, erfüllt ihn.“⁷¹⁶ Am deutlichsten wird die Orientierung an irdischen Dingen bei der Gruppe der Verschwörer um Michael Balbus, die ihren Machtdurst hinter edlen Motiven zu verstecken sucht.⁷¹⁷ In seiner agitatorischen Rede in der ersten Szene lässt Michael die wahren Beweggründe für den Aufstand durchblicken, auch wenn er versucht, sie unter dem Deckmantel des ehrlichen und für das Gemeinwohl kämpfenden Helden zu verstecken.⁷¹⁸ Denn nicht Freiheit oder des Volkes Wohl zählen für die Verschwörer, ausschlaggebend für ihr Handeln ist vielmehr das Erlangen von Lohn, Besitz, Ehre, Ruhm und einer nahezu unbegrenzten persönlichen Freiheit, die mit einer

⁷¹¹ Van Dülmen 1997, S. 110. Schon Cicero wies auf die Bedeutung des Gemeinwesens hin: „Aber wenn du alles mit Vernunft und Überlegung betrachtest, dann ist von allen Gesellschaftsbindungen keine wichtiger, keine teurer als diejenige, die ein jeder von uns mit dem Gemeinwesen hat. Geliebt sind die Eltern, geliebt auch die Kinder, Verwandten und Vertrauten, aber alle Liebesbände zu allen umschlingt die eine Vaterstadt. [...] so sind vorrangig Vaterstadt und Eltern, durch deren sehr große Wohltaten wir verpflichtet sind [...]“. Cicero 1976, S.54ff.

⁷¹² Schulze 1986, S. 600ff.

⁷¹³ Ebd.

⁷¹⁴ Ebd., S. 598.

⁷¹⁵ Van Dülmen 1997, S. 110-111.

⁷¹⁶ Schäublin 1974, S. 39.

⁷¹⁷ South irrt, wenn er Michaels Reden auf dessen „reines Gewissen“ und „ehrliche Überzeugung“ zurückführt, denn seine Taten und die Art seiner Machtübernahme verraten seine wahren Absichten. Auch wenn die Eingangsszene edle Absichten vermuten lässt, so offenbart sich dem Zuschauer im Gespräch zwischen Exabolius und Michael ein anderes Bild: Die Ehrlichkeit Michaels und seiner Motive beginnt zu wanken, seine Außendarstellung entspricht nicht seinem Handeln, da es ihm nicht um das „Wohl des Staates“, sondern einzig und allein um den Thron geht: „Ein mann wird / mag er leben / Nur einen tag / gekrönt: in höchste noth sich geben“ (I, 415f.).

⁷¹⁸ Auch Benjamin merkt an, dass einem „in den zahlreichen Rebellen, die einem in der christlichen Märtyrerhaltung erstarrten Monarchen gegenübertreten, [nirgends] ein Hauch revolutionärer Überzeugung [begegnet]. Missvergnügen – das ist ihr klassisches Motiv.“ Benjamin 2004, S. 69.

höheren Position und für Michael insbesondere mit der Position des absolutistischen Herrschers verbunden ist.⁷¹⁹ Doch nicht nur die Motive der Verschwörer sind eigennützig und unedel, sondern auch die Art des Anschlags entbehrt jeglicher Heldenhaftigkeit und Moral, denn mit dem „Aufspüren von Mitteln“ ist nichts anderes gemeint, als das Ausknobeln einer List, mit der Leo schnell und unauffällig, sprich: aus dem Hinterhalt heraus, beseitigt werden soll (I,121ff.). So findet Theodosia am Ende die Worte Leos, dass Michael und seine Anhänger unter dem Vorwand, des Kaisers Macht zu stützen, selber an die Macht kommen wollten (II,435ff.), bitter bestätigt.⁷²⁰

Aber auch Leo Armenius und seinen Beratern geht es bei ihrem Vorgehen nur um Machterhalt und weniger um moralische oder religiöse Belange. So segnet Leo als Kaiser das Urteil der Richter ab, indem er auf die eigene Sicherheit verweist „Verfaßt den Spruch! Er sterb alhier mit minder hohn. Vnd mehrer sicherheit!“ (II,314f.) Michael soll sprichwörtlich „mundtot“ gemacht werden, um zu verhindern, dass sein „Hohn“ die Position des Kaisers weiter untergraben kann. Leo versucht, seinen Thron mit allen Mitteln zu verteidigen und weiß, dass man mit „Gold, zusag / vnd list“ (III,151) alles erreichen kann, er weiß jedoch auch, dass die Bestechlichkeit und Illoyalität seiner Untergebenen ihm keine Sicherheit geben kann, sondern dass er vielmehr seinem Umfeld mit Misstrauen begegnen muss. Zwar scheint er seinen Beratern zu vertrauen, aber auch sie handeln nur in ihrem eigenen Interesse und setzen sich über moralische Maßstäbe hinweg. So verrät Exabol seinen „Freund“ Michael Balbus (zumindest geht dieser von einem freundschaftlichen Verhältnis aus) und lässt ihn in die Falle tappen, wenn er ihn, mit der Leibgarde des Königs als Lauscher hinter der Wand, ihn ein Gespräch verwickelt, das Michaels wahre Absichten entlarvt (I,4).

Auch Nicander hat nur seinen eigenen Vorteil im Blick, wenn er die schnelle Ermordung Michaels vorschlägt, denn dann würde nicht nur dem Kaiser, sondern auch Exabol und ihm „einig ruh“ geschaffen werden (I,222-223). Dass auch unter den Verschwörern weder Freundschaft noch Zusammenhalt allzu stark sind, sondern auf reinem Vorteilsdenken und auf Angst beruhen, zeigt beim unerwarteten Klopfen des Theoctisten die Versicherung des zweiten Verschwörers an von Crambe: „Wir wollen bey dir stehn: Weil vnß die Brust hier klopfft“ (IV,242-243). Die Maxime, dass jeder zu seinem eigenen Vorteil handelt, wird von einem der Verschwörer auf den Punkt gebracht, der auf von Crambes Vorwurf hin, bisher nichts gegen Leo Armenius unternommen zu haben,

⁷¹⁹ Vgl. Szurawitzki 2005, S. 164: Auch wenn „Balbus verspricht, zum allgemeinen Wohl zu handeln“, zeigt der Schluss, „dass Michael Balbus' eigenes machiavellistisches Machtstreben im Vordergrund steht.“

⁷²⁰ Auch im „Carolus Stuardus“ werden eigennützige Handlungen thematisiert und dies geschieht am eindringlichsten am Beispiel der Monarchomachen. So stellt der Vertreter des Stadrates Wilhelm Hewlet für die Hinrichtung von Carolus eine Belohnung in Form von Geld („zweymal funfftzig Pfunden“) und „Ehrenstand“ in Aussicht (Car. I,261-264). Lady Fairfax' vordergründig edelmütiger Versuch, ihren Ehegatten zu überzeugen, durch seine Position als Feldherr Carolus zu retten, beruht ebenfalls nur auf dem Durst nach Ehre, Ruhm und Macht. Nicht umsonst vergleicht sie sich mit der Ehefrau des Herzogs von Braganza, der dank derer Überzeugungskraft den Thron errang – dieser Vergleich lässt erahnen, dass es ihr nicht um die Rettung des Königs, sondern vielmehr um höhere Position geht, vielleicht sogar um die Königskrone selbst (Car. I,234–240).

entgegnet: „Wer / wo kein Vortheil ist ein grimmes Thier verletzt: Gleich dem / der ohne Pfeyl vnd Hunde Lewen hetzet. (IV,187-188)“ Die Zeit für eine Machtübernahme war wohl noch nicht reif, und unnötig ein Risiko einzugehen, wenn es nichts zu gewinnen gibt, ist für den vierten Verschwörer, der sein Handeln im Sinne Machiavellis (Principe 25) von den jeweiligen Umständen abhängig macht, ein unsinniges Unterfangen.⁷²¹

Dass es Menschen gibt, die aus Eigennutz alles tun, das zeigt im „Leo Armenius“ das Beispiel des dritten Verschwörers, der sich, entgegen den Warnungen eines anderen Verschwörers, Rat bei Jamblichus, einem schwarze Magie praktizierenden satanischen Priester sucht. Um „stand vnd gutt / vnd Leben“ (IV,8) nicht zu verlieren, nimmt er auch in Kauf, vom „rechte[n] weg“ (IV,7) abzuweichen und Leo Armenius notfalls mit „frembden mitteln“ zu bekämpfen (IV,9). Den Verschwörer interessiert nicht der Weg zum Erfolg, weder die christlichen noch die gesellschaftlichen Normen zählen für ihn, sondern es gilt ihm allein der persönliche Nutzen: „III. Man deut' es wie man wil! wol! wenn es nur vor mich!“ (IV,13).⁷²² In diesem Sinne lässt sich auch die Feststellung des dritten Verschwörers, dass „dieses Spiel [...] so verkehrt“ gehe (IV,6), nicht nur so verstehen, dass die plötzliche Festnahme und drohende Hinrichtung Michaels nicht im Sinne der Verschwörer ist, sondern auch als Bruch mit der von Gott vorgegebenen Ordnung. Denn durch die Einlassung auf ein teuflisches Ritual wenden sich der Verschwörer bewusst von Gott ab, sodass nun das „Spiel“ gar nicht „verkehrter“ gehen kann. Obwohl ihn sein Begleiter ausdrücklich vor den Zauberkünsten des Jamblichus warnt (IV, 1f.: Du glaubst denn durch diß werck / daß Gott vnd Mensch verflucht / Das wider Ehr' vnd recht zu finden was man sucht.“), lässt der dritte Verschwörer nicht von seinem Vorhaben ab und stört mit seinem Streben nach Reichtum, Macht und persönlichen Vorteilen „nicht nur die soziale Harmonie, sondern wider[spricht] auch der göttlichen Schöpfungsordnung.“⁷²³ Die Welttheatermetapher bildet insofern eine Schnittstelle zwischen göttlicher und gesellschaftlicher Ordnung, als der Mensch aufgefordert wird, in der zugeteilten Rolle zu verweilen, nicht nur, um als Belohnung das ewige Heil im Jenseits zu erhalten, sondern auch um zum Erhalt der von Gott gegebenen ständisch geprägten Gesellschaftsordnung beizutragen. Eigennütziges Verhalten entspricht daher nicht nur einer Normabweichung, sondern einer Störung, die jedoch dem System an sich nichts anhaben kann, wohl aber dem Verursacher, denn er verstrickt sich immer weiter in sein irdisches und eigennütziges Verhalten und wird, falls er sein Verhalten nicht ändert, am Ende seines Lebens durch Gott gerichtet.

⁷²¹ Zur Fortuna-Konzeption bei Machiavelli, sie nachfolgend Kapitel 3.4.3.

⁷²² Vgl. Schäublin 1974, S. 18.

⁷²³ Van Dülmen 1997, S. 111.

3.4.3 Rollenausbruch als bewusstes Aufstellen einer Gegenordnung

Neben dem Überschreiten von Rollengrenzen und dem unbeabsichtigten Aus-der-Rolle-Fallen zeigt Gryphius in seinen Trauerspielen eine besondere Form des Rollenausbruchs auf, welche auf der Verneinung der Spielleiterfunktion Gottes beruht. Dies betrifft im „Leo Armenius“ die Verschwörerfiguren nach deren Auffassung die Macht des Schwertes über dem Gottesgnadentum steht. So wendet sich von Crambe an seine Verbündeten mit den Worten: „Schaw Held! Hier ist ein Schwerdt / vnd diese Faust kann stechen / Vnd schneiden / wenn es noth / vnd Printzen Köpfe brechen (I,39f).“ Der hier angedeutete „Fürstenmord“ bedeutet jedoch nicht nur, sich über den Fürsten als Stellvertreter Gottes zu stellen, sondern impliziert gleichzeitig, dass der „Held“ sich über die von Gott im Welttheater gesetzte Ordnung hinwegsetzt. Dieses Vergehen wird im „Carolus Stuardus“ mit den Worten verdeutlicht: „Wer Könige verdammt, wil mehr denn König seyn“ (Car. III,500)⁷²⁴ und zeigt sich im „Leo Armenius“ u.a. in der Ansprache von Crambes an die Verschwörer, in welcher er diese zu Göttern stilisiert, die mittels destruktiver Gewalt die Erde unter ihren Füßen erzittern und zu Asche werden lassen, die Berge zertrümmern und Flüsse umleiten (IV,163ff.). Mittels der verwendeten Bildsprache maßen sie sich auch die Rolle des Herrschers an, denn Flüsse, die sich, in personifizierter Form dargestellt, aufgrund der Macht und des Glanzes eines Herrschers beeindruckt zeigen, sind Bestandteil des gängigen Kanons von Herrscherdarstellungen und betonen die Verbindung zwischen der Macht Gottes und der Macht des Fürsten als dessen Stellvertreter auf Erden.⁷²⁵

Die Aufstellung einer Gegenordnung zeigt sich auch in der bevorzugten Verwendung von heidnischem Gedankengut durch die Verschwörer. So bezieht sich der zweite Verschwörer, wenn er die Helden lobt, „[d]ie vor das Vaterland ihr Leben auffgesetzt (I,87-88)“, auf heidnisches Schriftgut: Auf „alte[m] Pergament“ werden die Helden dargestellt, „die Pers vnd Scythe kennt“ (I,85-86), die Werke der Botanik, Anatomie, der „Griechen jhre Kunst“ und „der weiten Länder art“ werden gelobt. Auch das Löwenorakel, das den Sieg der Verschwörer und den Tod Leos voraussagt, ist in eine heidnische Schrift eingebunden, die von einem der Verschwörer als ein „vnbekandte[s] werck voll Malerey“ (I,98) bezeichnet und als eine „hohe Sinnen Schrifft (I,85)“ gelobt wird.⁷²⁶ Mit der Konsultierung des heidnischen Orakels wenden sich die Verschwörer nicht nur von der christlichen Religion ab, sondern sie nehmen, indem sie versuchen, den Lauf der Geschichte zu deuten und zu beeinflussen, eine gottgleiche Stellung ein. Michael als ihr Anführer „verkörpert in all seinem Sprechen und Tun die pervertierte Schöpfung“ und will „die Welt [nicht nur]

⁷²⁴ Auf diese Textstelle und darauf, dass „bei einer solchen Haltung jedes Vorgehen gegen den Fürsten zur Blasphemie gegenüber dem Himmel wird“, verweist Kuhn, 1970, S. 139.

⁷²⁵ Burke 1993, S. 48.

⁷²⁶ Zur Erklärung des sybillinischen Orakels, siehe Rusterholz 1971, Fußnote 98, S. 12.

‚entdecken‘, sondern sie sich selbst ‚erschaffen‘.⁷²⁷ Michael Balbus maßt sich dabei an, Entscheidungen über Leben und Tod, über das „wo / wenn / und wie“⁷²⁸ (Leo IV,189) fällen zu können – in seiner Verblendung, der „Hoffahrt“, die im „falschen Wahn ihren vrsprung hat“ (Const. I, 4), stellt er sich über Gott. Dieses Gefühl der Allmacht wird verstärkt durch die angstgeprägte Bewunderung, die Michael als Held durch seine Feinde erfährt - er erscheint nicht mehr nur als Krieger, sondern als Beherrscher der (heidnischen) Welt, vor dem die Barbaren in hierarchischer Unterordnung demütig auf die Knie sinken (I,10). Insbesondere Michael pocht auf seine exponierte hierarchische Stellung, denn vor ihm „muß Franc vnd Thrax die stoltzen Haupter neigen“, ihn „fürcht der Hellespont“, vor ihm „erschrickt die welt“ und „[d]er weiß bezähnte Maur entsetzt sich vor den thaten / die [s]eine faust verübt“ (I, 459-60).

Ein weiterer Aspekt des Ausbruchs aus dem Welttheater ist das Streben nach Ruhm, welcher der Vergänglichkeit der irdischen Existenz Einhalt gebieten und ein ewiges Weiterleben auf Erden garantieren soll. So glaubt Michael, sich durch Nachruhm dem Jüngsten Gericht, bei welchem „der Kreiß der Erden [i]n flammen [...] vergeht“ (V,352f.), entziehen und „tod vnd zeit“ (V,354) verlachen zu können. Dass eine solche, sich über Gott stellende Haltung jedoch bestraft werden muss, darauf verweist Michael selbst, der sich mit Ikarus vergleicht und damit eingesteht, dass er sich in seinem Streben über die von Gott gesetzten Grenzen bewusst hinwegsetzt. Denn wie die Wachsflügel des Ikarus durch die Hitze der Sonne schmelzen, so wird auch Michael in seinem unrechtmäßigen Streben vom „lichte[n] pfeyl der donner [...] verbrannt“ (II,535ff.).

Als ein weiteres Gegenmodell stellt die sich an Machiavelli orientierende Fortuna-Konzeption der Verschwörer dar, denn für sie ist Fortuna keine blinde Schicksalsgöttin, sondern ein verlockendes „Weib“, das es im richtigen Moment, notfalls mit Gewalt, zu erobern gilt (Principe 25). Michaels Botschaft an den Zuschauer, dass, wer „steht“, auch „untergehn kann“ (II,559), liest sich daher eher im Sinne von „wer nichts riskiert, der nichts gewinnt“, und wenn Michael das „glück mit süßem mund‘ anlacht“, dann sieht er seine Chance gekommen, um „alle macht [d]er strengen Zepter“ (IV,161-163) zu brechen und Leo zu stürzen. Fortuna zu trotzen bedeutet für daher für die Verschwörer nicht, das eigene Schicksal, im Sinne der neostoizistischen Constantia-Vorstellung⁷²⁹, zu akzeptieren und sich auf den Glauben an Gott zu besinnen, sondern das Schicksal durch geschicktes Abpassen des richtigen Augenblicks für sich zu nutzen.⁷³⁰ Insofern ist auch nicht Gott Gegenstand von Michaels Anbetung, sondern die als Kriegsgöttin dargestellte Fortuna, die

⁷²⁷ Brinker-von der Heyde 1988, S. 264.

⁷²⁸ Zur Verwendung dieser Formel als „Ausdruck der angemäßen Autonomie und Erfolgsgerichtetheit menschlichen Handelns“ bei den unterschiedlichen Figuren im Drama, siehe Schäublin 1974, S. 17–18.

⁷²⁹ Zum Begriff der Constantia, siehe Kapitel 3.2.3.

⁷³⁰ Zur „qualità dei tempi“ bei Machiavelli, siehe u.a. Leeker, Joachim: Fortuna bei Machiavelli – ein Erbe der Tradition? In: Romanische Forschungen 101 (1989), Heft 4, S. 407-432, hier S. 426.

„Beherscherin der welt“ (II, 561).

Während bei Seneca, auf den sich auch der christliche Neostoizismus beruft, derjenige weise ist, „der nur einen Menschen vorstellt, der die Haltung, die er einmal angenommen, bis zum Ende bewahrt, der von der Vernunft geführt wird“, während „[d]er Tor [...] vielgestaltig, dem ständigen Wechsel unterlegen“ ist⁷³¹, wird dieses Verhältnis bei Machiavelli ins Gegenteil verkehrt: Wer immer gleich handelt, wird für seine Feinde berechenbar und kann sich nicht den Erfordernissen der Zeit anpassen (Principe 26). Nicander erweist sich als eindeutiger Vertreter dieser Fortuna-Auffassung, wenn er rät: ⁷³²

„Man muß / es ist nicht ohn / die zeit recht vnterscheiden:
Doch wenn die zeit es selbst wenn es die noth kan leiden.
Man sucht offft in dem Fest zu wunden salb' vnd bandt.
Vnd kom't mit leschen vor dem angelegten brandt.“ (III,203-206)

Für Machiavelli (und die für seine Auffassung stehenden Verschwörer im „Leo Armenius“) lässt sich Fortuna nicht durch Beständigkeit und Glaube, sondern durch beherztes und kluges, vorausschauendes Handeln bezwingen, denn die „zufällige Verkettung“ von glücklichen oder weniger glücklichen Veränderungen „hat als Gegenhalt nicht eine religiöse Instanz, sondern allein die Aktivität des Menschen, der sie für seine Zwecke nutzen kann oder aber scheitert.“⁷³³ Dabei wird der „Intrigant“, und hierzu zählen auch Michael und die Verschwörer, „zum Schicksalsmacher, indem er die Gnade Gottes, die höchst lenkende Macht, durch seine eigene Planung und deren Vollzug ersetzt.“⁷³⁴ Dass diese machiavellistisch geprägte Fortuna-Konzeption nicht nur der christlichen diametral gegenübersteht (diese besteht eben nicht im Abpassen eines dem irdischen Machtstreben zuträglichen Augenblicks, sondern im Erkennen des „Nu“ als einem transzendenten Umschlagsmoment), sondern sich auch auf Gewalt und Eigennutz gründet und Michael kein Glück bringen wird, davor warnt kritisch Theodosia:

„Erheb dich / wie du wilt:
Schlag / rase / tödt vnd stoß / weil deine stunde gilt.
Erheb die neben dich / so vnser blutt gefärbet /
Die grösser Ehr vnd glück durch vnsern fall geerbet.“ (V,385-388)

⁷³¹ Seneca: Briefe an Lucilius über Ethik. Bd. 20. Hg. v. Franz Loretto. Stuttgart 2000. Ep. 120, 22. Siehe auch Lipsius (Const. I, 6), nach dessen Beschreibung Michaels „Wahn“ aus dessen „Leichtfertigkeit“ bestehen könnte, da auch er „allzeit wandelbar / vnd nimmer mit dem gegenwertigen zu frieden ist.“ Die christliche „Beständigkeit“ jedoch, als der „Vernunft Gesell“ fehlt ihm nicht nur, sondern entspricht auch nicht seiner machiavellistischen Denkweise.

⁷³² Zimmer, Matthias: Aspekte der Machiavelli-Rezeption im 16. und 17. Jahrhundert. In: Kohr, Heinz-Ulrich u.a.: Macht und Bewußtsein. Europäische Beiträge zur Politischen Psychologie. Weinheim 1990, S. 73-81, hier S. S. 76.

⁷³³ Müller, Jan-Dirk: Die Fortuna des Fortunatus. Zur Auflösung mittelalterlicher Sinndeutung des Sinnlosen. In: Fortuna, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1995, S. 216-238, hier S. 231. (=Fortuna vitrea, Bd. 15)

⁷³⁴ Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München und Wien 2006, S. 198.

Doch Michael schlägt schon im Vorfeld jegliche Warnungen in den Wind und schiebt Exabols Bedenken, dass die Palastrevolte scheitern könnte, mit den Worten beiseite: „Diß was vnmöglich scheint / wird möglich / wenn man wagt“ (I,417). Dass dies nicht immer funktioniert, zeigt das Beispiel des sich bei Jamblichus Rat holenden Verschwörers, denn er „fengt das werck zwar vnerschrocken an [u]nd führt es glücklich auß“, allerdings bringt ihm das keinen wirklichen „nutz“ (IV,153-155), da alle Verschwörer nach der kurzen Regierungszeit Michaels durch dessen Sohn und Nachfolger wegen Hochverrats hingerichtet werden (zwar ist diese Hinrichtung nicht mehr Bestandteil des Dramas, da Gryphius diese jedoch explizit in seinen Erläuterungen erwähnt, muss sie dennoch in die Interpretation miteinbezogen werden). Im Drama selbst wird Gerechtigkeit nur im Jenseits erfahren (verdeutlicht durch die Auferstehung Leos als Herrscher in der Vision Theodosias), über das Drama hinaus werden die Verschwörer auch auf Erden bestraft, wobei zu diskutieren wäre, ob es sich wirklich um eine Bestrafung handelt oder ob die Verschwörer nicht vielmehr dem Rad der Fortuna zum Opfer fallen. Eins lässt sich jedoch für das Agieren im barocken Welttheater festhalten: Wer das eigene Handeln immer nur auf sich und die zu erreichenden irdischen Ziele bezieht und nicht auf Gottes Gnade, der „vergisst seine Abhängigkeit von Gott, er verlässt Gott, verachtet ihn und seine Hilfe und vergibt in seiner trotzigen Unbußfertigkeit und Reuelosigkeit die letzte Möglichkeit, durch Umkehr seine Seele zu retten.“⁷³⁵

3.4.4 Sanktionen und Hilfen

Gott ist Schöpfer des Welttheaters, er inszeniert das Schauspiel und agiert als Zuschauer. Bei jeder Aufführung auf der Weltenbühne verteilt er die Rollen, lässt auf- und abtreten und legt den Verlauf des Spiels fest: „Erhebe dich / Du falle. Du sey Herr / du sey Knecht. Verbirge du dich / du komme herfür“ (Const. I,16). Gott ist Schipper, Fährmann, Kapellmeister und Oberbefehlshaber des Heeres (Const. I, 13) – er lenkt, aber jeder Einzelne muss dazu beitragen, dass das Spiel gelingt. Gott verteilt in seiner Position als Regisseur zwar die Rollen, er lässt den „Menschen-Schauspielern“ jedoch die Freiheit, diese nicht nur nach eigenem Gutdünken auszufüllen und sich in ihnen zu entwickeln, sondern er greift auch bei bewusst vorgenommenen Rollenwechseln oder Rollenausbrüchen nicht direkt ein. Das eigene Schicksal ist vielmehr Ausdruck des eigenen Handelns und der eigenen Schuld, denn „in dem Moment, wo ein blinder Determinismus das Spiel lenkt, ohne den Personen die Überzeugung ihrer Schuld ins Herz zu versenken, geht das Trauerspiel in den Mechanismus des Marionettentheaters über, in dem die Konstruktion des

⁷³⁵ Hempel 1970, S. 139.

Bewegungsapparates den Puppen den Handlungsraum vorschreibt.⁷³⁶

Obwohl der Mensch durchaus einen freien Willen und Handlungsmöglichkeiten besitzt, hat er keinen Einblick in den göttlichen Plan. Die Undurchsichtigkeit und Unberechenbarkeit der Welt bezeichnet Luther, ganz im Sinne der Welttheatermetapher, als ein Maskenspiel Gottes: „Das man wol mag sagen, der welt laufft [...] sey Gottes mummerey, darunter er sich verbirgt und ynn der welt so wunderlich regirt und rhumort.“⁷³⁷ Nur in Ausnahmefällen wird den Menschen der Weg zu Gott in Form eines *Deus ex machina*⁷³⁸ gezeigt, so beispielsweise bei Theodosia durch die Vision der Auferstehung Leos oder in „Cardenio und Celinde“ durch das Gespenst der Olympia und des Marcellus, aber auch hier bleibt es dem Einzelnen überlassen, diesen „Fingerzeig“ Gottes anzunehmen oder zu ignorieren.

Da Gott nicht bei Verstößen gegen seine Gesetze eingreift, agiert er innerhalb der irdischen Welt auch nicht als Richter, auch wenn dies von den Dramenfiguren immer wieder eingefordert wird. Gott ist zwar, nach Lipsius, das „Gesetz der Stadt“ (Const. I, 13), aber nicht die Bestrafungsinstanz⁷³⁹, denn auch wenn in den Zehn Geboten Regeln aufgestellt werden, so sanktioniert Gott im barocken Trauerspiel und in der Vorstellung des *Theatrum mundi* erst nach dem Tod. Gottes Urteil und die damit verbundenen Sanktionen erfolgen nicht nach irdischen Maßstäben und zielen insofern auch nicht auf die Wiederherstellung irdischer Gerechtigkeit ab, sondern erstrecken sich auf das jenseitige Leben. Doch auch wenn Gott das Fehlverhalten der Menschen nicht unmittelbar im Diesseits sanktioniert, so heißt dies nicht, dass sich der Mensch (und stellvertretend auch die Dramenfiguren) im straffreien Raum bewegt, denn in seiner irdischen Existenz ist er eingebunden in ein soziales Umfeld, welches Erwartungen an ihn stellt und die Umsetzung dieser Erwartungen dementsprechend belohnt oder bestraft.⁷⁴⁰ Dabei wird jeder Rollenträger sowohl mit allgemein-gesellschaftlichen, aber auch mit positionsspezifischen Erwartungen und Sanktionen konfrontiert.⁷⁴¹ Diese Form der Kontrolle funktioniert jedoch nur,

⁷³⁶ Heckmann 1959, S. 118.

⁷³⁷ Luthers Auslegung des 127. Psalms: WA 15, 373. Vgl. hierzu von Matt 2006, S. 236f.: „Mummerei ist das Maskenlaufen, das Maskenspiel, ein Sich-Verkleiden und Sich-Verbergen. Gott steckt also unentwegt als Drahtzieher in der Welt und Weltgeschichte. Alles, was geschieht, ist sein Wille, wird von ihm veranlasst oder zugelassen.“

⁷³⁸ Borgstedt sieht auch in der Nachricht von der Thronbesteigung des Tamaras eine „innergeschichtlich[e] Hilfestellung Gottes“ für Catharina, allerdings entspräche diese Form des ‚*deus ex machina*‘ nicht dem bei Gryphius üblicherweise verwendeten Verfahren der Unterstützung durch Träume, Visionen oder Geister. Borgstedt, Thomas: Angst, Irrtum und Reue in der Märtyrertragödie. Andreas Gryphius’ Catharina von Georgien vor dem Hintergrund von Vondels *Maeghden* und Corneilles *Polyeucte Martyr*. In: *Daphnis* 28 (1999) 3/4, S. 663-594., hier 577. Schings versteht die Rettung des Tamaras nicht als innergeschichtliche, sondern als „göttlich[e] Hilfe“. Schings 1968, S. 65.

⁷³⁹ Insofern ist Schings’ Annahme, dass Catharina als „Werkzeug der göttlichen Rache“ wirklich erscheint und nicht nur Chach Abas’ Gewissen entspringt, nicht plausibel, da Gott sie zur Bestrafung von Chach Abas und nicht zu dessen Rückführung auf den rechten Weg benutzen würde. Schings 1968, S. 71.

⁷⁴⁰ Dahrendorf 1977, S. 100: „Sobald wir eine Position einnehmen, werden die daran geknüpften Erwartungen für uns verbindlich. Sanktionen garantieren, daß wir uns den Verbindlichkeiten nicht entziehen können.“

⁷⁴¹ Popitz 1972, S. 31.

wenn Sanktionswahrscheinlichkeit und -bereitschaft gegeben sind, wenn also auf der gesellschaftlichen Ebene der Gesetzgeber die Sanktionen nicht nur androht, sondern diese auch umsetzt.⁷⁴² Im Gryphschen Trauerspiel lässt sich diese Sanktionsbereitschaft, bezogen auf die irdische Ebene, nicht beobachten, was dazu führt, dass Figuren wie die Verschwörer im „Leo Armenius“ sich nicht nur aufgrund ihres scheinbaren Erfolges in Sicherheit wiegen, sondern sogar von der Rechtmäßigkeit ihres Handelns überzeugt sind.

Die einzige Bestrafung, die diejenigen, die sich gegen Gott und die Gesellschaft versündigen, erfahren können, ist die Qual des Gewissens, das „inwendige schlagen vnnd nagen“ (Const. I, 5), das schlimmstenfalls, wie bei der Figur des Poleh im „Carolus Stuardus“, zum Wahnsinn führen kann.⁷⁴³ Hier zeigt sich, dass die Kraft des schlechten Gewissens stärker ist als jegliche, von außen kommende Form der Bestrafung, da dessen Sanktionspotenz Selbstmissbilligung und Scham, sowie Verlust von Selbstachtung und Identität abdeckt.⁷⁴⁴ Auf der soziologischen Ebene orientiert sich das Gewissen an bestimmten gesellschaftlichen Normen, die in der Kindheit unbewusst verinnerlicht und in der Folge zu einem unablösbaren Teil der individuellen Persönlichkeit werden. Neben diesen verinnerlichten Erwartungen existieren jedoch auch äußere Normen, die dem Einzelnen von der Gesellschaft vorgegeben werden und die bei der geringsten Störung bröckeln. Moral ist daher aus soziologischer Sicht, anders als bei Lipsius, „keine rein ‚innerliche‘ Angelegenheit“, denn „[s]ie hat eine Selbstreferenz, mit der [...] Fremderwartungen und Interaktionsgeschichten ins Selbsterwartungssystem innerlich integriert werden“.⁷⁴⁵ Wie sehr das von gesellschaftlichen Normen geprägte Gewissen nicht nur dem Einzelnen, sondern auch ganzen Gesellschaftsgruppen und Institutionen als Korsett angelegt wird, zeigt ein Hinweis im „Carolus Stuardus“: Während man im Parlament zuerst nur „munckelt“, löst der Alkohol „bey voller Gasterey“ die Zunge, die „[d]ie vorhin eine Scham / und noch ein schwach Gewissen [v]ermischt mit etwas Furcht kont in die Lippen schlissen“, „überlaut“ danach ruft, Carolus als Ketzer hinrichten zu lassen. (Car. II,68-71). Ob das Gewissen nun, wie bei Lipsius, auf einen religiösen Ursprung zurückgeführt wird oder ob man eher, von der soziologischen Warte aus gesehen, von der

⁷⁴² Lamnek, Siegfried: Norm. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 386-389, hier S. 387f. [=Lamnek 2007b]

⁷⁴³ Vgl. Kuhn 1970, S. 136. Zur Rolle des Gewissens als eine „ins Innere der Person verlegt[e] Bestrafung für das falsche Verhalten, das schlechte Rollenspiel“, siehe Hong 2008. Siehe auch Ingen, Ferdinand van: Leiden, Folter, Marter und die literarische Passionsfrömmigkeit in der frühen Neuzeit. In: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Johann Anselm Steiger (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43). Wiesbaden 2005, S. 301-313, hier S. 306: „Der Bösewicht [...] erfährt als gottloser Sünder keine Gnade, sein Vergehen bleibt ungestraft. Neben den peinlichen Qualen der Strafen des Märtyrers sind die Gewissensqualen des Bösen mindestens so schlimm [...]“. Zur Rolle des Gewissens als einer innerweltlichen Strafinstanz, vgl. Stalder 1976, S. 91ff. Auch Kindermann stellt fest, dass im 17. Jahrhundert „[n]icht der Tod [...] als das Schlimmste [gilt], sondern der ‚Selbstverlust‘.“ Kindermann 1959, S. 430.

⁷⁴⁴ Schimank 2000, S. 50: „Bei der Mißachtung verinnerlichter Normen steht leicht die eigene Identität auf dem Spiel. Man erweist sich selbst als jemand, der nicht so ist, wie er sein will.“

⁷⁴⁵ Geller 1994, S. 41-43.

Verinnerlichung eines bestimmten Erwartungs- und Verhaltenskodex spricht, beiden Erklärungen ist gemein, dass das Gewissen zum einen als „Kontrollinstanz“ fungiert und zum anderen, durch die Auseinandersetzung mit den eigenen Taten, eine „Möglichkeit der Selbstthematizierung“ bietet.⁷⁴⁶ Selbstherrlichkeit und Überschreiten der Rollengrenzen werden, wie bei Bassian und Chach Abas, durch die Folter des Gewissens bestraft⁷⁴⁷; dabei geht mit dem inneren Zerfall der Persönlichkeit auch eine äußere Demontage einher. So kommt im „Carolus Stuardus“ Poleh, der als einer der Richter den König zum Tode verurteilte, „rasend mit halb zerrissenen Kleidern [...] auff den Schauplatz gelauffen.“⁷⁴⁸ Wenn man davon ausgeht, dass Kleider nicht nur Leute machen, d.h. die soziale Rolle des Einzelnen bestimmen, sondern auch Ausdruck der Ich-Identität sind, so hat Poleh hier nicht nur Amt und Status verloren, sondern auch seine Identität, die nun, wie die Kleider, nicht mehr kongruent, sondern zerrissen ist.⁷⁴⁹

Auch Leo wird, worauf nicht nur der Traum des Tarasius, sondern auch Michael in seinen Vorwürfen hinweist, von „ewig-stette[r] furcht“ und „sein[em] verletzt[en] gewissen“ (III,341-342) gequält. Michael wiederum erkennt nicht, dass auch er eines Tages mit der Geißel der Furcht und dem Stachel des Gewissens konfrontiert werden wird. Denn der Vorwurf an Theodosia, dass sie bekäme, was sie verdiene, nämlich „schwer' angst / für schwere Sünden“ (V,371) lässt erahnen, dass Michaels Angst aufgrund der von ihm begangenen Sünden bald schwerer wiegen wird als die Theodosias. Denn dadurch, dass er Leo gewaltsam vom Thron gestoßen hat und sich eine Position anmaßt, die ihm nicht zusteht, bringt er nicht nur die bestehende Ordnung ins Wanken, sondern initiiert eine Spirale von Gewalt und Furcht. Als Tyrann wird Michael, genau wie vor ihm Leo, in ständiger Angst um seine Existenz leben und all jene beseitigen, die sich ihm in den Weg stellen.

Anders als der alttestamentarische Rachegott spielt der christliche Gott des Neuen Testaments weniger seine strafende Macht aus, sondern versucht vielmehr den Menschen durch Hilfen unterschiedlicher Art auf den richtigen Weg zu führen. Die bei Calderón als „Gesetz der Gnade“ geschickte Hilfe Gottes manifestiert sich in den Trauerspielen des Andreas Gryphius vor allem durch Träume und Visionen, die in der Regel durch Nebenfiguren gedeutet werden. Doch auch wenn in „Träumen und Visionen die ewige Wahrheit in die Wirklichkeit ein[bricht]“⁷⁵⁰, heißt dies nicht, dass, anders als bei den das Geschehen auslegenden Reyen⁷⁵¹, die von den Nebenfiguren gelieferten Interpretationen „richtig“ sind, sie spiegeln vielmehr die Haltung der entsprechenden

⁷⁴⁶ Ebd.

⁷⁴⁷ Kuhn 1970, S. 141.

⁷⁴⁸ Regieanweisung zur Poleh-Szene, anschließend an Car. V,156.

⁷⁴⁹ Vgl. dazu von Matt 2006, S. 81: „Ich werde zu dem, was ich trage. Um ich selbst zu sein, muß ich daher tragen, was mich zu mir selbst macht. [...] Insofern haben Kleider eine Gewalt, die den einzelnen bis in den Kern seiner Person berührt.“ Zur Bedeutung der Kleider, siehe auch Kapitel 4.1.1.

⁷⁵⁰ Stalder 1976, S. 73.

⁷⁵¹ Zur Funktion der Reyen als spirituelle und moralische Deutung der Handlung, vgl. Schings 1971, S. 40.

Figur wider oder verweisen indirekt auf die Ängste des Protagonisten. So führen beispielsweise die rational denkenden Berater von Leo Armenius dessen Traum auf seine labile Verfassung, sein „müdes hertz“ (III,276) zurück.

Da die „richtige“, transzendente Interpretation nur möglich ist, wenn man sein Handeln auf Gott ausrichtet⁷⁵², steht das „Handeln der Figuren [...] oft nicht in direkter Relation zum Willen Gottes, sondern sie wählen, entsprechend der Erkenntnis der Heilordnung, ihren Weg selbst“.⁷⁵³ Sich an seine irdische Machtposition festklammernd, deutet Leo den Tarasius-Traum falsch, indem er ihn als Aufforderung zur Rettung seiner Herrschaft versteht und nicht als „Aufruf zur Umkehr“. Denn als solcher verweist er auf das Neue Testament, in welchem „Wachen“ mit „Glauben“ und „Schlafen“ mit „Gottferne“ gleichgesetzt wird.⁷⁵⁴ Der Geist des Tarasius weckt nicht nur Leos schlafendes Gewissen und reißt dessen Herz aus seiner „faulen Ruh“ (III,66), sondern er initiiert gleichzeitig den nächsten Handlungsschritt, der den Kaiser näher an seinen Untergang bringt. Insofern kann der Traum des Tarasius weniger als Warnung, als vielmehr als weiteren „Test“ im Sinne einer Entscheidung zwischen der Erkenntnis und Annahme der eigenen Schuld oder dem absoluten diesseitigen Selbsterhalt gewertet werden.⁷⁵⁵ Die „faule Ruh“, auf die Tarasius anspielt, bedeutet für Leo die Vernachlässigung seiner Pflichten als Herrscher – diese Interpretation entspricht der zeitgenössischen Ansicht, dass „Schlaf und Tod die fundamentalen Gefährdungen der politischen Souveränität [bilden], weil sie die Omnipräsenz des Herrschers als Zeichen seiner institutionellen Würde aufheben.“⁷⁵⁶ Der dritte Reyen jedoch zeigt (dem Zuschauer) die richtige Interpretation des Traumes auf: Nicht die „faule Ruh“ als krampfhaftes Festhalten an der irdischen Existenz, sondern der süße Schlaf des Todes, der „den Leib [überwindet]“ (III,398) und der Nichtigkeit der Welt entsagt, bringt die Rettung. Wenn jedoch „das Gemüt darnieder ligt und faulenz“, dann wird den Affekten und der Verblendung freie Hand gelassen und „Schwachheit / Zagnuß [und] Mattigkeit“ (Const. I, 2) treten an die Stelle der Beständigkeit.

Auch Theodosia deutete die Worte ihrer Mutter, die ihr im Traum erschienen war, als warnende

⁷⁵² Szurawitzki bemängelt, dass „[i]n einer Welt der Uneindeutigkeit und des permanenten Wandels [...] auch Zeichen nicht mehr eindeutig sein [können].“ Dieser Auffassung ist insofern zu widersprechen, als die Zeichen, legt man sie mit Blick auf Gott und nicht mit Blick auf das eigene Schicksal aus, dem Gläubigen durchaus Orientierung bieten können. Die Zeichen im Sinne Gottes zu erkennen und ihnen entsprechend das eigene Leben zu gestalten ist eine der Hauptintentionen des barocken Trauerspiels. Vgl. Szurawitzki 2005, S. 174.

⁷⁵³ Benthien 2006, S. 274.

⁷⁵⁴ Vgl. 1. Korinther 16, 13: "Seid wachsam, steht fest im Glauben, seid mutig, seid stark!" und Markus 13,33: 'Seht euch also vor, und bleibt wach! Denn ihr wißt nicht, wann die Zeit da ist.' Zur weiteren Ausführung der Metapher vom Schlafen und Wachen, siehe ausführlich Schäublin 1974, S. 30-31, hier S. 31.

⁷⁵⁵ Zur Funktion der Träume vgl. South 1975, S. 176. Zur Funktion der Geister bei Gryphius, siehe das erst kürzlich erschienene, sehr anschauliche Buch „Besuche aus dem Jenseits: „Geistererscheinungen auf dem deutschen Theater im Barock“ von Egon Treppmann, Konstanz 1999. Bei der Dissertation von Günther Rühle, „Die Träume und Geistererscheinungen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius und ihre Bedeutung für das Problem der Freiheit“, Diss. Frankfurt 1952, handelt es sich zwar um eine sehr ausführliche, jedoch rein texthermeneutische Untersuchung.

⁷⁵⁶ Alt 2004, S. 219.

Hilfe, um Mann, Sohn und Herrschaft zu retten (V,55f.). Beide Träume zielen jedoch nicht auf die Bewahrung der irdischen Herrschaft ab, denn das Schicksal Leos und Theodosias ist längst beschlossen: Die, „die der Himmel warnt durch Zeichen können kaum, ja nicht entweichen“ (III,407-408). Die Träume sollen nicht die irdische Existenz retten, sondern die Seele des Menschen; sie sind Erinnerung an Gott und sollen helfen, den Weg zu Gott wiederzufinden. Die Deutung dieser Träume richtet sich jedoch nicht nur an die Dramenfiguren, sondern auch an den Zuschauer – durch die auf der Bühne vorgeführten Fehldeutungen der Dramenfiguren wird dieser davor gewarnt, das eigene Handeln auf das irdische Leben und seine Unwägbarkeiten zu richten, statt sich an Gott zu orientieren. Denn während die Dramenfiguren selbst den Sinngehalt der Träume kaum verstehen und oft falsch deuten, kann der geschulte Leser oder Zuschauer die dort enthaltene Botschaft sofort richtig interpretieren. Unterstützt wird die vom Leser zu erbringende Interpretationsleistung durch „Zeugen“, die das Geschehene kommentieren und dem Zuschauer die höhere, transzendente Wahrheit vermitteln.⁷⁵⁷ Auch die Reyen geben dem Zuschauer bzw. Leser Hilfestellung, indem sie, nicht direkt in die Handlung eingebunden, das Geschehen zusammenfassen, von außen kommentieren und auf eine höhere, transzendente Wahrheit hinweisen. Diese Hinweise sind jedoch nicht an die auf der Bühne agierenden Figuren gerichtet, sondern an den Zuschauer, dem es obliegt, Handlung und Deutung durch die Reyen zu verknüpfen und auf das eigene Leben anzuwenden.

4. Der Hof als Bühne

4.1 Höfisches Rollenspiel als Daseinsform

4.1.1 Höfisches Rollenspiel und die Kunst der Eindrucksmanipulation

Der Hof steht im 17. Jahrhundert wie kein anderer Ort für die Welt des Schauspiels und des Scheins. Hier wird die Gleichsetzung der Welt mit einer Bühne wahrhaftig, denn auf dem höfischen Parkett kann nur derjenige bestehen, der seine Rolle zu spielen und den richtigen „Eindruck“ zu erwecken weiß. Dabei ist die „Darstellung“, die jeder Rollenspieler liefert, abhängig von der zu beeinflussenden Zielgruppe und von der Bühne, auf welcher er sich bewegt.⁷⁵⁸ Goffman unterscheidet hier zwischen Vorder- und Hinterbühne, wobei auf der Vorderbühne eine bewusst

⁷⁵⁷ Auch wenn der Priester im „Leo Armenius“ mit seinem Verhalten nicht unbedingt für das steht, was er predigt, so spricht aus seinen Worten durchaus die von Gryphius in den Trauerspielen dargelegte Heilsauffassung. Keinesfalls darf diese Ambivalenz als Abweichung von den christlich-lutherischen Glaubensinhalten verstanden werden, sondern vielmehr als Kritik an einem rein auf Äußerlichkeiten beruhenden Christentum.

⁷⁵⁸ Goffman 2006, S. 23.

kalkulierte Darstellung „präsentiert“ wird, um damit beim Publikum einen bestimmten Eindruck zu erzielen.⁷⁵⁹ So kann auf der Vorderbühne die Rolle eines Staatsmannes, einer Hofdame oder auch eines Narren aufgeführt werden. Dabei geht es nicht drum, ob diese Darstellung der Wahrheit entspricht und die „Ich-Identität“⁷⁶⁰ des Menschen widerspiegelt, sondern es zählt lediglich, ob sie gelungen ist, ob sie den Erwartungen (sprich: der sozialen und persönlichen Rollenidentität) entspricht.⁷⁶¹ Hilfreich zur Erfüllung dieser Erwartungen ist die Verwendung einer „Fassade“, unter welcher Goffman ein „standardisierte[s] Ausdrucksrepertoire [versteht], das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet.“⁷⁶² Auf der Hinterbühne wird das adäquate Rollenverhalten trainiert, hier wird bewusst an der Eindrucksmanipulation gearbeitet und unter Umständen auch „der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewußt und selbstverständlich widerlegt“.⁷⁶³

Ziel der höfischen Darstellung im 17. Jahrhundert ist es, sich als Hof nicht nur nach innen abzugrenzen, sondern auch nach außen, in der Konkurrenz zu anderen Höfen oder zu hierarchisch untergeordneten Gesellschaftsschichten.⁷⁶⁴ Die Überlegenheit wird dabei zum einen „durch Mimik, Grazie, Benehmen“ und „Gewandtheit“ demonstriert, zum anderen wird ein aristokratischer Habitus an den Tag gelegt, „der alle kleineren Tätigkeiten des Lebens, die außerhalb der speziellen Rollen anderer Klassen liegen, kultiviert und ihnen den Ausdruck des Charakters, der Macht und hohen Ranges verleiht“.⁷⁶⁵ Ausdruck des engen Gestaltungsspielraums am Hofe ist im 17. Jahrhundert das Hofzeremoniell, welches „das Leben am Hofe [reguliert], die Verkehrsformen zwischen verschiedenen Höfen fest[legt] und den Hof für die eigenen Untertanen“ darstellt.⁷⁶⁶ Es soll „den Beteiligten eine ihrem Status und ihrer Macht entsprechende Aufmerksamkeit zukommen lassen“⁷⁶⁷ und „interne Hierarchien, Kompetenzen und Ansprüche“ normieren.⁷⁶⁸ Durch das Zeremoniell als einer „symbolische[n] Form öffentlicher Statusdemonstration“ wird der Herrscher als Stellvertreter Gottes auf Erden inszeniert⁷⁶⁹ und die an den „Statusträger[r] [gebundenen] interpersonelle[n] Wert- und Ordnungszusammenhänge [werden] für alle Sinne wahrnehmbar zur Darstellung“ gebracht.⁷⁷⁰

⁷⁵⁹ Ebd., S. 115f.

⁷⁶⁰ Zum Begriff der Ich-Identität, siehe 3.1.1.

⁷⁶¹ Goffman 2006, S. 100.

⁷⁶² Ebd., S. 23.

⁷⁶³ Ebd., S. S. 104.

⁷⁶⁴ Daniel 1995, S. 26f.

⁷⁶⁵ Goffman 2006, S. 34.

⁷⁶⁶ Gestrich 1995, S. 57.

⁷⁶⁷ Horn, Christian und Warstat, Matthias: Politik als Aufführung. Zur Performativität politischer Ereignisse. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): Performativität und Ereignis. Tübingen und Basel 1993, S. 395-418, hier S. 397.

⁷⁶⁸ Gestrich 1995 S. 57.

⁷⁶⁹ Ebd.

⁷⁷⁰ Wenzel 2005, S. 32.

Darüber hinaus definiert das Hofzeremoniell die Erwartungen, die an einen Rolleninhaber in einer bestimmten Situation gestellt werden und verhindert so ungewollte, auf Unwissen beruhende Rollenverfehlungen einzelner Teilnehmer, die schlimmstenfalls die gesamte Zeremonie, oder, um mit Goffman zu sprechen, die Darstellung des gesamten Ensembles zerstören können.⁷⁷¹ So kann ein „nicht richtig gewinkelte[r] Fuß, eine lässige Haltung [...] ebenso wie ein unbedachtes Detail in der Festgestaltung Unklarheit über die Position des Betreffenden in der Gesellschaft“ hervorrufen.⁷⁷² Häufen sich solche Fehlritte, so kann die Darstellung und damit auch Glaubwürdigkeit der Rolle erschüttert werden, was wiederum zum Verlust der Position führen kann.⁷⁷³ Denn versteht man die höfische Selbstdarstellung als Aufführung eines „Ensembles“ auf der Vorderbühne, so darf kein Hofmitglied, „um den Eindruck eines gemeinsam handelnden Ensembles zu festigen, [...] abweichende Eindrücke abgeben“⁷⁷⁴ – nur so kann die Ordnung und die Illusion gewahrt werden. Wie die Bühne des Theaters ist auch die höfische Lebenswelt nichts anderes als eine Illusion, ist „[h]öfische Repräsentation bloßes Theater im Sinne des Spielens von Rollen, denen keinerlei Authentizität zukommt“.⁷⁷⁵ Dabei geht es insbesondere im Barock um ein „In-Szene-Setzen dieses Darsteller-Ichs, um übersteigerte Extraversion, um Zur-Schau-Stellen der angenommenen Haltungen und Gebärden, um dieses überaus bewegte Lebensspiel, dem man in allen Varianten und Daseinsformen würdevoll gewachsen sein muß.“⁷⁷⁶

Der klar geregelte gesellschaftliche Umgang zeigte jedoch nicht nur die Grenzen auf, in denen sich der Rollenträger bewegen sollte, sondern ermöglichte auch ein hohes Maß an Erwartungssicherheit, beruhend auf der Typisierung von Handlungen und Situationen und der damit verbundenen, allgemein anerkannten und verbindlichen Normen.⁷⁷⁷ Um Erwartungssicherheit zu erlangen ist es notwendig, die mit einer bestimmten Position verbundenen Erwartungen zu kennen, sie richtig zu interpretieren und sie dementsprechend korrekt umzusetzen. Denn die Anpassung an das Umfeld erfolgt über das Erlernen fremder Verhaltenserwartungen⁷⁷⁸, sodass auf der Bühne des Lebens „das gesellschaftliche Wesen Mensch [wie ein Schauspieler] seine Rollen lernen, sich mit ihrem Inhalt und ihren Sanktionen vertraut machen [muss]“.⁷⁷⁹ Das erforderliche Rollenwissen erlangt der

⁷⁷¹ Vgl. Goffman 2006, S. 83.

⁷⁷² Heiss 2001, S. 112.

⁷⁷³ Schimank 2000, S. 67.

⁷⁷⁴ Goffman 2006, S. 80ff.

⁷⁷⁵ Werber, Niels: Repräsentation, repräsentativ, in: „Ästhetische Grundbegriffe“, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 6. Stuttgart 2003, 264-290, hier S. 268.

⁷⁷⁶ Kindermann 1959, S. 440.

⁷⁷⁷ Coburn-Staege 1973, S. 46. „Von Rollen können wir erst dann sprechen, wenn diese Form der Typisierung sich innerhalb der Zusammenhänge eines objektivierten Wissensbestandes ereignet, der einer Mehrheit von Handelnden gemeinsam zu eigen ist.“ Berger 2007, S. 78.

⁷⁷⁸ Der Erwartende muß lernen, nicht nur fremdes Verhalten, sondern auch fremde Erwartungen zu erlernen (Spiegelselbst). Anpassung an andere erfolgt über gelernte Erwartungserwartungen. Dieses Erwarten von Erwartungen ist eine Voraussetzung für soziale Normbildung. Dazu: Geller 1994, S. 25.

⁷⁷⁹ Dahrendorf, Ralf 1977, S. 56.

Mensch zum einen durch die Sozialisation und zum anderen durch mündliche oder schriftliche Übermittlung von Verhaltensregeln, beispielsweise in Form von Zeremonialschriften.⁷⁸⁰ In der Regel wird auch das für eine Rolle notwendige spezifische Wissen von einer Generation an die nächste weitergegeben⁷⁸¹, es entstehen Erwartungen zum einen aus „Ablagerungen von Erfahrungen“, die in typisierter Form verinnerlicht werden, zum anderen werden diese Typisierungen einfach von anderen übernommen.⁷⁸²

Claessens weist darauf hin, dass sich in der modernen Gesellschaft Erwartungen relativ flexibel am Erfolg eines bestimmten erwarteten Verhaltens innerhalb einer bestimmten Situation *orientieren* (trial and error), während verfestigte Erwartungsstrukturen die Basis traditionaler Rollen *bilden* – diese finden sich allerdings nicht nur in vormodernen, sondern auch in modernen Gesellschaften.⁷⁸³ Doch auch in traditionellen Gesellschaften ist der persönliche Spielraum insofern nicht genau definierbar, als das „Role-Playing“ (Mead) nicht nur das „konkrete Spielen der an eine Position gebundenen Verhaltensmuster“ darstellt, sondern sich auch daran orientiert, was sich ein Individuum unter angemessenem Rollenverhalten in einer bestimmten Situation vorstellt.⁷⁸⁴ Werden Rollenerwartungen zu verschwommen oder mangelhaft übermittelt, so äußert sich das fehlende Rollenwissen in Verhaltensunsicherheit und fehlerhaftem Handeln, wengleich leichte Abweichungen, abhängig von der Flexibilität des Rollenträgers, überspielt werden können und der „Eindruck der Unfehlbarkeit [...] aufrechterhalten“ werden kann.⁷⁸⁵ Ist das Rollenwissen jedoch (wie bei den schauspielernden Handwerkern im „Peter Squenz“) zu defizitär, ist ein „Aus-der-Rolle-Fallen“ nicht zu verhindern.⁷⁸⁶ Grundlage des Rollenverhaltens ist dabei nicht nur die Kenntnis bestimmter Rollenerwartungen, sondern auch deren persönliche Interpretation und Umsetzung („persönliche Identität“)⁷⁸⁷. Das Erlernen eines bestimmten „Rollentyps“ setzt dabei auch ein „spezifisches Lernmilieu“ voraus, „in welchem man sich die für das Spiel einer bestimmten Rolle notwendigen typisierten Verhaltensweisen aneignen kann“.⁷⁸⁸ Für das städtische Bürgertum ist dafür das Schultheater der geeignete Ort, denn hier werden die für die Erfüllung ihrer

⁷⁸⁰ Die Zeremonielliteratur entstand erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, da erst an den absolutistischen Herrscherhöfen eine genaue Fixierung entsprechender höfischer Verhaltensregeln nötig wurde. Die Zeremoniellbücher entwickelten sich dabei von reinen Casus-Sammlungen zu Traktaten und Lehrbüchern. Siehe hierzu Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas: Zeremoniell und Ästhetik. In: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995 (= Frühe Neuzeit, 25), S. 650-665, hier S. 651f.

⁷⁸¹ Griese 1977, S. 49.

⁷⁸² Geller 1994, S. 24 und 106.

⁷⁸³ Griese 1977, S. 87

⁷⁸⁴ Coburn-Staage 1973, S. 20–21

⁷⁸⁵ Goffman 2006, S. 35 und 42.

⁷⁸⁶ Schimank 2000, S. 59–61.

⁷⁸⁷ Zum hier verwendeten Identitätsbegriff, siehe Kapitel 3.1.1.

⁷⁸⁸ Dreitzel 1968, S. 149.

Rollen notwendigen Verhaltensweisen trainiert.⁷⁸⁹

Der Körper als Zeichen einer höfischen Identität fügt sich ein in die „geometrisch angelegte“ und durch Symmetrie geprägte barocke Umgebung⁷⁹⁰, die im 17. Jahrhundert als Abglanz der göttlichen Ordnung konzipiert wird und an dessen Spitze der Fürst, als Stellvertreter Gottes auf Erden, steht.⁷⁹¹ Wie Gott als Spielleiter die Geschicke der Menschen bestimmt, so bestimmt der absolutistische Fürst, wer aufsteigen darf oder den Hof verlassen muss. Um die eigene Position innerhalb der Rangordnung behaupten zu können, müssen sich die Mitglieder des Hofes optimal in Szene zu setzen.⁷⁹² Dabei geht es nicht um die Inszenierung der „Ich-Identität“ des jeweiligen Individuums, das beispielsweise die Position einer bestimmten Hofdame besetzt, sondern um die Präsentation der Rolle auf der Vorderbühne.⁷⁹³ Dazu „bedarf es künstlicher, erfundener Zeichen“, wobei der Körper selbst insofern eine Umgestaltung zum „künstlichen Zeichen“ erfährt, als er derart umgestaltet wird, dass er nicht mehr den Eindruck des Natürlichen, sprich Gewöhnlichen, erweckt. So soll das Zusammenspiel von barockem Kostüm (und hier insbesondere der Reifrock), hohen Schuhen und einer hoch aufgetürmten Perücke⁷⁹⁴ „den Eindruck der Größe und Wichtigkeit des Ichs“ (als der zu präsentierenden Rolle) vermitteln.⁷⁹⁵ Attribute verweisen auf die gesellschaftliche Identität des Rolleninhabers, auf dessen Stand in der Gesellschaft und erleichtern so den höfischen Mitspielern die gesellschaftliche Interaktion. Dabei gilt, dass „periphere Rollenattribute“ umso wichtiger werden, „je mehr die soziale Ranghöhe steigt“⁷⁹⁶; als „Statussymbole“ bestätigen sie nicht nur die Macht und den Wohlstand des Rolleninhabers, sondern sie tragen auch zur „Idealisierung der oberen Ränge“ und zum Wunsch, auch dorthin aufzusteigen, bei⁷⁹⁷ – ein Problem, mit dem sich bspw. Leo Armenius konfrontiert sieht, wenn Michael ihn vom Thron stoßen möchte, um wenigstens, auch wenn er dabei sein Leben verlieren sollte, „[n]ur einen tag / gekrönt“ (I,416) zu sein. Im gleichen Maße, in dem das barocke Kostüm für eine soziale Identität bei Hofe steht, verweist im Trauerspiel das zerstörte Kostüm auf die Zerrissenheit dieser Identität, sei es in Form von Wahnsinn (hier wäre auch die „Ich-Identität betroffen) oder „als Zeichen der Vergänglichkeit der äußeren, weltlich-herrscherlichen Stärke“.⁷⁹⁸ Ein „Kostümwechsel auf offener Bühne“ bzw. die Andeutung eines Kostümwechsels verweist auf eine „tatsächliche, vorgetäuschte oder rein äußerliche

⁷⁸⁹ Zur Funktion des Schultheaters, siehe Kapitel 1.3.2.3.

⁷⁹⁰ Diese Ordnung betrifft sowohl Zeremonien als auch Aufzüge, Ballette und Feste, Fischer-Lichte 1983, S. 25.

⁷⁹¹ Zum irdischen Hofstaat als Abbild der „Göttlichen Hofhaltung droben im Himmel“ siehe Barner 1970, S. 118.

⁷⁹² Vgl. Fischer-Lichte 1983, S. 27–28

⁷⁹³ Siehe auch Fischer-Lichte 1999, S. 198f.

⁷⁹⁴ Zur Funktion der Perücke und des Kostüms bei Ludwig IV, siehe Burke 1993, S. 62 und 153.

⁷⁹⁵ Fischer-Lichte 1983, S. 25.

⁷⁹⁶ Wiswede 1977, S. 42.

⁷⁹⁷ Goffman 2006, S. 36.

⁷⁹⁸ Fischer-Lichte 1983b, S. 64.

Veränderung des Ich⁷⁹⁹ (d.h. der sozialen und persönlichen Identität).⁸⁰⁰ Ein Beispiel dafür ist das Verhalten Verschwörer, die im Geheimen, sozusagen auf der „Hinterbühne“, den Anschlag auf den Kaiser planen. Als unerwartet jemand an die Tür klopft, schlägt einer der Verschwörer vor, dass von Crambe so tun solle, als ob er geweckt worden sei: „Stelle dich / alß ob du erst erwacht. [...] [und] reiß die Kleider loß. (IV,246f.)“. Um seine Darstellung (auf der Vorderbühne) glaubwürdiger zu gestalten, soll von Crambe auch seine Kleidung ablegen und so den Eindruck erwecken, gerade noch unschuldig im Bett gelegen. Über die bloße Verstellung hinaus geht das Verkleiden der Verschwörer als Priester beim Anschlag auf Leo, denn diese wechseln nicht nur die Kleidung, sondern schlüpfen in ganz andere, ihnen eigentlich nicht zustehende Rollen. Planung und Verkleidung spielt sich auch hier explizit auf der Hinterbühne ab, da die Verschwörer in ein separates Zimmer geführt werden, um sich dort „alß Priester aus-zu-ziehen“ (IV,360). Unterstrichen wird die Glaubwürdigkeit ihrer Darstellung durch Attribute wie Priesterroben, -stäbe und Kerzen, die zu Scheiden umfunktioniert werden, aus denen man „in einem Huy die Schwerdter“ zieht (V,V,84f.). Mit einer Anspielung auf Machiavelli schlägt einer der Verschwörer vor, sich in Fuchßfell [zu] verkleiden“ (IV,279), um unerkannt auf den Hof zu gelangen.⁸⁰¹ Dass Kleidung nicht nur als Rollenattribut fungiert, sondern auch der Darstellung der Ich-Identität dient, zeigt die Antwort des von Crambe, der lieber, seinem Selbstverständnis entsprechend, an der für Mut und Kampfesstärke stehenden „Lewenhaut“ festhalten möchte.⁸⁰²

4.1.2 Die Maske des Herrschers oder die Kunst der Verstellung

Einen Einblick in die Technik des richtigen „Eindrucksmanagement“ bei Hofe geben unterschiedliche Verhaltenslehren, von denen Niccolò Machiavellis (1469-1527), an den Herrscher gerichtetes und posthum erschienenes Werk „Il Principe“ (1531) wohl am bekanntesten ist. Es behandelt in insgesamt 26 Kapiteln unterschiedliche Formen der Herrschaft (wobei für Machiavelli das Ideal die Republik ist), deren Erwerb, Erhalt und Verlust (Kap. I-XI); beleuchtet den Umgang mit dem Heer (Kap. XII-XIV); zeigt auf, wie sich der Herrscher agieren muss, um politisch erfolgreich zu sein (Kap. XV-XXIII) und erläutert, weshalb die Herrscher Italiens ihre Macht verloren haben (Kap. XXIV-XXVI).⁸⁰³ Ein guter Herrscher solle zwar anstreben, entsprechend sittlich-moralischer und religiöser Prinzipien zu agieren, im Notfall müsse er sich aber auch über

⁷⁹⁹ Ebd.

⁸⁰⁰ Zur Differenzierung von sozialer, persönlicher und Ich-Identität, siehe Kapitel 3.1.

⁸⁰¹ Die Verkleidung der Verschwörer zum Zwecke eines Anschlags lässt sich mit von Matt als „körperhafte Form der Intrige“ und als „praktizierte Lüge“ bezeichnen. Von Matt 2006, S. 85.

⁸⁰² Zum Selbstverständnis des Helden, siehe Kapitel 4.2.1.

⁸⁰³ Besonders hervorzuheben ist im letzten Teil des „Principe“ das Kapitel zum Umgang mit der „Fortuna“. Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.1 in dieser Arbeit.

das Recht hinwegsetzen und Gewalt anwenden, um seine Herrschaft zu erhalten (Principe 18). Dabei sei jedes Mittel recht, solle weder vor Heuchelei und Verstellung, noch vor Grausamkeit und Gewalt zurückschrecken (ebd.).

Die Schriften des florentinischen Diplomaten wurden in Frankreich zuerst positiv aufgenommen, erfuhren jedoch eine Abwertung durch die Bartholomäusnacht (1572) in Frankreich, da Maria de Medici, welche die Ermordung der Hugenotten anordnete, vorgeworfen wurde, „florentinische Politik im Stile Machiavellis“ zu betreiben.⁸⁰⁴ Die Kirche allerdings lehnte Machiavellis „Principe“ schon vorher ab, denn obwohl der Druck des „Principe“ 1531 von Papst Clemens VII: genehmigt wurde, ließ Papst Paul IV. Machiavellis Bücher 1559 auf den Index (Index Librorum prohibitorum) setzen, eine Entscheidung, die 1564 durch das Konzil von Trient bestätigt wurde.⁸⁰⁵ Die erste Streitschrift gegen Machiavelli, Innocent Gentillet's „Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un Royaume ou autre Principauté, contre Nicholas Machiavel Florentin“, erschien im gleichen Zeitraum (1556) und verweist, da von einem Hugenotten verfasst, auf den Zusammenhang zwischen Machiavellis Schriften und der Bartholomäusnacht.⁸⁰⁶ Der Stein des Anstoßes war nicht nur die von Machiavelli geforderte Trennung kirchlicher und weltlicher Belange, sondern auch die unbedingte Ausrichtung auf die Herrschaftssicherung, ungeachtet moralischer und christlicher Normen.⁸⁰⁷

So postuliert Machiavelli, dass „[d]ie Handlungen [...] eines Herrschers, der keinen Richter über sich hat, [...] nach dem Enderfolg“ beurteilt werden (Principe 18), ein klares Bekenntnis gegen das Gottesgnadentum und für die Ansicht, dass der Zweck die Mittel heilige.⁸⁰⁸ Allerdings sind die von Machiavelli aufgestellten Richtlinien nicht seine Erfindung gewesen, sie speisten sich vielmehr aus der Beobachtung der politischen Verhältnisse seiner Zeit, sein Vergehen war daher lediglich, „eine Praxis ausgesprochen [zu haben], die längst Praxis war.“⁸⁰⁹ Trotz des Verbots von Machiavellis Schriften wurde der „Principe“ im Verborgenen zu Rate gezogen und nicht wenige Fürsten bekannten sich zu den Prinzipien machiavellistischer Politik.⁸¹⁰

Neben Machiavelli wurde auch Castigliones „Libro del Cortegiano“ (1528) im deutschen Sprachraum rezipiert.⁸¹¹ Baldassare Castiglione (1478-1529), von adliger Abstammung und

⁸⁰⁴ Zimmer 1990, S. 73f.

⁸⁰⁵ Schröder, Peter: Niccolò Machiavelli. Frankfurt a. M. 2004, S. 164.

⁸⁰⁶ Zimmer 1990, S. 73f.

⁸⁰⁷ Vgl. von Matt 2006, S. 290.

⁸⁰⁸ In ähnlicher Weise rechtfertigt Michael die Ermordung Leos, wenn er sagt, dass dessen „schrecklich end“ auf sein Versagen hinweise (V, 377). Theodosia entgegnet jedoch, dass „[e]in laster [...] vor recht / nicht auß dem tod erkennt [wird]“ (V, 378).

⁸⁰⁹ Von Matt 2006, S. 289.

⁸¹⁰ Lenk, Werner: Absolutismus, staatspolitisches Denken, politisches Drama. Die Trauerspiele des Andreas Gryphius. In: Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert. Hg. v. Werner Lenk u.a. Berlin 1984, S. 292-293. Vgl. auch Spellerberg 1983, S. 130.

⁸¹¹ Baldassare Castigliones 1528 erstmalig erschienene „Libro del Cortegiano“ wurde, wenn auch in veränderter Form

humanistisch erzogen, war Diplomat und Zeitgenosse Machiavellis. Zwar ist bis heute unklar, ob er dessen „Principe“ kannte⁸¹², allerdings gibt es durchaus Parallelen. Ein wesentlicher Unterschied ist jedoch, dass sich der „Hofmann“ nicht nur an den Fürsten und an adlige Höflinge richtet, sondern auch an Höflinge bürgerlicher Herkunft (Cort., S. 7). Das in seiner Schrift dargelegte Ideal eines Hofmanns geht von Gesprächen bedeutender Persönlichkeiten aus, deren Inhalt Castiglione nach eigener Aussage über Dritte erfahren hat (Cort., S. 11). Zentrale Aspekte im „Hofmann“ sind die angemessene Darstellung und das Durchschauen der Darstellung der anderen, insbesondere, wenn es darum geht, den Freund vom Schmeichler zu unterscheiden (Cort., S. 51). Dabei muss er flexibel agieren und sich seinem Gegenüber anpassen können, wie die Figur des Frederico Fregoso im „Libro del Cortegiano“ darlegt: „Da er [der Hofmann] sich in den Umgang mit so vielen Menschen zu schicken hat, muß er sich auf sein eigenes Urteil verlassen, die Unterschiede zwischen den einzelnen wohl beobachten und sich, sein Benehmen täglich verändernd, immer nach dem richten, mit dem er umzugehn hat“ (Cort., S. 68).

Bei der eigenen Darstellung gilt es nach Castiglione, das rechte Maß zu finden, denn sonst wirke die Darstellung unglaubwürdig. Man solle, dem Ideal der „sprezzatura“ entsprechend, ungezwungen und natürlich, keinesfalls aber übertrieben nachlässig oder steif agieren und auffällige „Ziererei“ vermeiden (Cort., S. 35ff.).⁸¹³ Da der Hofmann auf dem politischen Parkett immer im Rampenlicht stehe, so Weihe, gelte für ihn das „Prinzip der Ostentation“, nämlich „stets so handeln, als wenn man beobachtet würde. Der ideale Hofmann handelt immer im Hinblick auf ein virtuelles Publikum und stellt sein Verhalten zur Schau. Er muss die Beobachterperspektive immer mitdenken.“⁸¹⁴ Ziel dieser höfisch-politischen (Selbst-)Darstellung, in welcher sich die Idee des Welttheaters manifestiert, ist es, „die Person [zu] sein, als die man den Beobachtern [oder direkten Adressaten] erscheinen möchte“⁸¹⁵, um sie für sich zu gewinnen und für die eigenen Zwecke benutzen zu können, denn „[j]eder sieht, was du scheinst, und nur wenige fühlen, was du bist“ (Principe 18). Die Darstellung lässt keine Rückschlüsse auf die Ich-Identität zu, es kann lediglich beurteilt werden, ob die soziale Rolle angemessen gespielt wird. Im höfischen Leben muss man daher immer so agieren,

und mit unterschiedlicher Wirkung, mehrfach ins Deutsche übersetzt, wengleich er im deutschen Sprachraum auch in anderen Sprachen gelesen wurde. Harsdörffer Verarbeitete den „Cortegiano“ sogar in seinen „Frauenzimmer Gesprächspiele[n]“ (1641-1649). Vgl. Ley, Klaus: Castiglione und die Höflichkeit. Zur Rezeption des Cortegiano im deutschen Sprachraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: Alberto Martino: Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. Und 17. Jahrhundert. Amsterdam 1990, S. 3-91. (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 9)

⁸¹² Baldassare Castiglione: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance. Aus dem Italienischen von Albert Wesselski, mit einem Vorwort von Andreas Beyer. Berlin 2004, S. 8. Im Folgenden im Fließtext zitiert mit (Cort., Seite)

⁸¹³ „[...] man muß jede Ziererei gleich einer spitzigen und gefährlichen Klippe vermeiden und [...] eine gewisse Nachlässigkeit zur Schau tragen, die die angewandte Mühe verbirgt und alles, was man tut und spricht, als ohne geringste Kunst und gleichsam absichtslos hervorgebracht erscheinen läßt.“

⁸¹⁴ Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München 2004, S. 81.

⁸¹⁵ Hoeges 2000, S. 187.

als stünde man auf der „Vorderbühne“. Die von Castiglione geforderte Höflichkeit als Grundlage der adäquaten Darstellung des Hofmanns wird damit zu einer „Formalität, [einer] bewusst erlernte[n] Maskerade“ und zu einer „gesellschaftlich akzeptierte[n] Form der Täuschung.“⁸¹⁶ Insbesondere auf dem politischen Parkett reicht es daher nicht, bestimmte Rollennormen unbewusst zu internalisieren, sondern diese müssen, um den anderen täuschen zu können, in vollem Bewusstsein angewandt werden – „[die] Maske steht für das Bewusstsein des Trägers, anders zu sein, als er dem Betrachter erscheint.“⁸¹⁷

Während jedoch Castiglione für die „zivilisierte, höfische Maske des Hofmannes“ eintritt, die diplomatisches Geschick mit Höflichkeit, Charme und Natürlichkeit (*sprezzatura*) verbindet⁸¹⁸, steht Machiavellis „Il Principe“ stellvertretend für die „mächtige bis grausame Maske des Fürsten“.⁸¹⁹ Da bei Machiavelli der absolute Machterhalt des Fürsten im Fokus steht, besitzt auch die Kunst der Verstellung einen hohen Stellenwert - der Herrscher sollte ein „Meister in der Heuchelei und Verstellung“ (Principe 18) sein. So wird beispielsweise mittels der Technik der „dissimulatio“⁸²⁰ die Wahrheit bewusst verschleiert, werden Informationen verborgen, während durch die „simulatio“ bestimmte Sachverhalte besser dargestellt werden, als sie sind.⁸²¹ Machiavelli rät beispielsweise dem Herrscher, sich den Anschein zu geben, als ob er alle guten Eigenschaften eines Fürsten besäße, auch wenn dies in Wirklichkeit nicht der Fall sei (Principe 18). Ein Herrscher müsse sich zwar nach außen als „milde, treu, menschlich, aufrichtig und fromm“ geben, und er solle dies im Idealfall auch sein, allerdings müsse er auch in der Lage sein, „im Notfall [...] auch Böses zu tun“ (Principe 18). Die „Simulatio“ ist daher, so auch Goffman, einer „unwahren“, d.h. bewusst verfälschten Darstellung zuzuordnen, da „die Existenz von etwas [vorgetäuscht wird], was in Wirklichkeit nicht vorhanden ist“ und dem Publikum durch die betrügende Person „eine falsche Fassade oder ‚nur‘ eine Fassade“ präsentiert wird.⁸²² Nicht nur für die moderne Gesellschaft, sondern insbesondere auch für das höfisch-politische Parkett des 17. Jahrhunderts gilt, „daß man nicht nur Darstellungskünste braucht, wenn man verbergen will, was man ist, sondern auch, wenn

⁸¹⁶ Weihe 2004, S. 81. In ähnlicher Weise argumentiert auch später Gracian, der sich sehr stark an Machiavelli orientiert, im „Heróe“: Der Prinz als „Held“ ist dabei „die hervorgehobene persona, die sich durch Aufmerksamkeit und Scharfsinn gegenüber den anderen und vor ihnen durch Zurückhaltung, Unergründlichkeit, ja sogar bewußte Täuschung sichert und behauptet. Die Person ist Maske.“ Gracián, Baltasar: Der Held. Aus dem Spanischen übersetzt von Elena Carvajal Díaz. Berlin 1996, S. 89.

⁸¹⁷ Weihe 2004, S. 14.

⁸¹⁸ Burke, S. 147–148.

⁸¹⁹ Weihe 2004, S. 81.

⁸²⁰ Cicero versteht auch die Ironie als Simulation, da man dabei „anders redet, als man denkt“. Cicero: De Oratore. Über den Redner. Hg. v. Harald Merklin. Stuttgart 1976, II,269, S. 383.

⁸²¹ Zu den mimetischen Traditionslinien und der Verwendung in der Rhetorik seit der Antike, siehe Dotzler, Bernhard: Simulation. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart und Weimar 2003, S. 509-534, hier S. 511-514.

⁸²² Goffman 2006, S. 55.

man glaubwürdig ausdrücken will, wer man wirklich ist oder zu sein glaubt.“⁸²³ Mit einem erfolgreichen Eindrucksmanagement wird nicht nur die soziale Identität des Rollenträgers, sondern auch dessen Ich-Identität gefestigt. Dabei ist auf der Bühne des Lebens nicht nur Gott, sondern auch jeder „Mitakteur“ ein „kritischer und kompetenter Zuschauer, in dessen Blick sich die eigene Rolle und das Ausmaß ihrer gelungenen Realisierung spiegel[n].“⁸²⁴ Allerdings geht es im 17. Jahrhundert nicht nur darum, die zugeteilten Rollen so gut wie möglich zu spielen und „Unstimmigkeiten zwischen dem erweckten Anschein und der Wirklichkeit“ zu vermeiden, sondern von Bedeutung ist auch die Frage, „ob der ‚Darsteller‘ das Recht [hat], die jeweilige Vorstellung zu geben oder nicht“.⁸²⁵ Denn wer eine Rolle annimmt, die ihm nicht zusteht und auf die er nicht vorbereitet wurde, gerät eher in die Gefahr, an ihr zu scheitern.⁸²⁶

Grundlegender Bestandteil eines guten Eindrucksmanagements ist die Beherrschung der Emotionen, denn ein guter „Darsteller“ ist in der Lage, die eigene Rolle und auch andere Rollen von einer Meta-Ebene aus zu betrachten, was ihm ein schnelles und flexibles Wechseln der verschiedenen „Masken“ erlaubt. Dieses Wechselspiel setzt absolute „Selbstbeherrschung“ und „Unterdrückung von Gefühlsregungen“ voraus, durch „Kontrolle über Gesichtsausdruck und Stimme“ muss die „wirkliche Gefühlsreaktion [...] verborgen und die angemessene gezeigt werden.“⁸²⁷ Nur wer seine Gefühlsregungen zu kontrollieren vermag, der kann auch flexibel agieren und seine „Maskerade“ aufrechterhalten. So soll sich, so Machiavelli, der Herrscher, je nach Situation, Fuchs und Löwen zum Vorbild nehmen: „denn der Löwe ist wehrlos gegen Schlingen, der Fuchs ist wehrlos gegen Wölfe. Man muß also Fuchs sein, um die Schlingen zu wittern, und Löwe, um die Wölfe zu schrecken“ (Principe 18).⁸²⁸ Er darf jedoch die eigene Schläue dem Gegenüber nicht zeigen, sondern muss „sich darauf verstehen, die Fuchsnatur gut zu verbergen und Meister in der Heuchelei und Verstellung zu sein“ (Principe 18) – der Fürst muss „in verschiedenen, mitunter widersprüchlichen Rollen auftreten können und dazu imstande sein, diese den Umständen entsprechend zu wechseln“.⁸²⁹ Machiavelli begründet seine Lehre mit dem Argument, dass das Gros der Menschen „undankbar, wankelmütig, verlogen, heuchlerisch, ängstlich und raffgierig“ sei (Principe 17), sodass der Herrscher seinen Regierungsstil diesen Eigenschaften anpassen müsse, um

⁸²³ Hahn 1998, S. 194, mit Bezug auf Goffman.

⁸²⁴ Fischer-Lichte 1999, S. 197.

⁸²⁵ Goffman 2006, S. 55. Allerdings gibt es auch Situationen, in denen sich das Recht auf die Darstellung einer Rolle aus der Fähigkeit, diese zu beherrschen, ableitet. So fordert von Crambe im Streit seinen Mitverschwörer auf, seinen angeblichen Heldenmut auch physisch unter Beweis zu stellen (IV,197ff.)

⁸²⁶ So zeigt Leo Armenius, der wie auch Michael Balbus durch einen Umsturz an die Macht gekommen ist, ein auffallend unsicheres Rollenverhalten als Herrscher. Siehe hierzu Kapitel 2.3.2.

⁸²⁷ Goffman 2006, S. 196-197. Die theatralische Form der Selbstdarstellung, wie sie Goffman bis ins Detail ausführt, ist kein neuzeitliches Phänomen, sondern findet sich schon in Ciceros „De oratore“ angelegt. Siehe hierzu Burke 1993, S. 21.

⁸²⁸ Solbach 1996, S. 413 verweist ebenfalls auf Machiavelli.

⁸²⁹ Weihe 2004, S. 79-80.

nicht betrogen oder gestürzt zu werden. Dabei geht es nicht darum, wirklich „böse“ zu sein, sondern der Fürst machiavellistischer Prägung soll lediglich eine solche Wesensart vortäuschen können. So zögert auch Leo Armenius, Michael Balbus hinrichten zu lassen, da er ihm dennoch freundschaftlich verbunden ist und dessen Tod eigentlich nicht will (II,321f.: *Wie hart sein vntergang vnß diesen geist beschwer' / Wie scharff sein herber tod vnß Hertz vnd Seel außzehr*“), muss jedoch, um „Reich“, „Recht“ und das eigene „blut vnd leben“ (II,323) zu erhalten, bei der anschließenden Urteilsverkündung hart und unbeugsam erscheinen. Dies gelingt ihm jedoch nicht ganz, da er, entgegen den Anweisungen der Richter, Michael dennoch das Wort einräumt und ihm sogar die Bitte gewährt, seinen Kindern schreiben zu dürfen.

Von einer Umkehrung des auf Transzendenz angelegten „Constantia“-Ideals zu einem rein auf irdische, politische Belange ausgerichteten Konzept von Affektkontrolle⁸³⁰ kann insofern gesprochen werden, als jeder, der sich auf der Bühne des Hofes „den Leidenschaften ergibt, [...] vom Mensch zum Vieh“ wird – allerdings nicht in moralischer Hinsicht, sondern im Hinblick auf das Ansehen und die damit verbundene Position bei Hofe, denn „Schwächen des Willens sind Ohnmachtsanfälle des Ansehens – [w]enn jene auftauchen, erlischt dieses gewöhnlich“.⁸³¹ Affekte sind daher nur geduldet, wenn sie bewusst inszeniert sind und als Bestandteil des Eindrucksmanagements einem bestimmten Ziel dienen. Eine mangelnde Kontrolle der Gefühlsregungen hingegen bedeutet immer auch ein gewisses Maß an Unberechenbarkeit, denn der seine Emotionen kontrollierende Mensch wird durch „die Beachtung von Gefühlsnormen und die Erwägung von Gefühlskalkülen sozialverträglich“.⁸³² Der von Affekten beherrschte Mensch oder „pure emotional man“ ist insofern ein „permanentes Störrisiko der sozialen Ordnung“, als erstens die Maßlosigkeit seiner Emotionen die „Einkalkulierung der Folgen“ erschwert („cost-indifferent“) und zweitens auch deren „Auftreten und Verlauf oft schwer vorhersagbar sind“ („indeterminacy“). Drittens koexistieren in ihm widersprüchliche Gefühle, die jederzeit von einem Extrem ins andere umschlagen können („inconsistent“). Und viertens wird der affektgesteuerte Mensch durch das ihn plötzliche „Überkommen“ seiner Emotionen letztlich zum Gefangenen derselben („unfree“), da er sie „nicht freiwillig und bewusst“ lebt.⁸³³ Anders als bei der typischen Tyrannenfigur des Chach Abas in „Catharina von Georgien“, dessen extreme Gefühlsschwankungen deutlich zutage treten

⁸³⁰ Zur Affektbeherrschung als Bestandteil der höfischen Inszenierung bereits am mittelalterlichen Hof, siehe Wenzel 2005S. 138ff. Zu den Affekten, siehe außerdem Kapitel 3.2.3

⁸³¹ Gracián (Held) 1996, S. 15. Selbstkontrolle und Bewusstsein der eigenen Rolle markieren, neben Vernunft und Sprache, die Grenze zwischen Mensch und Tier – nicht von ungefähr „liest [Elias] den Prozess der Zivilisation des Verhaltens als eine Geschichte der Selbstkontrolle.“ Abels 1978, S. 32.

⁸³² Schimank 2000, S. 115–116.

⁸³³ Der Begriff „pure emotional man“ stammt von der schwedischen Soziologin Helena Flam (*1951) und wird kurz erläutert bei Schimank 2000, S. 112f. Interessant ist, dass das „Überkommen“ von Gefühlsregungen an das barocke Konzept der Affekte erinnert, die von außen wie ein Feind in den Menschen eindringen.

und auch sein politisches Handeln beeinflussen⁸³⁴, sind bei der Figur des Leo Armenius eher die leiseren Zwischentöne zu beobachten. Er tritt selten selbstbewusst auf (nur einmal auf der „Hinterbühne“, Akt II, Szene 4, auf welcher er in einem Monolog, wie zur Beschwichtigung der eigenen Ängste, seinen Triumph über Michael darlegt), sondern lässt sich in seinen Entscheidungen stark von anderen beeinflussen, sei es von Theodosia, seinen Beratern, den Richtern oder sogar von Michael. Dieses Verhalten macht ihn jedoch auch unberechenbar, sodass sich niemand (vor allem nicht seine Berater) auf seine Aussagen verlassen kann. Dieses für einen Fürsten defizitäre Verhalten wird auch von Machiavelli am Beispiel des Kaisers Maximilian geschildert, der seine Pläne bei dem geringsten Widerstand ändert, so „daß er das, was er an einem Tag tut, am andern wieder aufgibt, und daß man nie weiß, was er will oder beabsichtigt, und daß man sich auf seine Entscheidungen nie verlassen kann“ (Principe 23). Er ist nicht derjenige, der vor Hass rast, sondern er ist vielmehr ein Gefangener seiner Ängste, die sich beispielsweise in seinen Träumen, im unangemessenen Kontrollgang in den Kerker (siehe Kapitel 4.1) und in seinem passiven Verhalten als Herrscher zeigen. Dadurch wird er zu einem schwer kalkulierbaren „Störfaktor“, der, so Nicander, seine Untergebenen mit ins Unglück stürzen kann: „Bricht er [Michael] sich dißmal los / so ists / (du wirst es seh'n.) / Vmbs Keysers Cron vnd Leib. Vmb mich vnd dich geschehn“ (III, 181f.). Fehlende Selbstbeherrschung zeigen auch die Verschwörer im „Leo Armenius“, wenn der Streit zwischen von Crambe und dem vierten Verschwörer in eine handfeste Keilerei auszuarten droht. Wie wichtig jedoch die Aufrechterhaltung der Fassade und eine den gesellschaftlichen Normen entsprechende Darstellung ist, zeigt die Mahnung des zweiten Verschwörers, der darauf hinweist, dass dies nicht der richtige Ort sei, sich zu prügeln (IV,202). Denn ein Affektverlust in Form von unkontrolliertem „Rasen“ droht nicht nur ihre Gemeinschaft und ihren Zusammenhalt zu zerstören, das „Wüten“ kann auch die Bemühungen, den geplanten Anschlag geheim zu halten, zunichtemachen (IV,203f.)“ Am Beispiel Michaels und seiner Verbündeten wird daher dem Zuschauer aufgezeigt, dass er die eigenen Rollen bewusst und kontrolliert spielen muss, und dies gilt insbesondere auf der Bühne des Hofes, die in ihrer Undurchsichtigkeit auch auf die Bühne des Welttheaters verweist.

⁸³⁴ Auch die Figur des Chach Abas in Gryphius' „Catharina von Georgien“ zeichnet sich sowohl durch seine Hassliebe zu Catharina, als auch durch die Maßlosigkeit und Unvorhersagbarkeit seiner Gefühlsregungen aus. Er verspricht aus diplomatischen Gründen dem russischen Gesandten die Freilassung Catharinas (Cath. II, 179f.), verwirft dann jedoch von einem Moment auf den anderen seine Zusage (Cath. II, 209ff.) und handelt insofern maßlos, als er seine Begierde für Catharina vor politische Belange stellt und durch das Nicht-Einhalten seiner Versprechen seine Bündnispartner verprellt.

4.1.3 Politisches Rollenspiel im „Leo Armenius“

Im barocken Trauerspiel wird am Beispiel des Fürsten und des ihn umgebenden Hofes „die Einsicht in den diplomatischen Betrieb und die Handhabung aller politischen Machinationen“ aufgezeigt.⁸³⁵ Allerdings ist das politische Rollenspiel nicht leicht zu durchschauen, worauf auch die Worte Seinelcans, des Beraters von Chach Abas in Gryphius' „Catharina und Georgien“ verweisen: „Der Fürsten Regeln sind sehr frembd' vnd schwer zu fassen (V,169) und „man thut oft vil zum Schein“ (V,171).⁸³⁶ Theodosia entlarvt im „Leo Armenius“ den Hof als einen Ort der Verstellung, wenn sie darauf verweist, dass sie um „das vnrecht der Palläste“ wisse, in welchen, jenseits aller moralischen Wertvorstellungen, das Gesetz des Stärkeren und Listigeren gilt. Auch „[d]ie missgunst / falsche trew“ und „[d]er Fürsten: müh vnd furcht“ seien ihr bekannt (V,383ff.), wie auch die „verfluchten gäste“ (V,384), die sich als Freunde oder loyale Untertanen bzw. Verbündete ausgeben und in Wirklichkeit nur an materiellen Gütern und Machtgewinn interessiert sind. Als Kaiserin hat auch Theodosia die Schattenseiten der Herrschaft kennengelernt und weiß, dass das Leben bei Hofe durch stetes Misstrauen und Angst gekennzeichnet ist, da ein jeder aus Missgunst und Ehrgeiz versucht, durch die Niederlage des anderen einen Vorteil zu erhaschen. Theodosia hat erkannt, dass der schöne Schein des Hofes und der herrschaftlichen Macht nichts anderes ist als ein „überzuckert giff“, das die „Palläste voll von Angst“ und die „Zepter / schwer von weh“ überzieht (V, 328f.). Denn Herrschaft impliziert Neid, Missgunst und Verteidigung der eigenen Position gegenüber anderen Anwärtern und ist insofern keineswegs nur ein üppiges, unbesorgtes Dasein, wie Michael gegenüber Exabolius behauptet, sondern vielmehr eine von steter Angst um das eigene Leben und die Familie geprägte Existenz, um den „Purpur“, als Signum der Herrschaft, der sich jeden Moment „roth von blutt“ färben kann (V,327-330). Das Misstrauen, das man anderen, auch wenn es die eigenen Berater oder Feldherren sind, entgegenbringen muss, um seine Macht zu erhalten, wird durch Leo Armenius selbst formuliert, wenn er denjenigen als „thöricht“ bezeichnet, der einer einzigen Person nicht nur „sein gantzes Hertz / vnd alle wüdsch' entdeckt“ (II,409ff.) und damit seine politische Maske ablegt, sondern auch noch die militärische Macht einem einzigen Feldherren übereignet, statt selbst die Entscheidungsgewalt zu behalten. Dabei reflektiert die Tragödie die politische Theorie, denn auch in der Realität entwickelt sich das Misstrauen gegenüber den Aussagen von Vertrauten und Untergebenen „zu einer obsessiven Furcht, gehofmeistert und beeinflusst zu werden“.⁸³⁷ Auch Leo setzt, wenn auch nicht ganz unberechtigt, Michael Balbus

⁸³⁵ Benjamin 2004, S. 45.

⁸³⁶ Zur dissimulatio am Hofe des Chach Abas in der „Catharina von Georgien“, siehe Hong 2008, S.161ff.

⁸³⁷ Daniel 1995, S. 33. Vgl. dort auch den Ratschlag von Ludwig IV. an den angehenden spanischen König: [...] „Lassen Sie es nie zu, daß jemand über Sie herrscht oder Ihr Herr ist!“

„ymb kundschaftt [...] Verräther an die Seitt“ (I,277), allerdings stößt diese Taktik bei seinen Untergeben auf Ablehnung und steht einem von Vertrauen und Loyalität geprägten Verhältnis eher entgegen. Mit der von Leo formulierten Frage „Wem traw't man!“ (II,418) wird die ausweglose Situation des Fürsten geschildert, der auf seine Untergebenen angewiesen ist und gleichzeitig fürchten muss, hintergangen zu werden. Auch Machiavelli schildert im „Principe“ diesen Zwiespalt und weist darauf hin, dass es für einen Herrscher am besten sei, zwar auf ausgewählte Berater zu vertrauen, gleichzeitig jedoch selber (heimlich) Erkundigungen einzuholen (Principe 23). Leo äußert zwar nicht explizit, dass er seinen Beratern misstraut, allerdings ist er der Meinung, dass er „persönlich achtung geben“ müsse (II, 420). Dass Leo diese Aussage auf der Hinterbühne tätigt, und zwar alleine mit sich, zeigt verdeutlicht seine Isolation und Einsamkeit. Auch bei seinem Gang in den Kerker ist er allein und ist sich dabei sicher, dass der Verlust der Macht nur für jene, die „nur auff frembden füssen stehen“ (III, 164), unausweichlich ist.

Um auf der Bühne des Hofes zu bestehen, müssen Herrscher und Hofmann in der Lage sein, sowohl die eigenen Gedanken und Motive zu verbergen, als auch die Absichten der Gegenspieler zu erraten, beides Fähigkeiten, die Michael in seinem Dialog mit Exaboliu (Akt I, Szene 4) noch nicht besitzt, sondern erst lernen muss – anders als Leo, den „die zeit gelehrt [d]aß der betrogen wird / der nicht mehr sieht als hört“ (II,423f.). Die Essenz dieser Lehre wird von Leo im ersten Akt ausgeführt mit den Worten:

„Man muß den todtfeind ehren /
Mit blinden Augen sehn / mit tauben ohren hören.
Man muß / wie sehr das Hertz von zorn vnd eyver bren't
In Worten sittsam seyn / vnd den / der Regiment
Vnd Cron mit füssen tritt / zu Ehrenämptern heben“ (I,163-167)

Hier wird das Agieren auf der politischen Bühne als Schauspiel dargestellt, in welchem der Fürst sich den Anschein geben muss, das Treiben seiner Konkurrenten weder wahrzunehmen, noch zu durchschauen, um so die Möglichkeit zu haben, eventuelle Angriffe schon im Vorfeld zu vereiteln – eine Strategie, die gegenüber Michael aufzugehen scheint. Denn dieser hält Leo für einen schwachen und unwissenden Herrscher, der nicht nur leicht zu manipulieren sei, da er „sich von jedem Knecht vnd Buben [...] regiren“ lasse, sondern auch leicht zu täuschen, da er seiner Meinung nach „schändlich vmb das Liecht / als mit der Nasen“ (I,299f.) geführt werde. Dieses „Dummstellen“, das beim Gegner den Eindruck hervorruft, einem leicht besiegbaren Feind gegenüberzustehen und diesen unvorsichtig werden lässt, ist jedoch nur ein Teil des Schauspiels. Auch das Schmeicheln und das Vorspielen von Wohlgesonnenheit und Freundschaft dienen dazu, den Feind in Sicherheit zu wiegen, was nicht nur bei Leo zu beobachten ist, der Michael das

höchste Amt (das des Feldherrn) zusprach, sondern auch bei Exabol, der Michael mit vermeintlich freundschaftlichen Ratschlägen geschickt in die Falle lockt. Die Grundlage dieser „Kunst der Verstellung“ ist das Beherrschen von „zorn vnd eyver“ (I, 165), die absolute Affektkontrolle, die gerade bei Hofe, im Gegensatz zum Kampf auf dem Schlachtfeld, unabdingbar ist.⁸³⁸ Denn hier kämpft man nicht mit dem Schwert, sondern mit Worten und insofern muss man lernen, kontrolliert mit ihnen umzugehen: „[I]n worten sittsam [zu] sein“ (I, 166) beinhaltet daher nicht etwa einen moralischen Anspruch, sondern heißt nichts anderes, als unter allen Umständen die Fassade der Rolle zu wahren und sich so einen Vorteil gegenüber dem Feind zu verschaffen. Der klug handelnde Hofmann oder Fürst setzt je nach Adressat die erforderliche Maske auf: Gegenüber Michael ist Exabol betont höflich und zuvorkommend, um diesen in Sicherheit zu wiegen und gegenüber Leo sind Exabol und Nicander ehrerbietig, obwohl sie sein zögerndes Handeln insgeheim kritisieren.⁸³⁹ Michael hingegen, der Exabol überreden will, sich mit ihm gegen Leo Armenius zu verbünden, gibt den Blick auf die „Hinterbühne“ (d.h. auf seine Handlungsmotivationen und Pläne) frei und macht sich damit durchschaubar. Er agiert nicht als besonnener Staatsmann und fällt zudem aus seiner Rolle als Feldherr, die hierarchisch unter der des Fürsten positioniert ist und ein loyales Verhalten einfordert.

Michael beherrscht das politische Rollenspiel auch insofern nicht, als er Exabol vertraut und dessen Handlungsmotivationen nicht hinterfragt. Denn wenn die Verstellung, die als ein „schauspielerischer Akt“ auf die Welttheatermetapher verweist, „legitimiert wird, ist [nicht nur] ein generalisiertes Misstrauen erforderlich“, sondern auch die Fähigkeit, in einem „Akt der Dechiffrierung“ aus den „(An)Zeichen der gespielten Rolle auf die wahre Identität des Spielers zu schließen.“⁸⁴⁰ So beabsichtigt Exabolius von Anfang an, Michael zu beseitigen und offenbart sich als Anhänger Machiavellis im Sinne eines absoluten Machterhalts: „Man sieht nach keinem haß / wen's Cron vnd Zepter gilt.“ (I,181). Exabol, der als „geheimer Rat“ mit dem politischen Ränkespiel vertraut ist, versteht es, auf der Vorderbühne zu agieren und Michael durch sein Rollenspiel zu manipulieren. So beginnt er das Gespräch mit dem bewussten Einsatz von Affekten, denn er gibt sich den Anschein von Einsamkeit und Betrübtheit und unterstreicht diese Darstellung

⁸³⁸ Wenn auch positiv als „decorum“ konnotiert, verweist schon Cicero auf den Zusammenhang zwischen Affektkontrolle durch den Gebrauch der Vernunft und der Fähigkeit, sich nicht durch andere täuschen zu lassen: „Denn Vernunft und Rede klug zu gebrauchen, was du tust, wohlüberlegt zu tun, und in jeder Sache, es wahr ist, einzusehen und im Auge zu behalten – das ist schicklich; dagegen sich täuschen zu lassen, zu irren, zu straucheln und sich hinters Licht führen zu lassen – das ist unschicklich, wie aus der Bahn zu geraten und von Sinnen zu sein.“ Cicero 1976, S. 85.

⁸³⁹ Die These Flemmings, dass „[m]achiavellistische Praktiken am Intriganten gezeigt [werden], dagegen die Ethik des christlichen Hofmanns betont“ wird, lässt sich insofern nicht bestätigen. Flemming 1936, S. 292.

⁸⁴⁰ Titzmann, Michael: „Verstellung“. Semiotische, anthropologische, ideologische Implikationen im Drama des deutschen Barock. In: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Hg. v. Adam, Wolfgang. Teil I. Wiesbaden 1997. (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28), S. 543-557, hier S. 546.

sogar, wie man den Worten Michaels entnehmen kann, mit einem Seufzer (I, 256). Auf Michaels Vermutung hin, dass Exabol ebenso vom Kaiser vernachlässigt werde wie er selbst, wendet sich Exabol scheinbar getroffen ab und lässt Michael glauben, dass er mit seiner Annahme Recht hat: „Er schweigt! er kehrt sich vmb! was gilt's ich hab es troffen! (I,259)“⁸⁴¹ Mit diesem Trick entzieht sich Exabol zudem dem direkten Augenkontakt mit Michael, sodass dieser ihn noch weniger durchschauen kann. Denn im Gesicht bzw. in den Augen des Gegenübers lesen zu können, ist ein wichtiger Bestandteil der „höfische[n] Kunst der heimlichen Observation des Gegenübers“, da die „beredten“ Augen nicht nur dem verstummen oder eine Unwahrheit aussprechenden Mund gegenüber stehen, sondern gleichzeitig als „Fenster zur Seele“, als Garant für Wahrheit stehen.⁸⁴² Exabol hingegen beherrscht das politische Rollenspiel perfekt und gibt sich gegenüber Michael als Freund aus, der tut, „was freundschaft heist“ (I,308ff) und ihn vor den Konsequenzen seines Fehlverhaltens warnt. Michaels Vorschlag, an dessen Seite gegen Leo zu kämpfen, lehnt Exabol nicht explizit ab, er gibt lediglich die Widerstände zu bedenken und erweckt so den Anschein, auf Michaels Seite zu sein.⁸⁴³ Auch bei der Anrede „mein freunt“ (I,281) kann man eher von einer dissimulativen Taktik ausgehen, die dem Aufbau einer vermeintlichen Vertrauensbasis dienen soll, um Michael ein Geständnis zu entlocken.⁸⁴⁴ Durch dieses geschickte Taktieren kann Exabol auch im Nachhinein jede Schuld von sich weisen und Michaels Vorwürfen entgegnen, dass er ihm die „Gruben“ gezeigt und ihn gewarnt habe (I,493f.). Allerdings entbehrt Exabols an Michael gerichtete Warnung „Wo fern vns jemand hört / so bist du lebend todt“ (I,282) nicht einer gewissen Ironie, da Exabol sehr wohl weiß, dass nicht nur von fern, sondern im Nebenzimmer, „hinter dem Tapett“ (I,249), die Leibgarde des Kaisers mithört. Das vermeintlich vertrauliche Gespräch zwischen Exabol und Michael entpuppt sich somit als ein auf der Vorderbühne inszeniertes Verhör.⁸⁴⁵ Michael allerdings hätte wissen müssen, dass man bei Hofe überall belauscht wird und man somit vorsichtig sein muss, da das „das todt marmor hört [w]as man von Fürsten spricht“ (IV,290f.).

Wer sich bei Hofe bewegt, sollte seine Rollen beherrschen, und dies schließt auch die

⁸⁴¹ Vgl. Benthien, 2006, S. 281: „Exabols Schweigen wird von Michael strategisch gedeutet und das weitere Schweigen von Exabol scheint seine Theorie zu bestätigen.“

⁸⁴² Benthien 2006, S. 281.

⁸⁴³ (I,317): „Noch mehr! wer fällt vns bey: Vier hände thun es nicht!“; vgl. auch I,319ff.

⁸⁴⁴ Vgl. Solbach 1996, S. 415: „[...] und Exabolius verstrickt Michael mit Absicht in ein vertrauliches Gespräch, in dem der Feldherr schließlich seinen Verschwörungsplan enthüllt und den Rat als Mitverschworenen zu gewinnen hofft.“ Eine Parallele findet sich bei einem der Verschwörer, der sich als „freund“ (IV,25) des Jamblichus bezeichnet, obwohl hier eindeutig kein Freundschaftsverhältnis besteht, da dieser ihn, ähnlich Exabol, durch das Verschweigen von Wahrheit (die vollständige Auslegung des Orakelspruchs) in den Abgrund lockt. Aber auch hier liegt ein Großteil der Schuld beim Verschwörer selbst, denn dieser will, wie auch Michael, nur das hören, was in seine Vorstellung passt.

⁸⁴⁵ Siehe hier Beetz 1980, S. 195, der darauf verweist, dass sich „auf der Vorderbühne [...] der Dialog zwischen Exabolius und Michael [entspinnt]“, während „hinter dem Zwischenvorhang [...], wie abgesprochen, mit seinen Trabanten [lauscht]“.

Differenzierung zwischen Vorder- und Hinterbühne ein. So spielt sich die Unterredung zwischen Exabol und Nicander, in welcher beide das abwartende Verhalten des Kaisers besprechen, in der Verborgenheit der Hinterbühne ab und wird durch das Hinzutreten Leos und der Warnung Nicanders mit den Worten „schweig der Fürst“ (III,209) abrupt beendet. Auch das vertrauliche, durch zärtliche Anreden unterlegte Gespräch zwischen Leo und Theodosia findet auf der Hinterbühne statt, erkennbar zum einen am intimeren, nicht-öffentlichen Rahmen, zum anderen aber auch daran, dass sich Leo in diesem Gespräch von Theodosia beeinflussen lässt und, entgegen seiner eigenen Auffassung, die Entscheidung trifft, Michaels Hinrichtung aufzuschieben. Diese auf der Hinterbühne getroffene Entscheidung beeinflusst jedoch auch das Geschehen auf der Vorderbühne, denn seine Rolle als Herrscher wird nun nicht mehr von der politischen Ratio, sondern von der Liebe gesteuert, sodass sich Michaels Worte „Verflucht wer sich den wahn der Liebe läst bethören (II,528)!“ auch auf Leo beziehen lassen.

Doch schon vorher, im Gespräch mit Exabol und Nicander, scheint Leo die Rolle des Fürsten nicht zu beherrschen, denn er zeigt sich eher zögerlich und räumt Michael, entgegen der Auffassung seiner Berater, eine letzte Chance ein (I, 202ff.). Im Verhör Michaels hingegen, das mit dem Beisein von Michael einen öffentlichen Charakter gewinnt, versucht Leo, Stärke zu demonstrieren, allerdings scheint ihm dies nicht so recht zu gelingen, da er sich auf ein Wortgefecht mit Michael einlässt, das nur durch das Eingreifen eines Richters beendet wird. In der Gerichtsszene, in welcher das Urteil verkündet wird, erweist sich Leo wiederum als schwach⁸⁴⁶, da er Michael nicht nur erlaubt, das Wort an ihn zu richten, sondern sogar Michaels Bitte nachgibt, an seine Kinder zu schreiben, um, wie er sagt, später nicht vorgeworfen zu bekommen, Michael „auß Hass so kurtze frist [zu] missgönn[t]“ zu haben (II,388). Auf der einen Seite zeugt die Gewährung dieser Bitte zwar von politischem Kalkül, da Leo dabei auf die Außenwirkung und auf sein Bild als gerechter Fürst bedacht zu sein scheint, allerdings birgt die Aufschiebung der Hinrichtung, so Leo, auch Gefahren mit sich, da Michael dadurch die Chance hat, seinen Anhang zu aktivieren (II,383ff.).⁸⁴⁷ Insgesamt lässt sich daher festhalten, dass Leo seine Rollen nicht beherrscht und sich nur schwer gegen andere durchsetzen kann. Er handelt nicht stringent im Sinne der Staatsräson, sondern gibt seinen Ängsten nach. Dies zeigt sich vor allem in der Kerkerszene, denn Leo fällt aus seiner Rolle als Herrscher, wenn er, seinen eigenen Untergebenen misstrauend, selbst in den Kerker hinabsteigt, um sich zu vergewissern, dass Michael sicher verwahrt ist. Michael bringt diese mangelhafte Darstellung der

⁸⁴⁶ Auch Spahr deutet die Unentschiedenheit Leos als Schwäche. Spahr 1993, S. 74.

⁸⁴⁷ Siehe dazu auch die Aussage Solbachs, dass die „Beratungsreden Leos mit seinen Ratgebern nun allerdings den Kaiser als nicht weniger machiavellistisch [enthüllen]“, auch wenn er sich „Vorwegverurteilung Michaels widersetzt und klare Beweise für dessen Untreue fordert“. Dies tue er jedoch „nicht etwa aus Gerechtigkeitssinn, sondern aus klarem politischen Kalkül, denn Balbus ist beim Volk und - wichtiger - beim Heer beliebt und hatte bereits eine Anklage wegen Landesverrats entkräften können“. Solbach 1996, S. 414.

Fürstenrolle auf den Punkt, wenn er fragt: „kan der eyn Fürste seyn / An dem nichts Fürstlichs ist / auch nicht der minste schein?“ (III,337ff.). Leos für einen Fürsten unangemessenes Handeln führt in den Augen Michaels sogar zu einem mit Statusverlust verbundenen Rollenwechsel, denn Leo macht sich „auß dem Keyser sich zum Kerckermeister“ (III,339).

Als Beispiel politischen Agierens im Sinne der Staatsräson sind, neben den Beratern des Kaisers, vor allem die Richter zu nennen, für die es aufgrund Michaels aufrührerischen Verhaltens „mehr denn klar [ist] daß er den Halß verschertz't“ (II,221). Im Fokus der Beratung steht daher nicht die Frage nach der Schuld Michaels, sondern die Hinrichtung Michaels, die von Unruhen und Aufständen überschattet werden könnte, da dieser durch seinen „grossen muth“, seinen „vnverzagten sinn“ und „die Ruhm verdienten wunden“ die Gunst des Volkes erlangt hat (II,222ff.). Da das Ergebnis des Prozesses von Anfang an feststeht, kann auch das „offizielle“ Verhör Michaels nur ein Scheinverhör sein, dessen Argumentationsverlauf, wie Beetz nachgewiesen hat, zu keinem befriedigenden Ergebnis führt, da Begriffe wie „Treue“, „Blut“ oder „Wachen“ von beiden Gesprächspartner anders ausgelegt werden und keiner wirklich auf die Argumentation des anderen eingeht, wie folgendes Beispiel, auch von Barner angeführtes Beispiel zeigt⁸⁴⁸:

„Leo. O recht verkehrte trew: wo ist die trew geblieben!

Mich. Mein blut hat diese trew' ins buch der zeit geschrieben.

Leo. Dein Blut das jeden Tag nach vnserm blute tracht.

Mich. Mein blut das so viel jahr hat für dein blut gewacht.“ (II, 155-158)

Der zweite Richter beendet folglich auch dieses Scheingespräch mit den Worten „Diß dient' der sachen nicht / antwort' auf was wir fragen!“ (II, 163), ein weiterer Hinweis darauf, dass die Richter ein bestimmtes Ergebnis vor Augen haben und Michael nicht die Gelegenheit geben wollen, sich zu verteidigen. Dabei mag das frühmoderne Rechtsverständnis in den Überlegungen der Richter eine nicht unerhebliche Rolle spielen, denn „ein Gericht konnte einen Täter nur legitim zum Tode verurteilen, wenn er sich für schuldig erklärt hatte, Reue zeigte und damit die Strafe für gerecht hielt. Nur wenn ein Gericht dies berücksichtigte, konnte es mit voller Zustimmung des Publikums bzw. der Öffentlichkeit rechnen.“⁸⁴⁹ Auch Exabol weist darauf hin, dass jemand, der „vnverhör't“ bestraft wird, „stets alß from geehrt“ wird bzw. zum Märtyrer wird, auch wenn er tatsächlich schuldig sei (I,229f.). Am Beispiel dieses Gerichtsprozesses erweist sich auch das irdische Recht nur als Schein, als eine weitere Vorstellung, die auf der Bühne der Welt gegeben wird. So bleibt

⁸⁴⁸ Beetz 1980, S. 188.

⁸⁴⁹ Van Dülmen 1997, S. 56.

auch Michael angesichts seines drohenden Schicksals nur die Anrufung der göttlichen Gerechtigkeit übrig: „Himmel hilf! wo schläft das grosse Recht? Gefangen / nicht verklagt! Verdammt doch nicht verhört!“ (I,498f.)⁸⁵⁰

4.2 Held und Hofmann als Rollen auf der politischen Bühne

4.2.1 Der Held oder die Macht der Tat

„Wer sind wir?“ – diese Frage, die Michael Balbus in seinem polemischen Eingangsmonolog aufwirft, verweist auf dessen Selbstverständnis, denn Michael präsentiert sich in seinen weiteren Ausführungen in der Rolle eines „Helden“ (I,7).⁸⁵¹ Doch wodurch zeichnet sich diese Rolle aus und inwiefern wird er ihr? Im Grimmschen Wörterbuch wird als „Held“ ein „durch tapferkeit und kampfgewandtheit hervorragende[r] kriegler“ bezeichnet⁸⁵², und, im weiteren Sinne, als jemand, „der in irgend einem gebiete etwas ausgezeichnetes, hervorragendes leistet. so im guten und nützlichen“.⁸⁵³ Der „Held“ bei Gryphius definiert sich selbst über die „Händ vnd Helden kräfte“ (IV,330), d.h. die physische Tat, die mit unterschiedlichen Attributen wie Mut, Treue, Ehrlichkeit, Opferbereitschaft und Überwindung der Angst vor dem Tod besetzt ist.⁸⁵⁴ So verlacht der „behertzte muth“ des Helden nicht nur die „geschwinden Pfeile der schwartzen angst“ (IV,331-332), sondern er braucht die Angst sogar, um sich als Held zu beweisen, denn, so von Crambe, „Gold wird durch glutt / ein Held durch angst vnd ach bewehrt“, wobei der Vergleich mit der Bearbeitung des Goldes zusätzlich die Wertigkeit des Helden unterstreicht (IV,357).⁸⁵⁵ Auch der zweite Verschwörer zählt als notwendige Voraussetzungen zum erfolgreichen, „heldenhaften“ Handeln die Attribute „Muth“ und „Künheit“ auf (IV,222).⁸⁵⁶ Daneben ist die Wachsamkeit, als Gegensatz zum Schlaf oder zur Rede als physischer Untätigkeit, ein wichtiges Attribut des Helden: So fragt Michael sich und seine Anhänger, ob sie das Ideal des Helden überhaupt noch erfüllen können, wenn sie, die einst „Voll

⁸⁵⁰ Zu Sanktionen und Hilfen Gottes, siehe Kapitel 3.4.4.

⁸⁵¹ Betrachtet man Michaels späteren Wandel zum Hofmann (siehe Kapitel 4.3.1), dann lässt sich hier nicht mit Bestimmtheit feststellen, ob Michael hier lediglich in seiner sozialen Rolle als Held agiert und dementsprechend nur eine Darstellung gibt, oder ob er, im Sinne der Ich-Identität Schimanks (siehe Kapitel 3.1.1), sich selbst mit dem Bild des Helden identifiziert.

⁸⁵² Lemma „Held“. In: Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 10. Leipzig 1960, Sp. 930-935, hier Sp. 931.

⁸⁵³ Ebd. Sp. 933.

⁸⁵⁴ Im Grunde ist die Überwindung der Todesangst Bestandteil sowohl des Märtyrers als auch des Helden, mit dem Unterschied, dass ersterer dieses Ziel durch Beständigkeit und sein Vertrauen in Gott erreicht, wogegen der Held sich an seiner Ehre und der Aussicht auf Erfolg orientiert. Im Gegensatz zum Helden erreicht der Märtyrer seine Freiheit, die vor allem eine geistige ist, nicht durch kämpferisches Handeln, dessen Freiheit rein physisch und irdisch begründet ist, sondern durch die Loslösung vom körperlichen Dasein und die Hinwendung zum Jenseits.

⁸⁵⁵ Zum Leid als Probe vor Gott, siehe Kapitel 3.2.3.

⁸⁵⁶ Auch im Carolus wird der Held vorrangig durch Mut und physische Kraft charakterisiert: Lady Fairfax beklagt, dass „kein Mann“ weder „Hand noch Hülf“ zur Rettung Carolus anbieten würde und mutmaßt, dass durch eine „unerhörte Furcht“ „der Mutt verkürtzet“ bleibt (Car. I,17-20).

blut voll muth vnd geist / gepocht den grimmen Todt (I,14)“ nun vor dem Anschlag auf Leo zurückschrecken und damit „jetzund eyn[schlafen]“ (I,17).⁸⁵⁷

Sowohl Michaels „ausführendes Organ“, der Hauptmann „von Crambe“ als auch Nicander als Vorsteher der Leibgarde sind schon aufgrund ihres Amtes der physischen Gewalt verpflichtet. Wie Michael hält auch Nicander die Leistungen eines Kriegers hoch, wenn er Leos Bedenken ob seines Traumes wegwischt mit den Worten: „Bestürm't ein traum den geist / den nicht der feinde macht / Den kein bewehrter grim' je in bestürtzung bracht. (III,281f.)“ Nicanders Frage „Wo sind wir / grosser Fürst“, die sich wohl kaum auf die Örtlichkeit bezieht, sondern vielmehr auf die aktuelle Verfassung und niedrige Selbsteinschätzung des Kaisers, erinnert an Michaels Infragestellung der eigenen Rolle, die auch dort nur über Leistung definiert wird (I,13ff.). Parallelen zwischen Nicander und von Crambe finden sich auch in ihrer bevorzugten, der Tat verpflichteten Handlungsweise: Nicander schlägt vor, mit der schnellen Ermordung Michaels „ein kürtzer Recht mit diesem stahl auß[zuführen]“ (I,236) und stellt die Macht des Schwertes über die des geschriebenen Wortes bzw. des Gesetzes. Von Crambe setzt sich ebenso über das Gesetz, wenn er „wo / wenn / vnd wie man mag Tyrannen an[greifen]“ will (IV,189) und die Macht des Schwertes höher einstuft als die des Wortes, da „[e]in schnelles schwerd weit mehr [verrichtet] denn langes dichten. (IV,191)“

Wie von Crambe das Schwert dem rhetorischen Taktieren vorzieht, so plädiert auch Nicander für den schnellen Einsatz von Gewalt: „der stahl schafft einig ruh / Dem Keyser / dir / vnd mir. [...] Warum nicht seine Brust mit diesem dolch ergründen?“ (I,222-224). Die konkrete physische Bedrohung, die ein Sturz Leos für seine Berater mit sich ziehen würde, wird auch in Nicanders Stilisierung der „grimme[n] Noth“ als Kämpferin, die sie „mit entblößtem schwerdt schon anlaufft zu bekriegen“ dargestellt – dieser Beschreibung gegenübergestellt ist die Rhetorik, die gleich einer Amme die Feinde durch beschwichtigende und täuschende Worte in den Traum wiegt (I,218-220). Dass Nicander die Anwendung von Gewalt bevorzugt, zeigt dessen kritische Bemerkung, dass Leo den Wolf, sprich Michael, zwar halte, jedoch leider nur am Ohr (III,173-174), was darauf hinweist, dass Leo Michael bisher nur durch Worte zu kontrollieren suchte. Besorgt mutmaßt Nicander, dass Leos Unfähigkeit, seinen Gegner schnell hinrichten zu lassen, dessen Angst und Handlungsunfähigkeit steigern könnte.⁸⁵⁸

⁸⁵⁷ Zur Metapher des Wachens und Schlafens im „Leo Armenius“, siehe Kapitel 2.4.2.

⁸⁵⁸ Trotz des Primats der Tat, für welchen Nicander steht, besitzt er dennoch, anders als die Verschwörer, eine rationale, auf Vernunft gründende Seite, denn er hält sich, wie auch Exabol, an dem real Fassbaren und Begreifbaren fest: Während sich die Verschwörer mit den Prophezeiungen durch Orakelbuch und Geisterbeschwörung auf einer irrationalen, abergläubischen Ebene bewegen, lehnt Nicander den Glauben an Träume als übersinnliche Phänomene ab und erklärt, dass „[d]er [...] jhm selber angst [schafft] der sich an träume kehret. (III,276)“ Auch Exabol wertet Leos Traum als „Wahn“ ab und führt ihn auf Leos labile Verfassung („müdes hertz“) zurück (III, 278). Dieses dezidiert „rationale“ Denken lässt sich auch Phronesis beobachten (ihr Name stammt aus dem Griechischen und bedeutet „Vernunft“), die den Träumen ebenfalls keine transzendente Bedeutung beimisst und die Ursache von Theodosias Traum in den Sorgen der Kaiserin sieht.

Mit der physischen Tat ist daher auch die Kampffähigkeit verbunden, ein grundlegender Bestandteil des Selbstverständnisses des Helden. Freiheit bedeutet daher die Freiheit, zu kämpfen, und so ruft Michael bei seiner Gefangennahme, gegen die er sich aufs Heftigste wehrt, aus: „Weil sich die glieder regen. Ist Michael noch frey“ (I,504-505).⁸⁵⁹ Michaels zorn erfüllter Frage, was ihn denn daran hindere, den „Basilisk“ und „schlaun Natterkopf“ Exabol „in staub zu treten“, wird trocken und lakonisch durch den Trabanten beantwortet: „die ketten“ (I,492). Diese Antwort verweist Michael in seine Schranken und zeigt ihm seinen Positionsverlust auf: Er ist nun nicht mehr ein wehrhafter und geachteter Held, sondern ein des Hochverrats beschuldigter Gefangener; die Möglichkeit zur physischen Tat und damit auch die Grundlage seines Heldendaseins wurde ihm durch die Ketten genommen.

Auch der 1. Verschwörer begründet sein Heldentum auf der aktiven, kämpferischen Gegenwehr:

„[...] So lang ich noch die finger regen kann.
 Jhr Helden / greiffz zur Wehr: [...]
 Viel besser / seinen feind mit seiner Leich erdrücket
 Alß in der Hencker strick / ohn Gegenwehr ersticket.“ (IV,237-238)

Für ihn, wie auch für die anderen Verschwörer, ist derjenige „lobens werth“, der den Feind im Kampf mit sich in den Tod zieht: „Diß was jhn zwingen will / kann mit zu boden dringen“ (IV, 259-260). Im Kampf zu sterben gilt für den Helden als ehrenvoll, wogegen eine Hinrichtung ohne die Möglichkeit, sich zu wehren und zu bewähren, abgelehnt wird. Insofern kann auch Michaels Aussage, dass er sich „vor diesem strengen todt“ gefürchtet hätte (II,337), in dem Sinne ausgelegt werden, dass er nicht unbedingt Angst vor dem Tode verspürt, sondern vielmehr vor der Art des Todes und dem damit verbundenen Ehrverlust für sich und seine Familie. Wenn Michael ausruft: „Ich will / vnd ob ich sterb / auch vngebunden seyn (I,478)“, so wird deutlich, dass nicht der Tod das ausschlaggebende Moment ist, sondern, hier bedingt durch die ihm angelegten Fesseln, die Angst vor der Unfähigkeit zu kämpfen und seine Ehre als Held zu retten. Umgekehrt versuchen die Verschwörer, sich Mut zuzusprechen, indem sie sich auf ihre physische Freiheit berufen, die nicht, wie bei Michael, durch Ketten und Kerker begrenzt ist und ihnen die Macht verleiht, die Situation noch zu verändern: „Warumb denn zweiflen wir? wir? die wir nicht gebunden“ (IV,276).

Das Anstreben des Heldentodes wird an mehreren Stellen angesprochen, so beispielsweise durch Michael, der nach dem Richterspruch abgeführt wird und die Trabanten anfleht, ihm ein Schwert

⁸⁵⁹ Schäublin verweist darauf, dass „[d]ie Freiheit, die ihm [Michael] seine Mitverschwörer zurückgeben, dieselbe Freiheit [ist], auf die Michael pocht, als ihn die Trabanten gefangen nehmen.“ Dabei versteht Michael Freiheit nur im Sinne der „Freiheit des Fleisches“ – die Dankesworte an seine Anhänger (V,331f.) „Jhr gebt den mir mich selbst“ verdeutlichen, „was Michael durch die Befreiung zurückgewonnen zu haben glaubt. Daß er sich durch die Befreiung wieder selbst in Besitz nimmt, steht im genauen Widerspruch zum Paulus-Wort: Ich lebe aber; doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir. (Galater 2,20)“. Schäublin 1974, S. 25–26.

durch die bloße Brust zu stoßen (II,545), denn der „rawe“ Tod (II,549) durch den Scheiterhaufen wird als Schande empfunden und ist vermutlich auch schmerzhafter als der schnelle Tod durch das Schwert. Dennoch sollte die Angst vor einem schmerzhaften Tode nicht überbewertet werden, denn Michael äußert kurz vorher den Wunsch, „daß [ihn] doch ein Held! daß [ihn] doch ein Mann erleget!“ (II,543) und verweist somit auf die Bedeutung des Heldentodes. Auch wenn man in Michaels verzweifelterm Angebot, im Kampf für Leo zu sterben, so dass sein Tod sogar noch einen Nutzen für Leo einbringt, eine Taktik sehen kann, der Strafe zu entgehen, so wird hier durch Michael die Notwendigkeit des Heldentodes beschworen: „So lasst durch meine Faust mich selbst das end' erwerben“ (II,206) und „biß auf den fall mit Scyt vnd Parthe kämpfften“ (II, 207).

Nur wer kämpft, wer mutig sein Leben wagt, der ist es wert, ein Held zu sein, wogegen der Ängstliche und Zögernde das Leben nicht verdient, wie dies auch von Crambe in seinem Versprechen, Leo zu töten, darlegt: „Wo ich den Stahl nicht stecke [d]em Lewen in die Brust: so fahr er durch mein Hertz. (IV,346-347)“ Das Schwert ist nicht nur ein wichtiges Attribut des Helden, sondern es verkörpert auch dessen nach außen dargestelltes Selbstverständnis. Denn „wer muttig [...] ein schwerdt“ zückt, der kann nicht nur alles erreichen, sondern diesem wird auch eine Machtstellung mit den entsprechenden Privilegien zuteil, denn nur „wer furchtsamb [ist, der] leb' in noth (IV,358)“. Darüber hinaus wird das Schwert als männliches Rollenattribut verstanden, da der erste Verschwörer Theodosias Bitte, sie zu töten, mit den Worten ablehnt, dass „kein Frawen blutt / den schönen stahl beflecken soll“ (V,311-312). Stattdessen wird das „stoltze Schwerdt“ des Helden mit „der Feinde Blut [...] genetzt“ (I,88), und ganz gleich wie groß deren Heer auch sein mag, lehrt in das Schwert, so Michael, „daß eines Helden muth [m]ehr mächtig / denn der Blitz / denn die geschwinde flutt / [d]eß strengen Isters sey“ (II,61-64). Der Held setzt sich hiermit nicht nur über seine Feinde hinweg, sondern er beansprucht eine gottgleiche Stellung, indem er die Macht des Schwertes über die Macht Gottes als Beherrscher der Naturgewalten stellt, wobei insbesondere der Blitz, als ein Symbol der Rache Gottes, zum Symbol der Allmacht und Richtfähigkeit des Schwertes und damit des Helden umgedeutet wird. Diese Umdeutung findet sich auch im Botenbericht wieder, in welchem das „schimmernde gewehr“ (hier: Schwert) nicht nur „schrecklicher bey liecht“ glänzt, sondern durch die Bewegung und den dadurch entstehenden „schnellen widerglantz“ wie ein „helle[r] Blitz“ erscheint, der „in hohe Tannen fährt“ (V,85-89). Die Verbindung von physischer Gewalt und richtender Funktion wird auch in den Aussagen der Verschwörer, dass Leo als „zwingelandt [...] dem Schwerdt zur beutte fallen“ werde, da er die „Rachtrompet [schon] erschallen“ höre (I,77-79). Der Tod Leos wird dann mit den Worten kommentiert, dass „die Helden faust den Löwen hingericht“ (V,309), wobei die Parallele zwischen

der Selbstbeschreibung des Helden, vor dem die Welt „erschrickt“⁸⁶⁰, und dem Tyrannen Leo, „[v]or dem die welt erbeb't“ (V,310), auffällt und auf die zukünftige Herrschaft Michaels hinweist, die sich von Leos Regierungsstil nicht wesentlich unterscheiden wird. Denn wie Michael hat auch Leo Armenius die Herrschaft durch das „Zepter von Metall“ (das Schwert) errungen und damit seinen „Thron auff blutt geseztet“ (V,223).

Die Worte von Crambes „Dis schwerd / das ich anietzt mit dieser Hand entdecke: Sol zeugen wer ich sey. (IV,343-44)“ verweisen auf das Schwert als Sinnbild des Helden und verdeutlichen gleichzeitig die Gottferne seines Handelns, denn von Crambe schwört nicht auf die Bibel, sondern auf sein Schwert. Mit der Betonung der „Hand“ wird erneut eine Verbindung zur physischen Tat geschaffen⁸⁶¹, wie auch beim „ersten Verschwörer“, der seine Teilnahme am Mord Leos „mit der Faust“ schwört und mit den Worten „Die that sol bürge seyn“ seinen Schwur bekräftigt.⁸⁶²

Mit der Frage „Wer sind wir?“ liefert Michael gleichzeitig das Programm für das angemessene Verhalten des Helden: „sind wir die? Die oft in staub vnd noth Voll blut voll muth vnd geist / gepocht den grimmen Todt? (I,13-14)“ Der Held wird hier definiert über seinen Mut, mit dem er dem Tod entgegengeht und mit dem er „staub vnd noth“ des Schlachtfeldes erträgt. Doch nicht nur der unerschrockene Mut des Helden, auch die Aufopferungsbereitschaft, sein Leben für das Gemeinwohl, zu geben, wird immer wieder betont. Allerdings muss beachtet werden, dass diese Selbstinszenierung bestimmten Rollenerwartungen folgt und den Mitverschwörern (und zu Beginn des Dramas auch dem noch ahnungslosen Zuschauer) als Darstellung geboten wird. Es kann sein, dass Michael auch seine Ich-Identität über die Rolle des Helden definiert, der Umstand jedoch, dass Michael, wenn auch mit Einschränkungen, auch als Hofmann agieren kann (siehe dazu Kapitel 4.3.1), spricht dafür, dass er die Rolle des Helden nur benutzt, um seine Ziele zu erreichen. Er inszeniert auf der Vorderbühne ein Bild von sich als Held, allerdings wird bei genauerem Hinsehen deutlich, dass Michaels „Fassade“ auch Risse hat. So weiß der Zuschauer zum Beispiel, dass Michael einen Umsturz herbeiführen will und erkennt somit Michaels Beteuerung, dass dieser „willig je vnd je“ war, den Tod „vor [ihn] zu tragen (II,159-160)“, als eine Lüge. Auch die Tapferkeit, auf die er sich beruft, ist keine Tugend, sondern ein „Charakterfehler“, da er nur seinen eigenen Vorteil im Blick hat und keineswegs nur für „Thron vnd Cron“ (I,1) gekämpft hat.⁸⁶³ Dass es Michael nur um den eigenen Aufstieg geht, zeigt auch seine Ansicht, dass „Tugend“, die sich in

⁸⁶⁰ I,457: „Mich fürcht der Hellespont. Vor mir erschrickt die welt“

⁸⁶¹ Zur Selbstdefinition der Verschwörer über die Tat, siehe auch South 1975, S. 175.

⁸⁶² Auch Fairfax untermauert im „Carolus Stuardus“ das Versprechen an seine Gattin, den König zu retten, mit den Worten „Ich geb ihr meine Faust auf was mein Mund versprach (I,232)“ und stellt damit, den Ansprüchen seiner Frau entsprechend, die physische Heldentat vor das schmeichlerische Wort, das versucht, andere (hier: Lady Fairfax) „mit Worten einzuwigen“ (I,230), statt aktiv zu handeln, wie es sich eines Helden gebührt.

⁸⁶³ So steht Cicero zufolge, dessen Schriften seit der Renaissance in Europa rezipiert wurden, auch nur die für „Gerechtigkeit kämpfende Tugend“ für wahre Tapferkeit. Cicero (De officiis) 1976, S.57ff.

seiner „Seel“ und seinem „nie verzagte[n] Mut“ äußert, „nicht nur angebohren“ ist, sondern durch Eigenleistung errungen werden kann und somit auch den „geringen standt vnd schlechter Eltern blutt“ ausgleicht (II,104-108). Er setzt sich damit über die von Gott verteilten Rollen hinweg und handelt rein aus irdischen Interessen heraus.

Insofern ist der Begriff des „Helden“ im „Leo Armenius“ nicht positiv konnotiert, da dieses Heldenideal nur eine Maske ist, hinter welcher sich eigennützige und wenig ehrbare Motive verstecken.⁸⁶⁴ Der Grad der Bewusstheit, mit welchem diese Maske eingesetzt wird, variiert je nach Figur; am auffälligsten ist die Diskrepanz zwischen Selbstdarstellung und tatsächlichem Verhalten bei Michael Balbus und seinen Anhängern, wengleich auch Leo, im Rückblick auf seine Vergangenheit als erfolgreicher Feldherr, sich des typischen Vokabulars des Helden bedient und Eigenschaften wie Mut und Furchtlosigkeit aufzählt.⁸⁶⁵ So behauptet er, dass ihn als Feldherr „der blitz zaghafter furcht [...] nie verletzt“ habe (II,36-37), eine Aussage, die seinem von Furcht und Zögern geprägten Verhalten als König widerspricht.⁸⁶⁶ Nach der Einkerkering Michaels, die Leo als Erfolg für sich verbucht und durch welche er seine Selbstsicherheit wiedergewinnt, vergleicht sich Leo selbst mit einem Löwen, der, wenn nötig, nicht nur drohen kann, sondern seine Beute mit „auffgesperrt'e[m] schlund“, „scharffen klawen“ und „hartten zähne[n]“ zerreißen kann (II,405ff.). Diese Metapher wird durch den Boten wieder aufgegriffen, der beim Bericht über Leos Tod auf das Vokabular der Heldenmetaphorik rekurriert und schildert, dass Leo voll muths [...] [jemandem] das Schwert auß beiden fäusten rieß. Vnd dem! Der auff jhn schlug / nach Brust vnd schädel schmieß“ (V,132-135). Auch Leo ist somit bis zum erlösenden Kuss des Kreuzes dem Heldentum verpflichtet, wengleich die Herrschaft seinen Tatendrang in Melancholie, Angst und Misstrauen verwandelt hat, ein Schicksal, das auch Michael noch bevorsteht.

Ein Teil der Fassade des Helden ist auch der verwendete Jagdjargon, denn Michael bietet an, der Jäger⁸⁶⁷ (sprich: Held) zu sein und das Leben für „gut Ehr vnd Landt (I,121)“, für „ruhm vnd freyheit“ zu riskieren.⁸⁶⁸ Was sich wirklich hinter diesen vordergründig edlen Motiven versteckt,

⁸⁶⁴ Schäublin 1974, S. 21–22 charakterisiert den *Helden* wie folgt: „Die Bezeichnung 'Held' ist also offenbar jenen vorbehalten, die nicht selbst auf dem Thron sitzen, diesem aber nahestehen und sich im Krieg um das Vaterland verdient machen. [...] Faust, Schwert, Todesverachtung, ein Selbstgefühl, das sich von fremdem und eigenem vergossenem Blut nährt, ein Streben nach Unsterblichkeit des Ruhms: dies scheinen die Kennzeichen des Helden zu sein. Retter bei Gefahr von außen, ist der Held stets auch versucht, am Thron zu rütteln.“

⁸⁶⁵ Vgl. Schäublin 1974, S. 21: Als Feldherr nämlich stand Leo zu seinem Vorgänger auf dem Kaiserthron in einem ähnlichen Verhältnis wie jetzt Michael Balbus zu ihm, nur daß eben dieser Michael Balbus ihn damals zur Thronbesteigung nötigte. Wie sich Balbus jetzt als Vaterlandsretter aufspielt, so war Leo damals der Vaterlandsretter, der im Waffengang seinen Heldenmut bewies.

⁸⁶⁶ Zu Leos zögerlichem Verhalten, siehe auch Kapitel 2.3.2.

⁸⁶⁷ Die hier gesetzte Parallele zwischen Held und Jäger kommt nicht von ungefähr: Beide kämpfen mit „mehr denn schneller Hand“ und „ein[em] scharff geschliffen schwert“ (I,117) und beide machen Jagd auf eine menschliche Beute.

⁸⁶⁸ Nach Peukert hängen diese von Michael angeführten „Grundwerte als höchste, „letzte“, nicht hinterfragbare Werte (z.B. Freiheit, Gerechtigkeit, Nächstenliebe) [...] eng mit dominierenden Glaubensvorstellungen, Weltanschauungen

zeigt Michaels ergänzende Aufforderung, für „Rach' vnd lohn (I,125)“ zu kämpfen und so gemeinsam nicht für eine gute Sache, sondern zum eigenen persönlichen Nutzen die Herrschaft Leos zu beenden. Denn auch wenn die Verschwörer bei ihrer Zusammenkunft kurz vor dem Anschlag behaupten, dass es besser sei, „blut / vnd muth / vnd gutt / vnd leben Für das gemeine best' alß sonder nutz (IV,339-340)“ zu geben, so wird das Riskieren des Lebens zugunsten des Allgemeinwohls dadurch relativiert, dass die Verschwörer nicht explizit dafür kämpfen, sondern ganz pragmatisch sehen, dass ihr Tod, wenn nicht ihnen, dann wenigstens noch jemand anderem nutzen soll. Dabei zählt jedoch nicht nur die physische Tat als vollbrachte „Leistung“, sondern es motiviert zur Tat vor allem der Ruhm und die Ehre (VI, 341: „Hier ist Ehr“), die den Helden erwarten, der für ein (vordergründig) hehres Ziel sein Leben lässt. Beim Riskieren des Lebens ist allerdings nicht nur das erhoffte Ziel rein persönlicher Natur, auch die Verluste, die man zu tragen hätte, bewegen sich auf einer rein persönlichen und irdischen Zielen verpflichteten Ebene, nämlich „Leib vnd Ruhmb / vnd [...] heil vnd Haus (IV,222-223)“.

Bei genauerer Betrachtung der einzelnen Szenen, in denen die Verschwörer im „Leo Armenius“ zusammentreffen, fällt auch auf, dass das Gemeinwohl nur dann zum erklärten Ziel wird, wenn Motivation und Gruppengefühl gestärkt werden sollen. So stachelt beispielsweise der erste Verschwörer bei der Zusammenkunft unmittelbar vor dem Angriff auf Leo seine Mitstreiter mit den Worten an: „Die grimme noth verbind't Vns alle: [...] So haben wir die macht der Tyranny verkürtzet“ (IV,336). Die Stärkung des Gruppengefühls kann in diesem Fall nur durch ein edles Ziel und der damit verbundenen Ehre, an der alle gleichermaßen teilhaben können, erreicht werden, denn würde jeder seinen persönlichen Zielen nachjagen, wäre es nicht nur äußerst schwierig, die Solidarität in der Gruppe zu erhalten, sondern man würde sich vermutlich schon im Vorfeld um die zu erwartende Belohnung streiten. Gegen die Angst vor dem Scheitern des Anschlags auf Leo wird als gemeinsames Ziel die Erfüllung der Heldenpflichten hochgehalten: Wenn alle „Händ vnd Heldenkräfte“ (IV,329ff.) zusammenhalten, dann kann Leo besiegt werden. Kein Wort fällt in dieser Ansprache über die wahren, eigennützigen Motive der Verschwörer, denn diese würden nicht gemeinschaftsfördernd wirken, vielmehr wird der gemeinsame Kampf für das „gemeine gutt“ beschworen (IV,249). Auch die Aufforderung von Crambes, „nicht mehr von einander [zu] weichen [b]iß nach vollbrachter that“ (IV,328f.) soll die Gemeinschaft zusammenhalten und verhindern, dass einen der Verschwörer im letzten Moment der Mut verlässt und damit den gesamten Plan in Gefahr bringt. Zudem soll dieser als Ritual inszenierte „Heldenschwur“ die „Identifikation mit den

und den Herrschaftsverhältnissen einer Gesellschaft zusammen und bilden die Rechtfertigung für „abgeleitete“ instrumentelle Werte (z.B. berufliche Leistung), die einen stärkeren Handlungsbezug aufweisen. Aufgrund ihres Leerformelcharakters, der fast alle Deutungen zulässt, sind Grundwerte als Legitimationsgrundlage vielseitig verwendbar.“ Peuckert, Rüdiger: Werte. In: Kopp / Schäfers, S. 355-358, hier S. 356. [=2010b]

Gruppenzielen⁸⁶⁹ und die daraus entstehende gemeinschaftliche Verbindung stärken. Sogar der Anschlag selbst gestaltet sich zu einem rituellen Akt, zu einer Hinrichtung zur „gesamten Hand“, denn der dritte Verschwörer betont ausdrücklich, dass „all' auff einmal jhn bespringen müssen“ (IV,319) – damit soll nicht nur verhindert werden, dass Leo sich im Kampf retten kann, sondern vielmehr soll die Schuld auf alle Schultern verteilt werden, damit niemand dem anderen später unrechtmäßiges Handeln vorwerfen kann. Die Schilderung von Leos Tod durch den Boten untermalt diese Anweisungen, denn auch nach Leos Tode ließ man nicht von ihm ab, sondern dessen Leiche wurde verstümmelt, indem „man durch jedes glied [d]ie stumpfen Dolchen zwang“ (V,166f.).

Michaels Selbstdarstellung ist auch insofern negativ besetzt, als sich seine Heldentaten ausschließlich auf kriegerische Aktionen stützen⁸⁷⁰: „Wer sind wir? Sind wir die? Vor den der Barbar oft gesuncken auf die Knie (...)“ (I,9ff.) Da diese Sieg jedoch nur durch das Verbreiten von Angst und Schrecken, durch Brandschatzung und Töten errungen werden, erhält der von Michael vertretene Heldenbegriff einen negativen Beigeschmack (vgl. I,9-17). In diesem Sinne stellt auch Leo Armenius' Herrschaft einen Gegenpart zu Michaels „Schreckensherrschaft“ dar, da durch sie, laut Exabolius, das „Reich [...] in stillem Frieden blüht“ (I,447).⁸⁷¹ Der „Held“ hingegen erreicht seine Ziele nur durch die Anwendung von körperlicher, todbringender Gewalt, der „Waffen macht“ (II,629-630). Wenn Michael in anaphorischer Reihung fragt:

I, 9-17: „Wer sind wir? sind wir die?
Vor den der Barbar oft gesuncken auf die Knie;
Vor den sich Saracen vnd Pers [...] entsetzet
[...] Die mit der Feinde fleisch das grosse land bedecket /
Vnd Sidas vnbgekehrt / vnd in den brandt gestecket
Was vnß die Waffen bott?“

so wird das Selbstverständnis des Helden allein über die Kriegsmacht definiert, über die Zerstörung feindlicher Völker. Diese einseitige, die kriegerische Leistung betonende Darstellung beschränkt sich dabei nicht nur auf das Status quo, sondern verweist gleichzeitig auf die zukünftige Herrschaft Michaels und seiner Anhänger. Denn diese wird nicht, wie angekündigt, zur Befreiung von der angeblichen Schreckensherrschaft führen, sondern zu einer weiteren Tyrannei, die, dem Selbstverständnis der „Helden“ gemäß, auch nur auf Angst und Schrecken aufgebaut sein kann.

⁸⁶⁹ Wiswede 1977, S. 56.

⁸⁷⁰ Zur Definition des Helden über Krieg und Gewalt, siehe Schäublin 1974, S. 21: „Was macht den Helden aus? Auf diese Frage geben die Belege etwa folgende Antwort: die Faust (I,19), das Schwert (I,39), der Mut (I,30). Der Held ist 'unverzagt', er 'pocht voll blut voll muth und geist den grimmen Todt' (I,14). Diese Eigenschaften erwerben ihm eine Unsterblichkeit des Ruhms [...] (I,85ff.) Das Geschäft des Helden ist die Waffentat, der Krieg. Mit Blut setzt er sich ein Denkmal.“

⁸⁷¹ Auch wenn Michael diesen Umstand weniger Leos diplomatischer Regierungsfähigkeit als vielmehr seinen eigenen Leistungen zuschreibt, so wird der herrschende Frieden dennoch nicht von ihm verneint.

Insofern wird von den Verschwörern nur der „der stärck'ste bleiben; Der durch die gurgell wird sein Schwert dem Keyser treiben“ (IV,223-224).⁸⁷²

4.2.2 Der Hofmann oder die Macht des Wortes

Für die Rolle des Helden sind die physische Tat und das diese symbolisierende Schwert zentrale Attribute. Die Rolle des Hofmanns hingegen verlangt die Fähigkeit, die auf der Bühne des Hofes verlangten Rollen überzeugend darzustellen, die eigenen Interessen zu kaschieren und die Darstellung der höfischen Mitspieler zu durchschauen.⁸⁷³ Zwar wirken Nicander und Exabolius, die Berater des Kaisers und somit Teil des diplomatischen Betriebs, auf den ersten Blick, wie Solbach nahelegt, als Vertreter der „männlichen“ Tat⁸⁷⁴, bei genauerem Hinsehen agiert jedoch insbesondere Exabolius gekonnt als Hofmann, denn er setzt die Tat (ganz im Sinne von Machiavellis Fortuna-Konzeption)⁸⁷⁵ nur dann ein, wenn es die Umstände auch erlauben und diese Vorgehensweise Erfolg verspricht. Nicander hingegen, als Anführer der Leibgarde des Kaisers, fungiert als Gegenbild zur kontrollierten Überlegtheit des „weisen“ Exabolius, der Nicander mit den Worten ermahnt: „Dein Eyver ist zwar gut. Nicander. doch zu hitzig.“ (I,243).⁸⁷⁶ Ähnlich Exabol mahnt auch der vierte Verschwörer zur Vorsicht und warnt vor überstürztem und unüberlegtem Handeln: „Schickt thoren nach der glutt / so brenn't ewr gantzes hauß.“ (IV,194)

Nicander jedoch rät Leo: „Brich eh' er selber bricht!“ (I,170-174), denn Michaels drohender Angriff (I,233: „In dem er spieß' ergreiff“) rechtfertigt seiner Auffassung nach ebensolches, auf physischer Gewalt und List beruhendes Vorgehen. Er deutet Leos zögerliches Vorgehen als reine „nachsicht“, die ihm „den nacken brechen mag“ (I,234) und hält einen langwierigen Gerichtsprozess (I,231: „langes Recht“) nicht für das geeignete Mittel, Michaels aufrührerischen Machenschaften ein Ende zu setzen, denn damit würde man dem Gegner Zeit geben, zum Gegenschlag auszuholen (III,174ff.). Seiner Auffassung nach muss der Herrscher vor niemandem Rechenschaft ablegen und daher auch nicht „nach leichten Worten“, sprich der Reaktion des Volkes und des Heeres, fragen, eine Auffassung, die „ihn als Vertreter eines rationalen und rücksichtslosen Politikverständnisses [markiert]“.⁸⁷⁷ Wie die Verschwörer interpretiert jedoch auch Nicander Machiavelli falsch, denn

⁸⁷² Da von Crambe den finalen Schlag gegen Leo ausführt, gebührt ihm die höhere Position gegenüber den Mitverschwörern. Mit dieser auf kriegerischer Leistung beruhenden Berechtigung zur Führung bahnt sich der Konflikt mit Michael schon jetzt an, da dieser untätig in der Zelle saß und seine Anhänger lediglich durch Worte bewegt hat.

⁸⁷³ Der mit dem Heldentum verbundene „archaische Begriff von Ehrlichkeit als Selbstinszenierung auf dem Schlachtfeld“ und die Gegenüberstellung von List und Verstellung als „Zeichen der Schwäche“ stehen in einer Tradition, die sich bis Homer zurückverfolgen lässt. Von Matt 2006, S. 95f.

⁸⁷⁴ Solbach 1996, S. 414f.

⁸⁷⁵ Siehe Kapitel 3.4.3.

⁸⁷⁶ Plard 1962, S. 174: „Par la bouche du **sage** Exabolius (...)“

⁸⁷⁷ Reichelt 1965, S. 37-41, liefert noch weitere Belege.

nicht immer ist das Glück mit dem Tapferen und „der stahl [schafft]“ nicht unbedingt „einig ruh“ (I,222), sondern bewirkt unter Umständen genau das Gegenteil.

Während in der Selbstinszenierung des Helden das Schwert auf die Tat verweist, fungiert auf dem höfischen Parkett die Zunge als Schwert. Die Zunge wiederum verweist auf den besonderen Status des mit Vernunft begabten Menschen, der sich nicht nur durch seine reflexive Intelligenz vom Tier unterscheidet, sondern auch durch die Sprache.⁸⁷⁸ Denn diese erleichtert zum einen das Verständnis innerhalb des sozialen Miteinanders und ist zum anderen auch „zentrale[s] Werkzeug menschlicher Selbstschöpfung“ ist.⁸⁷⁹ Insofern ist Sprache auch Voraussetzung für die Herausbildung der für die Entwicklung der Menschheit unabdingbaren reflexiven Intelligenz. Die Entstehung des Identitätsbewusstseins resultiert dabei „aus der Fähigkeit eines intelligenten Individuums, die in Gesten und Symbolen repräsentierten Haltungen des oder der anderen einzunehmen“ und im Rahmen eines „innerliche[n] Gespräch[s]“ sich selbst zu reflektieren.⁸⁸⁰ Selbsterkenntnis und Interaktion, Reflexion und Sozialität bedingen sich insofern gegenseitig, als der Mensch „seine eigenen Wünsche und Regungen [durch Sprache] kennenlernen und diese auch anderen mitteilen“ kann.⁸⁸¹ Auch der erste Reyen im „Leo Armenius“ weist darauf hin, dass Kultur, Zivilisation und Gemeinschaft letztlich ein Produkt der Sprache sind:

„Freundschaft / die todt vnd ende schreckt /
Die Macht / die wildes Volck zu sitten hat gezwungen /
Deß Menschen leben selbst; beruht auf seiner zungen.“ (I,522-524)

Der erste Reyen im „Leo Armenius“ thematisiert die Bedeutung der Sprache für die menschliche Kultur: Sie ist nicht nur „Motor des Zivilisationsprozesses und Grundlage der Humanität“, sondern unterscheidet auch den Menschen grundlegend vom Tier, das sich nicht mittels eines arbiträren Zeichensystems, ob mündlich oder schriftlich, verständigen kann.⁸⁸² Die Sprache dient nicht nur als Unterscheidungsmerkmal, sondern stellt den Menschen auch hierarchisch über das Tier, wie es im ersten Reyen durch die Worte „durch Reden herrschen wir“ formuliert wird. Sprache ist also nicht nur ein Mittel zur Kommunikation, sondern auch der Ausübung von Macht und Gewalt und besitzt

⁸⁷⁸ Die „Sprache“ der Tiere reduziert sich auf die Funktion der Kommunikation, ohne ein „Speichermedium“ in dem Sinne zu sein, dass über Sprache Erinnerungen abgerufen und weitergegeben werden könnten. Ohne diese „mnemotechnische Funktion von Bildern und Zeichen, welche die Handlungen über den Augenblick hinaus festhalten“ [...] ist es ihnen auch nicht möglich, durch Zeichengebrauch ein gemeinsam geteiltes Gedächtnis aufzubauen und ihre Orientierung in Raum und Zeit wesentlich zu erweitern“. Assmann 2008, S. 32.

⁸⁷⁹ Assmann 2008, S. 33.

⁸⁸⁰ Soeffner, Hans-Georg: "Typus und Individualität" oder "Typen der Individualität". Entdeckungsreisen in das Land, in dem man zuhause ist. In: Wenzel, Horst (Hrsg.): Typus und Individualität im Mittelalter. München 1983, S. 11–44, hier S. 17. (=Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 4)

⁸⁸¹ Assmann 2008, S. 52.

⁸⁸² Benthien 2006, S. 240.

insofern eine nicht zu unterschätzende performative Kraft.⁸⁸³ Sprache beschreibt „nicht nur Sachverhalte, sie repräsentiert und konstatiert nicht nur, sondern sie stellt auch selbst [...] einen Modus des Handelns dar. Reden und Handeln schließen sich also nicht unbedingt aus, sondern sind unter Umständen identisch.“⁸⁸⁴ So offenbart sich der Mensch in der im barocken Trauerspiel dargestellten höfischen Gesellschaft weniger durch seine Werke, als vielmehr durch sein Sprechen: Damit er als Person eingeordnet und „sichtbar“ werden kann, muss er sich der Sprache bedienen, ansonsten bleibt er, „obwohl in seiner Gestalt visuell präsent, unsichtbar“ und kann seinen Platz in der Gesellschaft nicht beanspruchen.⁸⁸⁵ Wenn Leo Michael mit den Worten „Was stammelt nun der hundert? last hören was er spreche“ (II,96) spöttisch das Rederecht erteilt, setzt er seinen Gegner nicht nur hierarchisch durch die Bezeichnung „hundert“ herab, sondern unterstellt ihm außerdem, ausgedrückt durch den Begriff des „Stammelns“, das Fehlen von Redekompetenz. Die Fähigkeit, mit Worten zu agieren, ist bei Hofe jedoch unverzichtbar, denn wenn dieser als Bühne verstanden wird, dann ist auch „der Mensch ein Schauspieler, der in Rede, Mimik und Gestik seinen Part vor den anderen zu spielen hat. Sein Sprechen ist theatralisch bestimmt: „parler, c’est agir“, heißt es in einem Traktat aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.“⁸⁸⁶

Die wirklichkeitsbildende Kraft des Wortes tritt vor allem im höfischen Leben und auf dem politischen Parkett zutage, während das Leben des Kriegers oder Bauern eher auf der konkreten Tat beruht, sei es in Form von Kampf oder von körperlicher Arbeit auf dem Felde. Insofern versuchen auch die Richter im „Leo Armenius“ Michaels „Zungensünde“, denn für das Volk hat Michael „mit wortten nur / nicht mit bewehrter hand [g]efrevelt“ (II,226f.), mit einer physisch begangenen Tat gleichzusetzen. Allerdings wehrt sich Michael gegen dieses Vorgehen, wenn er beteuert, dass er sich nur im Zorn gegen Leo ereifert habe, dass er jedoch „[n]ie würcklich [s]einen Thron / nie [s]einen todt begehrt (II, 151-153)“.⁸⁸⁷ Doch auch wenn Michael „noch keiner that [...] überzeugt“ und nur „ymb wort in hafft“ ist (II,259f.; der Zusatz „so spricht man“ weist auf die Ansicht des Volkes hin), so ist für die Richter dennoch klar, dass den Worten durchaus Taten folgen können, denn „[d]er Arm ist fest der leicht dem munde beyfall giebt (II,170)“. Mit der Warnung „wol't jhr sein werck besehen / So seht auf seinen mund (II,251f.)“ setzen die Richter das Wort der Tat gleich und verweisen auf die mittelalterliche und von Luther übernommene Vorstellung der Spiegelfunktion der Zunge, „denn

⁸⁸³ Ebd.

⁸⁸⁴ Assmann 2008, S. 45. Bei Hofe ist Sprechen „eine der möglichen Formen des Handelns. In der Unterhaltung mit dem Herrscher kommen jedoch Reden und Handeln weitgehend zur Deckung, weil die Macht zum Handeln in den Händen des Fürsten liegt und der Hofmann nur insoweit an dessen Macht partizipieren kann, wie er ihn durch seine Rede beeinflusst.“ Kapp 1990, S. 45f.

⁸⁸⁵ Assmann 2008, S. 51. Auch die den Dramenfiguren in den Mund gelegte Sprache verweist auf deren „Repräsentation des Ich“, denn „je freier von Affekten eine Person ist, desto komplizierter [sind] die Perioden“, wobei der „Verlust der Sprache einem „Ich-Verlust“ gleichkommt. Fischer-Lichte 1983b, S. 37.

⁸⁸⁶ Abbé d'Aubignac: La pratique du théâtre. Paris 1657, S. 370, zitiert nach Barner 1970, S. 89.

⁸⁸⁷ Benthien 2006, S. 242–243, vgl. auch Best 1986, S. 416.

was 'vocaliter' aus dem Mund hervorgeht, ist 'vitaliter' im Herz enthalten“.⁸⁸⁸ Der kapitale Fehler Michaels besteht darin, die Wirkung des Wortes unterschätzt zu haben, denn, so Leo, „[e]in leichtes wort richt oft nicht leichten auffruhr an.“ (I,173) Wie stark die Performativität des Wortes und insbesondere die des Herrschers bei Hofe ist, bekommt Michael allerdings ziemlich schnell zu spüren. Denn er soll auf Leos Wort im Palast erscheinen (I,203) und wird auch „aufs Keyzers wort (I,471)“ gefangen genommen.⁸⁸⁹ Erst nach seiner Verhaftung wird Michael zum ersten Mal bewusst, dass er die Macht der Rede nicht bedacht hat, denn ungläubig ruft er aus, dass „eine Zunge [den] schlegt [...] / den kein grimmes schwerdt / kein scharfer pfeil erlegt (II,145-146)“.⁸⁹⁰ So wird er denn auch seiner Handlungsfähigkeit bei Hofe beraubt, wenn ihm die Bitte, „ein Wort auß[zus]prechen (II,328)“, um sich vor der Urteilsverkündung noch einmal verteidigen zu können, vom Richter verwehrt wird.

Für Michael dient die Sprache nur der Verschleierung der Wahrheit und er erkennt nicht, dass Sprache bei Hofe mit Taten gleichgesetzt wird. Das, was ausgesprochen wird, muss zwar nicht der Wahrheit entsprechen, kann also einen dissimulatorischen Charakter besitzen, zieht jedoch, wie bei Taten auch, immer Konsequenzen nach sich. In diesem Sinne sieht Michael auch nicht, dass es seine eigenen, allzu freimütigen und unbeherrschten Worte waren, die ihm zum Verhängnis wurden, sondern er weist jegliche Schuld von sich und schiebt sie nicht nur dem „verräther“ Exabol zu, der ihn vorsätzlich zu unbeherrschtem Reden verleitet haben soll, sondern bezeichnet die Vorwürfe grundsätzlich als „Verläumbdung“ durch seine Neider (II,136ff).⁸⁹¹ Sogar die ihn überführenden Aussagen gegenüber Exabol leugnet er, indem er behauptet, dass seine Worte lediglich „zum ärgsten“ ausgelegt wurden, eigentlich „[n]ichts übels“ bedeuten würden (II,193-194) und somit die Interpretation seiner Äußerungen auch nichts anderes als üble Nachrede sei. Der vierte Richter weist ihn jedoch darauf hin, dass die Verleumdung allein „[s]ein mund weis vor zu bringen“ und zielt damit nicht nur auf die Eigenverantwortung Michaels ab, sondern zeigt ihm auch auf, dass er der wirkliche Verleumder und Verräter ist, da nur er allein die herrscherfeindlichen Äußerungen von sich gegeben hat.⁸⁹² Und schließlich würde auch nicht nur „eines Menschen munt / nicht zwey

⁸⁸⁸ Brinker-von der Heyde 1988, S. 263. Zu Luthers Auffassung, dass „Hand, Mund und Gesichtszüge lediglich widerspiegeln, was im Urgrund des Herzens wurzelt“, siehe Wannewetsch 2005 S. 207.

⁸⁸⁹ Hier muss South 1975, S. 163, widersprochen werden, der davon ausgeht, dass nicht der Kaiser selbst, sondern die Hofbeamten die Überwachung veranlassen, die zu Michaels Verhaftung führt. Leo befiehlt jedoch Nicander ausdrücklich, Michael „festzumachen“, falls dieser sich „nicht beugen kann“ und „(wie gewohnt) das alte lied will singen“. (I, 205ff.)

⁸⁹⁰ Vgl. Beetz 1980, S. 180.

⁸⁹¹ Interessant ist hier, dass Michael die Argumentation Leos geschickt aufgreift und für seine Zwecke umkehrt: Leo unterstreicht die vermeintlich fehlende, für das Bestehen bei Hofe jedoch wichtige Redefähigkeit Michaels, wenn er ihn als „stammelnden Hund“ (II,96) bezeichnet, wogegen Michael Exabols Verhalten als „hündisch“ (II,135) ansieht und damit nicht nur dessen rhetorische Fallstricke kritisiert, sondern allgemein die dem Selbstverständnis des Helden entgegen gesetzte Rhetorik entwertet.

⁸⁹² Beetz 1980, S. 193, weist darauf hin, dass „Michael seine Situation nicht nur der "Zunge" seiner Neider, wie er annimmt, sondern auch seiner eigenen zu verdanken [hat]“.

nicht drey par ohren“ über sein „rasen“ und seine Anschlagpläne berichten, sondern auch „[d]er Hoff die grosse Statt / das gantze Läger (II,147-150)“⁸⁹³.

Nachdem dieser seinen Fehler erkannt hat, versucht er noch, um seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen, seinen rhetorischen Kontrollverlust als Schwäche darzustellen (II,134: „daß ich oft ein wort nicht hämmen kan“), an der jedoch nicht er die Schuld trage, sondern der andere (hier: Exabol), der ihn „so hündisch reizt vnd locket“ (II,135). Dabei spiegelt sich in den Vorwürfen, die er gegen seine „Neider“ (II,138) ausspricht, das eigene, unkontrollierte und frevelhafte Verhalten und die darauf folgenden Konsequenzen, denn wer „erhitzte Lügen“ verbreitet, mit „vntrewe[n] Zungen ras[t]“, wider den Kaiser „wütt[et]“, und damit dessen „Ehr“ und „Ruhm“ schadet (II,138-146), muss zwangsläufig untergehen. Interessant ist hier, dass die Wortwahl aus dem Bereich des Kampfes stammt (wüten, töten, rasen, anstoßen, treten, schlagen), was die Gleichsetzung von Zunge und Schwert und deren verheerender Wirkung veranschaulicht. Diese Parallele legt aber auch die Vermutung nahe, dass jemand, der sich nicht auf rhetorischer und rationaler Ebene kontrollieren kann, dies kaum auf physischer Ebene tun wird und insofern eine reale Gefahr darstellt. Im Brief des Jakobus wird die Verbindung der Kontrolle sprachlicher Äußerungen und körperlicher Handlungen verdeutlicht: So wie man das ganze Pferd durch das Anlegen des Zaumes lenkt, so kann auch der Mensch Kontrolle über sein Verhalten gewinnen, wenn er nur seine Zunge „im Zaum hält“ (Jak. 3,3 und 1,26).⁸⁹⁴ Um ein Verfehlen zu vermeiden und um Gott zu gefallen, soll der Mensch „zurückhaltend im Reden und nicht schnell zum Zorn bereit zu sein“ (Jak. 1,19f.)⁸⁹⁵, ein Gebot, dass Michael, den Exabol, analog zum Vergleich im Jakobus-Brief, mit einem Pferd gleichsetzt, das „die ziegel [...] durchrissen [hat]“ (I,135), nicht beachtet, wenn er sich, trotz Exabolius' eindeutiger Warnungen (I, 281f.), zu einer großspurigen und aufwieglerischen Rede gegen Leo hinreißen lässt.

Auf der Bühne des Hofes, auf welcher man ständiger Beobachtung ausgesetzt ist, muss man jedoch die Fähigkeit der „völlige[n] Selbstkontrolle [...], die Sprache, Handlungen, Affekte und Gemütsbewegungen reflektiert“, besitzen.⁸⁹⁶ So verlangt insbesondere die „[h]öfische Sprache [...] eine innere Distanz, eine Kontrolle der Affekte, die es möglich macht, die eigenen Formulierungen

⁸⁹³ Benthien's Einwand, Balbus' Äußerungen könnten auch, bewusst oder unbewusst, verfälscht weitergegeben worden sein, möchte ich an dieser Stelle widersprechen, da der Zuschauer Balbus nicht über einen Dritten, sondern unmittelbar in der Eingangsszene und im Gespräch mit Exabol erlebt und somit werden dessen Unschuldsbeteuerungen nicht nur von den Richtern, sondern auch vom Publikum abgelehnt. Benthien 2006, S. 242f.

⁸⁹⁴ Der Verweis auf den Jakobus-Brief findet sich ausführlicher besprochen bei Benthien 2006, S. 158-162.

⁸⁹⁵ Gryphius, als überzeugter Protestant, legt in seinem Leo Armenius dar, dass die Zunge, da sie nun mal zur menschlichen Existenz gehört, nicht verneint werden sollte, sondern dass der Mensch lernen muss, sie zu beherrschen. Auf diese Funktion insbesondere des ersten Reyens des Leo Armenius verweist auch Brinker-von der Heyde 1988, S. 266: „Nicht Schweigen wird verlangt, ein Weg, mit dem klösterliche Gemeinschaften der Gefahr des Redens zu begegnen versuchen, sondern sorgfältig überlegtes Sprechen, denn 'Ubi plumarina verba sunt, ibi frequenter aegestas'."

⁸⁹⁶ Benthien 2006, S. 179.

gedanklich vorzubereiten“ und deren Wirkung im Vorfeld zu überprüfen.⁸⁹⁷ Auf diese Weise ist der Hofmann in der Lage, andere zu durchschauen, sich ihnen gegenüber zu verstellen, sich rhetorisch gekonnt ausdrücken und auch im richtigen Moment zu schweigen.⁸⁹⁸ Dabei ziehen nicht nur Taten, sondern auch Worte Konsequenzen nach sich, so dass der Zuschauer auch im Zusatz des ersten Rezens des „Leo Armenius“ mittels der deiktischen Anreden „Lernt / die jhr lebt“ (I,541) und „Dein Leben / Mensch“ (I,554) dazu aufgefordert wird, die eigenen Äußerungen zu kontrollieren: „Lernt / die jhr lebt / den zaum in ewre Lippen legen! (I,541)“. Denn ein jeder – und hier zeigt sich ein weiteres Mal die Entscheidungsfreiheit des Menschen – „trägt selbst die Verantwortung über seine Wortwahl, die letztlich Ausdruck seines Willens ist.“⁸⁹⁹

Michael Balbus lernt im Verlauf des Dramas, seine Äußerungen zu kontrollieren und die Macht des Wortes für sich zu nutzen. Nach der Urteilsverkündung bittet Michael erneut um Gehör, wobei durch die dreimalige Wiederholung von „ein Wort“ die Bedeutung der Sprache bei Hofe unterstrichen wird, vor allem, da diese Wortmeldung den Untergang Leos in Gang setzt.⁹⁰⁰ Denn indem Leo Michaels Bitte, an seine Kinder schreiben zu dürfen, anhört und sie anschließend gewährt, gibt er seinem Kontrahenten Zeit, die Hinrichtung hinauszuzögern und die Flucht zu planen.⁹⁰¹ Auffallend ist, dass auch auf einer zweiten Ebene die performative Dimension des Wortes aufgezeigt wird, denn Michael zögert seine Hinrichtung ja nicht damit hinaus, dass er seine Kinder ein letztes Mal sehen will, sondern sein Wunsch besteht darin, ihnen zu *schreiben*. Auch die vom Theoctisten aus dem Palast hinaus geschmuggelte Nachricht beruht auf dem Wort, das kontrollierter kaum mehr sein kann: Zum Schutz vor Nässe und heimlichen Öffnen von Wachs bedeckt, wird es versteckt vom Priester im Mund getragen⁹⁰²; das „vallum cameum“ (die Lippen) verschließt die Nachricht nicht mehr im übertragenen Sinne, sondern realiter.⁹⁰³ Auch dient diese Art der Überbringung der Betonung der Parallelität von Zunge und Schwert, denn die Botschaft Michaels, das Wort repräsentierend, wird genauso vor unerlaubten Blicken geschützt, wie die Schwerter, die die Verschwörer vor dem Anschlag in ausgehöhlten Wachskerzen verstecken.⁹⁰⁴ Jenseits der Schutzfunktion des Wachses für die darin enthaltene Botschaft lässt sich das Wachs auch als Siegel verstehen, welches insofern auf die zukünftige Herrschaft Michaels hinweist, als er seine

⁸⁹⁷ Wenzel 2005, S. 88.

⁸⁹⁸ Benthien 2006, S. 158-162.

⁸⁹⁹ Quade 2001, S. 187.

⁹⁰⁰ Vgl. Benthien 2006, S. 400-403.

⁹⁰¹ Siehe Benthien 2006, S. 244f., die außerdem darauf hinweist, dass „Leo Armenius [...] Balbus nicht so mundtot machen [konnte], wie es seine fürstliche Autorität erfordert hätte“ – die Macht des Wortes wird insofern nicht nur von Michael, sondern auch von Leo verkannt. Denn die „Wirksamkeit der Macht“ beruht u.a. auf der „Etablierung des Herrscherwortes als einer performativen, Realität schaffenden Entität“. Benthien 2006, S. 110.

⁹⁰² Ebd., S. 399.

⁹⁰³ Benthien 2002, S. 74–76.

⁹⁰⁴ Benthien 2002, S. 77f. und Benthien 2006, S. 400.

Anordnungen wie ein Herrscher über eine durch Wachs versiegelte Botschaft erteilt. Durch seinen Fall lernt Michael, nicht nur seine Zunge im Zaum zu halten, sondern sie als Waffe „spiegelbildlich gegen den Feind an[zuwenden]“, um die Herrschaft zu erlangen.⁹⁰⁵

4.3 Zur Wandlungsfähigkeit der Rollenträger

4.3.1 Michael Balbus: Vom Helden zum Hofmann?

Michael Balbus präsentiert sich von Anfang an in der Rolle des Helden und es scheint, als wenn dies nicht nur eine Rolle sei, sondern darüber hinaus auch seine Ich-Identität verkörpere. Dies wird beispielsweise bei der Gefangennahme Michaels deutlich, denn er ist überrascht, empört und versucht sich mit Beleidigungen und Androhung von Gewalt zu wehren. Der Verlust seiner Rolle als Feldherr wird dabei deutlich durch das Anlegen der Ketten, insbesondere da Michael als Feldherr an der Spitze der realen Macht stand und damit größtmögliche Freiheit besaß. Das Verweigern der Ketten (I,477: „ketten? mir [...] ketten? nein“) zeigt daher, dass er die neue Rolle als Gefangener nicht mit seiner bisherigen Rolle als Feldherr und Held, der mit seinem Schwert die Sicherheit des Reiches gewährleistete, vereinen kann. Auf den Befehl Nicanders, Michael den Degen zu entreißen, antwortet dieser mit einem ungläubigen „Mir?“ (I,473): Seines Schwertes beraubt, verliert Michael Macht und Position, denn nun ist er nicht mehr der kriegerische Feldherr, sondern ein hilfloser Gefangener. Michael beharrt jedoch auf seiner Rolle als „heldenhafter“ Krieger und will den neuen Status quo nicht akzeptieren: „Ich will / vnd ob ich sterb / auch vngebunden seyn (I,478).“ Er, der es gewohnt war zu befehlen, wird nun gegen seinen Willen abgeführt, wobei er, die Fassade des Helden wählend, lieber gevierteilt und gefoltert würde, als Position, Macht und Prestige zu verlieren (I,502-506). Zudem bringt der Status des Gefangenen einen Verlust an Autonomie und Selbstbestimmtheit mit sich, ein Umstand, den Michael nicht annehmen kann: „Man sol mich eh'r zerzihn / Als zihn wenn ich nicht wil.“ (I,502f.)

Mit der Frage „Bin ich der / der so vergehen kann!“ (II,342) wird deutlich, dass Michael sich nur über seine Rolle als Feldherr und dem damit verbundenen Status definiert und insofern ist für ihn weder die Gefangennahme, noch eine öffentliche, ehrverletzende Hinrichtung hinnehmbar. Hinzu kommt, dass mit seinem „hohe[n] ruhmb“ auch „alle gunst verschwunden“ ist und ihn „der Fürst nicht mehr [kennt]“ (II,343f.), was bedeutet, dass Michaels soziale Identität⁹⁰⁶ durch den an der Spitze der Gesellschaft stehenden Fürsten definiert wird. Aus dem Vorwurf Leos, dass Michael ihm

⁹⁰⁵ Benthien 2002, S. 74-76. Was er jedoch (noch) nicht gelernt hat, ist die Zunge nicht nur zu irdischen Zwecken zu verwenden, sondern sein Streben auf Gott auszurichten. Diese Erkenntnis wird ihm, setzt man die Parallelität beider Lebensläufe voraus, erst im Tode zuteil.

⁹⁰⁶ Zum Begriff der über soziale Rollen gebildeten Identität, siehe Kapitel 3.1

Stand, Ehre und sich selbst zu verdanken habe (II,77: „Dem / dem du stand vnd Ehr vnd dich zu dancken hast“), lässt sich zudem folgern, dass Michael ohne seine privilegierte Position im System ein anderer wäre und insofern Identitätsbildung stark mit den Rollen zusammenhängt, die man verkörpert. Die Frage Michaels „Vnd bin ich nicht mehr der / der Ich vor diesem war?“ (I,465), d.h. vor der Verurteilung durch das Gericht und seinem Wechsel zur Rolle des Gefangenen, muss daher mit nein beantwortet werden, wenngleich seine Ich-Identität (d.h. das Bild, das er selbst von sich hat) noch auf die Rolle des Feldherrn bezogen ist.

Mit der Stilisierung des Hofes als „Mördergrube“, die von Verrätern und „schlimmen Buben“ (I,23-24) beherrscht wird, greift Michael die gängige Hofkritik auf und stellt seine Rolle als Feldherr, das männliche Heldentum verkörpernd, dem machiavellistischen Höfling, der „artig pflaumen streicht / vnd leugt so viel er kann“ (I,25) gegenüber. Michael wirft Leo nicht nur Manipulierbarkeit und Leichtgläubigkeit vor, da dieser es vorzieht, den höfischen „Ohrenbläsern“ (I,294) mehr zu vertrauen als ihm, sondern er spricht ihm auch jegliche Urteilsfähigkeit ab, wenn er behauptet, dass er nur gefangen genommen wurde, weil „der Printz was glaubet“ (I,279). Michael versteht seine Anschuldigungen keineswegs als Volksverhetzung oder Majestätsbeleidigung, wie es ihm von der Gegenpartei vorgeworfen wird, sondern er stellt sich selbst als Helden dar, der den Mut besitzt, gegen den Tyrannen seine eigene Sichtweise der Lage kundzutun (V,243-248). Im Gespräch mit Exabol stellt er sein „ehrliches“ Heldentum dem undurchschaubaren und „falschen“ Wort gegenüber, indem er Leo beschuldigt, nicht durch Taten, sondern als „Schmeichler“ mit „honigsüße[m] mund“ durch „heucheln“ den Thron eingenommen zu haben (I,287-289). Auch beschuldigt Michael Leo, „sich durch list [...] in den Thron gedrungen“ und den „Feind“ nur durch „ein frembdes Schwerdt“ bezwungen zu haben (I,291ff.), handelt jedoch genauso, indem er vom Kerker aus seinen Anhängern Anweisungen gibt, die diese mit List und unter Einsatz ihres Lebens an seiner statt ausführen müssen (IV, 267ff.). Um Leo seinen Status als „Helden“ abzusprechen und den eigenen positiv hervorzuheben, wirft Michael diesem vor, nie selbst „ein frembdes Volck mit stahl vnd glut verderbt“ (I,297) zu haben, was reine Polemik ist, da Leo vor seinem Aufstieg selbst Feldherr war. Auch Exabol weist darauf hin, dass Leo die gleiche Stellung und Funktion innehatte, wie sie nun Michael besitzt, da Leo angesichts der angespannten politischen Lage damals als „Heldt das Reich das schon erkrachte stützen“ musste (I,443). Doch Michael stellt Leos Kompetenz als rechtmäßiger Herrscher in Frage, wenn er spöttisch darauf hinweist, dass „die stütze nicht will nützen.“ (I,444)

Über die Abwertung des Hofes und seiner Repräsentanten und der damit einhergehenden Aufwertung des Helden versucht Balbus, den Fokus auf tatsächlich geleistete oder begangene Taten zu lenken, um so seine eigene Position zu stärken. Der durch Kraft, Mut und „ehrlichem“ Kampf

erworbenen Heldentat stellt er das „weibische“ (vgl. I,29) Wort des rhetorisch versierten Hofmannes gegenüber. Wenn Michael vorgibt, „wol reden nie gelehrt“ zu haben und sich „auch zu heuchlen nie beflissen“ (II,98-99), so greift er nicht nur den rhetorikkritischen Topos der Unehrlichkeit der Rede auf, sondern legt in seiner Außendarstellung das Augenmerk auf seine Fähigkeit, Heldentaten zu vollbringen, statt sich durch List und unehrliche Rede durchzumogeln.⁹⁰⁷ Um die eigene Position zu stärken und seine Aussagen herunterzuspielen, wirft er den Vertretern der Rhetorik neben Falschheit auch das Fehlen von Mut und Tatendrang vor, sodass der erste Verschwörer seine Mitstreiter auffordert: „Wol Helden: spart' die worte. Vnd greiff die Waffen an.“ (IV, 255-256) Allerdings benutzt Michael Balbus, und hier ist er ganz Hofmann, die Rolle des Helden nur als Fassade. Denn obwohl er die Macht der Rhetorik nach außen hin ablehnt, bedient er sich ihrer doch und beschreibt sich mittels Qualitäten, die Castiglione dem idealen Hofmann zuerkennt, denn dieser solle „der Wesenheit und Hauptsache nach im Waffenhandwerk tüchtig bestehen; und dem soll er so eifrig obliegen, daß er sich unter den anderen durch Ungestüm und Tapferkeit auszeichnet und in Treue gegen seinen Herrn“ (Cort., S. 28). Darüber hinaus ist Balbus, der „Stotterer“, in Gryphius' „Leo Armenius“, abweichend von den Quellen, weder ein „mittelmäßiger Dialektiker“, noch ein „gehemmter Sprecher und Leser“⁹⁰⁸, er ist vielmehr ein glänzender Rhetoriker, der auch im Verlauf des Dramas ausschließlich mit Worten agiert. Auch für Solbach ist Michael Balbus kein „sprachgehemmter Schlagetot und unbesonnener Kraftker“, sondern vielmehr ein „machiavellistischer Politicus [...], rhetorisch versiert, historisch gebildet und von machtbesessener Entscheidungsgewalt“.⁹⁰⁹

Wie ein guter Hofmann, nach Castiglione, gebildet sein soll, sowohl in Bezug auf die Schriften antiker Autoren als auch hinsichtlich historischen Wissen (Cort., S. 48ff.), zeigt auch Michael im Dialog mit Exabolius, dass er in allen Bereichen durchaus bewandert ist und das Vorschützen fehlender Bildung vor Gericht nur eine Strategie sein kann. Der rhetorische Charakter der Figur des Michaels zeigt sich beispielsweise in seiner Verteidigungsrede vor Leo und den Richtern.⁹¹⁰ Er beginnt die Rede mit einer „distinctio zwischen Wort und Tat“ und ordnet sich durch die Aufzählung seiner Verdienste, die er dem „Tatbestand verbaler Aufwiegelung“ entgegensetzt, eindeutig der Tat zu. Da er aufgrund von Zeugenaussagen und letztlich auch durch sein Reden gegenüber Exabol, den er für sich gewinnen wollte, überführt worden ist, bleibt ihm nichts anderes

⁹⁰⁷ Obwohl Michael, bei Licht besehen, genau dies tut: er vollbringt im Drama selbst keine Heldentaten, sondern er erreicht sein Ziel nur durch List und agitatorische Reden. Beetz merkt an, dass Michael, „wenn er sich tatsächlich, wie er behauptet, „zu heuchlen nie beflissen“, [...] die Umsturzpläne, aus denen er kein Hehl machte, ernstlich im Sinn“ hatte. Beetz 1980, S. 191f.

⁹⁰⁸ Ebd.

⁹⁰⁹ Solbach 1996, S. 413.

⁹¹⁰ Weitere, sich mit dem rhetorischen Aufbau der Reden (I,1 und II,1) Michaels auseinandersetzung Hinweise finden sich ausführlich bei Solbach 1996, S. 409-410.

übrig, die Vielzahl seiner handfesten Verdienste seiner verbalen Verfehlung gegenüber zu stellen.⁹¹¹ Mit der Aufforderung an Leo und die Richter, nicht an seine Worte zu denken, sondern auf der „Arme Wercke“ zu schauen (II,112), verfolgt Michael hier eine „Strategie der Dissimulation“, deren Zweck es ist, „die performative Macht seines Sprechens [zu] verleugnen und durch Aufzählung der Heldentaten [zu] maskieren“.⁹¹² Statt Worten will Michael seine bisherigen Taten sprechen lassen, eine Argumentation, auf die sich weder die Richter, noch der schon in der Exposition „über [Michaels] wahre Absichten instruierte Zuschauer“ einlassen kann. Wie Beetz richtig beobachtet, benutzt Michael „die Diskrepanz zwischen Handeln und Reden, die Christus den pharisäischen Heuchlern vorwirft (vgl. Mt. 23, 3f., 1 Joh. 3,18 und Titus-Brief 1,16)“ zu seiner Verteidigung⁹¹³ und verstrickt sich somit in einen fundamentalen Widerspruch: Auf der einen Seite wendet er sich gegen die Heuchelei der Rhetorik und stellt sich als ehrlichen, wenn auch ungehobelten Kerl dar, auf der anderen Seite kann er die im 17. Jahrhundert erhobene Forderung nach der Einheit von Wort und Ding bzw. von Wort und konkreter Tat nicht erfüllen.⁹¹⁴ Denn Michaels Verwendung rhetorischer Techniken widerspricht nicht nur dem Bild des Helden, das er nach außen hin vermitteln möchte, sondern greift wesentlich tiefer. Sprache wird im 17. Jahrhundert, wie Gryphius im ersten Reyen aufzeigt, als ein notwendiges Übel verstanden, „als ein Zwang, sich mittels arbiträrer Zeichen zu artikulieren, die den Verdacht des Inauthentischen und Täuschenden mit sich tr[a]gen.“⁹¹⁵ In Bezug auf Michaels Rhetorikkritik bemerkt Solbach daher folgerichtig, dass man Balbus „einen rhetorischen Doppelstandard zusprechen [müsse], der sich auf die Hofrhetorik negativ und auf die eigene politische Überzeugungsrede positiv bezieht“ und gleichzeitig „die polemische Entgegensetzung von männlicher Tat und weiblichem Wort“ enthalte.⁹¹⁶ So stellt Michael das „Weiberhertz“ (I,29) dem „Helden muth / den keine furcht erschreckt“ (I,28-30) entgegen, um seine Verbündeten zum Handeln zu bewegen, ein gekonnter rhetorischer Schachzug, da keiner der Verschwörer mit einer schwachen und furchtsamen Frau gleichgesetzt werden. Eine anstachelnde Wirkung will Michael auch mit dem Beispiel der Kaiserin Irene erzielen, die für ihn „preisens werth“ ist, da ihr „schwacher (d.h. weiblicher) Arm“ (I,37-38) es geschafft hatte, die Herrschaft zu erhalten. Das grausame Ende, das sie zu diesem Zweck ihrem eigenen Sohn bereitete (er musste „in höchster qual das Leben musste schließen“ (I,34-35), besitzt für Michael insofern

⁹¹¹ Beetz 1980, S. 191-192.

⁹¹² Benthien 2006, S. 244.

⁹¹³ Beetz 1980, S. 191-192.

⁹¹⁴ Vgl. hierzu Gardt, Andreas: Sprachreflexion in Barock und Frühaufklärung. Entwürfe von Böhme bis Leibniz. Berlin und New York 1994.

⁹¹⁵ Benthien 2002, S. 76f.

⁹¹⁶ Solbach weist darauf hin, dass die Verschwörer das „Wort [...] als weich und weibisch verachten“ und stellt damit dem Wort die Tat gegenüber. Solbach 1996, S. 411f.

Vorbildcharakter, als sie für die Herrschaft jegliche moralischen Grundsätze aufgegeben hat.⁹¹⁷ Durch die Idealisierung Kaiserin Irenes hinterfragt Michael auf subtile Weise die Männlichkeit und Heldenhaftigkeit seiner Verbündeten, eine Taktik, die bei von Crambe einen unmittelbaren Erfolg erzielt. Er das Reden (hier: „rühmen“) und zückt sein Schwert als Beweis dafür, dass er Manns genug ist, zur Tat zu schreiten (I,38-40). Die Aufforderung von Crambes an Michael, ihm sein Schwert zu geben, damit sie „Deß Fürsten grimme Macht in leichten staub [...] kehren“ können, zeigt, dass auch Michael nicht mit dem Schwert handelt, sondern allenfalls davon spricht, welche Heldentaten er begangen hat und wie er Leo stürzen will.

Michael erweist sich im Laufe des Dramas eher als Vertreter des Wortes als der Tat; wie bei Leo existieren seine Taten nur in der Vergangenheit. Auch Exabol weist Michael indirekt daraufhin, dass das von ihm beschworene Heldentum nur noch auf „hergeschnarchten“ Erzählungen beruhe, sein Schwert jedoch schon längst eingerostet sei und der angebliche Mut der Helden sich darauf beschränke, beim nächtlichen Zechen großspurig Pläne zur Ermordung des Fürsten zu schmieden, die jedoch aus Angst nicht umgesetzt werden (I,329-334).⁹¹⁸ Sogar die Mitstreiter Michaels verweisen auf Michael als einen Vertreter des Wortes, wenn sie in Erwägung ziehen, dass Michael sie mit seiner aus dem Kerker herausgeschmuggelten Botschaft nur „durch wortt erschreck[en]“ wollte (IV,284), um sie zum schnellen Handeln zu zwingen. Interessant ist auch in diesem Zusammenhang, dass nicht die physische Tat Michaels den Weitergang der Handlung veranlasst, denn als Gefangener sind ihm sprichwörtlich die Hände gebunden, sondern seine auf dem Wort beruhende erpresserische Botschaft.⁹¹⁹ In diesem Sinne ist es auch bezeichnend, dass am Anfang des Dramas nicht die Tat, sondern das Wort Michaels steht, der seine Weggefährten „mit einer Rede im hohen Stil [...] durch Affekterregung und leicht durchsichtige Sachargumente überzeugt“ und zur Tat drängt.⁹²⁰ Dass Michael keineswegs nur der unbedarfte Held ist, der Opfer einer Intrige wurde, sondern dass er sich der Sprache äußerst geschickt bedient und sie zur Verschleierung der Wahrheit missbraucht, darauf verweist auch Theodosia, wenn sie den Verschwörern (und damit auch Balbus) vorwirft, gegenüber Leo „mit andern zungen [gesungen]“ (V,225) zu haben. Diese Anklage überführt Michael der Schmeichelei und Falschheit und lässt erkennen, dass seine an Leo und den

⁹¹⁷ Zu Machiavellis Fortuna-Konzeption, siehe Kapitel 3.4.3.

⁹¹⁸ Exabol erweist sich hier als geschickter Rhetoriker, der zwar auf den ersten Blick versucht, Michael umzustimmen, wenn er den Eigenutz und die Unzuverlässigkeit von Untergebenen, mit denen ein Fürst konfrontiert ist, zu bedenken gibt, bei genauerem Hinsehen wird jedoch deutlich, dass Exabol Michael in seiner Ehre und in seinem Selbstverständnis als einem der physischen Tat verschriebenen Helden trifft und ihn somit quasi zur Tat oder zumindest zum rhetorischen Aufbegehren herausfordert.

⁹¹⁹ Sowohl Steinhagen als auch Solbach haben die die handlungsanstiftende und damit auch performative Funktion der Botschaft Michaels erkannt. So weist Steinhagen darauf hin, dass die „Ratlosigkeit der Verschwörer“ und damit deren Handlungsunfähigkeit durch „Michaels erpresserischen Brief aufgehoben wird“ und Solbach postuliert, dass „allein der Druck Michaels [...] die auseinanderbrechenden Verbündeten zusammen[hält]“. Steinhagen 1977, S.54 und Solbach 1996, S. 413.

⁹²⁰ Solbach 1996, S. 412.

Richtern geübte Rhetorikkritik nur ein Mittel zum Zweck war.

Michael wechselt, je nach Situation, zwischen den Rollen des Helden und des Hofmanns, wobei er letztere (noch) nicht ganz beherrscht, denn nach Castiglione sollte der ideale Hofmann „stets der tapferste und mutigste sein und der erste, wenn es gegen den Feind geht; sonst aber sol er gesittet, bescheiden und zurückhaltend sein und jedes Aufsehen vermeiden, ebenso unverschämtes Selbstlob, wodurch man sich immer Haß und Mißgunst derer zuzieht, die es anhören müssen“ (Cort., S. 29f.). Hinter diesen Rollen existiert kein „nacktes“⁹²¹, von Rollen unberührtes und authentisches Ich, denn jegliche Form der Identität, sei es die soziale, persönliche oder die Ich-Identität (siehe Kapitel 3.1), wird über Rollen gebildet. Nicht nur auf der Bühne des Theaters, auch in der Gesellschaft, im „Welttheater“, spielen wir alle nur Rollen.

4.3.2 Leo Armenius: Vom Tyrannen zum Märtyrer?

Über Leo Armenius' Einordnung als Märtyrerfigur ist sich die Forschung immer noch uneins. So arbeitet Kaiser zwar Leos Nachvollzug der Passion Christi heraus, versteht ihn jedoch nicht als Märtyrer⁹²², während Wentzlaff-Eggebert den „Leo Armenius“ als „noch unvollkommene Stufe des Märtyrerdramas“⁹²³ betrachtet. Just vertritt die Auffassung, dass sich der „Leo Armenius“ vom „Intrigendrama“ auf „schockierende Weise zum Märtyrerdrama“ wandelt und begreift das Trauerspiel in der Konsequenz als „säkulare Variante des Märtyrerdramas“.⁹²⁴ Radtke hingegen spricht nicht nur Leo Armenius, sondern allen Protagonisten der nachfolgenden Dramen Gryphius' den Status des Märtyrers ab: „Zwar gab es im 17. Jahrhundert unbestritten protestantische Märtyrerliteratur, aber eben nicht von Andreas Gryphius.“⁹²⁵

Um klären zu können, ob Leo Armenius tatsächlich von der Rolle des machtbesessenen Tyrannen zur Rolle des Märtyrers wechselt, muss zuerst definiert werden, was einen Märtyrer überhaupt ausmacht und ob Leo Armenius tatsächlich als Tyrann agiert. Der Märtyrer im barocken Trauerspiel hält auch unter widrigsten Umständen an seinem Glauben fest und opfert diesem sogar das eigene Leben.⁹²⁶ Grundlage dieser Haltung ist die barocke Constantia⁹²⁷, die „den Heroismus des gläubigen

⁹²¹ Jenseits des übertragenen Sinne von „nackt“ stellt nach von Matt die Nacktheit „eine Extremform der Bestimmung der Person durch die Körperoberfläche“ dar, sodass man auch als „nackter Mensch“ immer einer Rolle behaftet bleibt. Zudem wird, biblisch gesehen, die Rolle als Kategorie erst mit dem Sündenfall eingeführt, mit den Rollen von Mann und Frau und der Differenzierung von Nacktheit und Bekleidetsein. Von Matt 2006, S. 81f. Dies ist auch für die Welttheatermetapher insofern relevant, als das Dasein in Rollen nur auf Erden gegeben ist und sich der Mensch seinen Weg zu Gott erst wieder verdienen muss (siehe hierzu das Kapitel 3.3.3).

⁹²² Kaiser 1968, S. 26f.

⁹²³ Wentzlaff-Eggebert 1963, hier S. 13.

⁹²⁴ Just 1966, S. 125.

⁹²⁵ Radtke 2011, S. 98.

⁹²⁶ Zum Leid als Probe vor Gott, siehe Kapitel 3.3.3.

⁹²⁷ Zum Beständigkeitsbegriff bei Gryphius und den diesen prägenden Einflüsse, siehe Szarota 1967, S.195ff. Sowie Kapitel 1.4.1 in dieser Arbeit.

Ausharren im Leiden, aber auch des Mutes zur Bewältigung des Schicksals und damit der Bewährung im Glauben und in der Vernunft“ beinhaltet.⁹²⁸ Dabei wird keinesfalls eine stoische, weltverachtende Haltung gefordert, sondern eine an Luther orientierte, „das Leben als Geschenk Gottes bejahende und den Anfechtungen des Bösen widerstehende Lebenshaltung“⁹²⁹, denn neben dem „passive[n], ertragende[n] und sich unterordnende[n] Einfügen in die Ordnung und den Ablauf von Natur und Geschichte“ wird vor allem die „aktive, willentliche und selbstbehauptende Auseinandersetzung“ mit dem eigenen Leben und Sterben propagiert.⁹³⁰ Die Märtyrerfiguren bezeugen dabei „mit ihrer constantia die gottgewollte Ordnung, in die der Mensch von seinem Schöpfer gestellt ist.“⁹³¹ Dabei wird die Rolle des Märtyrers, wie alle anderen Rollen im Welttheater auch, dem Rollenspieler auferlegt. Um diese gut zu spielen, muss der jeweilige Rollenträger seine Affekte, d.h. vor allem Angst und Sorge, soweit beherrschen, dass er standhaft bleiben und die von Gott verlangte Darstellung abliefern kann. Das bedeutet jedoch nicht, dass ein Märtyrer, im Sinne der antiken Stoa, vollkommen frei von Affekten sein sollte, ganz im Gegenteil. Denn als „Träger höchster christlicher und allgemeiner Werte“⁹³² weisen die Märtyrer auch Gefühle wie Trauer, Mitleid und Freude auf, lassen sich jedoch nicht durch diese, in Form eines Kontrollverlusts, übermannen.⁹³³ Der Glaube jedoch verdrängt die Furcht des Märtyrers und die Gnade Gottes bewirkt „den Sieg über Sünde und Tod“ – sie „schenkt dem Glaubenden die Kraft, das Gute zu tun und dem Willen Gottes gemäß zu leben.“⁹³⁴

Die Märtyrerfiguren in Gryphius' Dramen stehen alle vor der Wahl, sich gegen ihnen widerfahrendes Unrecht zu wehren oder im Glauben an Gott (und der damit verbundenen Akzeptanz der Märtyrerrolle) zu sterben. So könnte Catharina von Georgien den heidnischen Tyrannen Chach Abas heiraten, um ihrem Tode zu entgehen (Cath. I, 732ff.). Damit würde sie jedoch nicht nur ihren Glauben, sondern auch ihr Land verraten, da dieses dann in Abas' Hände fallen würde, was zur Folge hätte, dass auch ihre Untertanen ihrem Glauben abschwören müssten.⁹³⁵ Auch König Carolus Stuardus hätte flüchten können, doch er stellt sich seiner Verantwortung und lässt sich von den Gegnern der Monarchie hinrichten.

Dabei besitzen die Märtyrerfiguren eine Vorbildfunktion, indem sie die Bewährung im Leid

⁹²⁸ Wentzlaff-Eggebert 1963, S. 13. Zur Funktion der constantia, siehe auch Schings 1983, S. 511.

⁹²⁹ Spellerberg 1996, S. 457f.

⁹³⁰ Abel 1978, S. 76.

⁹³¹ Wentzlaff-Eggebert 1963, S. 15.

⁹³² Ebd.

⁹³³ Zu Catharinas „constantia“, die sie den Affekten entgegensetzt, siehe Radtke S. 75-78.

⁹³⁴ Knoch, Otto: Gnade. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Bd 11, hg. v. Theodor Klauser u.a., Stuttgart 1980, Sp. 351-382, hier Sp. 353f.

⁹³⁵ Hier läßt sich eine Parallele zum Dreißigjährigem Krieg erkennen, in welchem die Untertanen, je nach Herrscher, auch dazu gezwungen wurden, ihre Konfession zu wechseln, entsprechend dem Grundsatz „cuius regio, eius religio“.

aufzeigen, sie stehen in ihrem Leide auch, so Kuhn nicht zu Unrecht, als „leidende, abwehrend sich bewahrende Held[en] [...] im leeren Raum“, allerdings nicht, weil „die Widersacher nur schwach ausgearbeitet“ sind und sich kein „aktiver Gegenpart“ bietet⁹³⁶, sondern weil der Tod durch Einsamkeit geprägt ist und auf der Bühne des Lebens jeder selbst die Verantwortung für sein Rollenspiel übernehmen muss. Am deutlichsten wird diese Botschaft an der Figur des Carolus, der den Weg zu Gott, der durch das Leiden und den Tod führt, „mit Gott allein“ (Car. IV,127) gehen muss und gehen möchte.⁹³⁷ Der Märtyrer ist daher kein, wie Schöne annimmt, „untätig Leidender“⁹³⁸, sondern legt durch sein Leiden Zeugnis für seinen Glauben ab, eine Haltung, die keineswegs passiv, sondern für den Widersacher in höchstem Maße offensiv ist, da er hier spürt, dass seine Macht begrenzt ist und er zwar den Körper zerstören kann, nicht jedoch die Seele.⁹³⁹ Allerdings ist nicht automatisch jeder, dem Leid widerfährt, auch ein Märtyrer, sondern nur derjenige, dessen Leiden bewusst in Ausrichtung auf Gott erfolgt.⁹⁴⁰ Daher kann auch Leo Armenius nicht als Märtyrer verstanden werden, da er sich nicht bewusst dazu entschieden hat, für den Glauben zu sterben, sondern sich erst in einer ausweglosen Situation dazu entschließt, die Rolle des Märtyrers anzunehmen.

Zwar steht auch Leo Armenius vor der Wahl, die ihm von Gott auferlegte Rolle anzunehmen oder gegen seinen drohenden Rollenverlust anzukämpfen, er entscheidet sich jedoch für letzteres. Bis zum Tod hält er sich an seiner Rolle als Herrscher fest, wenngleich er schon im Laufe seiner Herrschaft deren Schattenseiten kennengelernt hat. Doch wenn „die ‚donner-herbe Rache‘ der ‚von Gott ausgetagten Sache‘ (III, 129-134) [...] sein Selbstbedenken [provoziert]“ und er in seinem Innersten ahnt, dass sein Tod von Gott beschlossen ist, so gelingt es ihm nicht, „zur Erkenntnis durch[z]u dringen“.⁹⁴¹ Ausdruck des verzweifelten Festklammerns an seine irdische Existenz ist auch die Vehemenz, mit der er sich in einer a priori aussichtslosen Kampfsituation gegen seine Angreifer wehrt und „vnverzagt“ wie ein „erhitzter Loew“ kämpft (V,132-140). Die Betonung des Physischen und die Rückkehr zu seinen „heldischen“ Wurzeln verweisen auf die irdische Ausrichtung seines Handelns. Denn so wie der, "[d]er durch die Herten sieht" (II, 316), Leos „halbherzige Frömmigkeit“ durchschaut⁹⁴², so weiß Gott auch um den Glauben des Einzelnen.

⁹³⁶ Kuhn 1970, S. 129f.

⁹³⁷ Auf die Entwicklung des Carolus zu einem „aktiv sein Schicksal bestimmende[n] Märtyrer“ verweist auch Berghaus 1984, S. 251.

⁹³⁸ Schöne 1968, S. 158.

⁹³⁹ Benthien merkt an, dass die Märtyrer des Trauerspiels sich „passiv in ihr gottgewolltes Schicksal [fügen], während in der antiken Tragödie das „heroische Moment in der Auflehnung gegen die Götter“ bestünde. Allerdings kann man hier kaum von Passivität sprechen, denn die Märtyrer haben ihr Schicksal frei und aktiv gewählt und es ist nicht, wie in der antiken Tragödie, absolut vorherbestimmt. Es steht ihnen frei, sich an irdischen Zielen zu orientieren oder durch das Märtyrertum ihren Weg zu Gott zu beschreiten. Benthien 2006, S. 267-272.

⁹⁴⁰ Kaiser 1968, S. 23.

⁹⁴¹ Solbach 1996, S. 422.

⁹⁴² Beetz 1980, S. 199.

Anders als das bei Augustin gezeichnete Ideal des Märtyrers wird Leo nicht durch Liebe zu Gott bewegt, sondern durch eigennütziges Machtstreben⁹⁴³

Für fehlenden Glauben und irdisches Streben stehen im „Leo Armenius“ noch stärker die Verschwörer, die sich, als Priester verkleidet, den Kaiser in der Kirche ermorden und diesen geweihten Ort zu einer „Mördergrube“⁹⁴⁴ machen. Genauso schwer wiegt das Verhalten der Vertreter der Kirche im „Leo Armenius“, denn diese benutzen ihre Rollen auch nur zum persönlichen Vorteil. So nimmt der Priester, der beim Anschlag in der Kapelle zugegen ist, sein Schicksal nicht an, wie er es später Theodosia in konsolatorischer Absicht nahelegt, sondern bittet die Verschwörer um Verschonung, sie schmeichlerisch als „Helden“ anredend (V, 95).

Der Theoctist schmuggelt unter dem Vorwand, Michael die Beichte abnehmen zu wollen, die Botschaft an Michaels Gefolgsleute nach außen, auch wenn Michael Urheber dieser „list“ (III,356) ist.⁹⁴⁵ Denn dieser weiß, dass ihm der Kaiser, der sich nach außen hin als Vertreter der Christenheit gibt und als Herrscher von Gottes Gnaden dazu gezwungen ist, bestimmte christliche Normen einzuhalten, sich dieser Bitte „nicht füglich weigern können“ (III,373) wird. Dass Michael diese Normen und sein Recht als Christ auf eine Beichte nicht nur kennt, sondern auch den gängigen Kanon an christlichen Formulierungen beherrscht, davon zeugt der Wortlaut von Michaels Bitte, die Papias entsprechend übermitteln soll:

Sag an / das ich begehrt
Was Christen vnversagt / was sterbenden gewährt /
Man leide / daß ich mag nach einem Priester senden /
Der / ehr der Tod mich heist / den harten Kampff vollenden
In dieser grossen Nacht den Geist mit Gott aus söhn.
Vor dessen Richters thron ich werd' in kurzem stehn. (III,367-372)⁹⁴⁶

Michaels Aussagen verraten, dass er zwar in der Rolle des Christen, wenn nötig, agieren kann, dass diese jedoch nur auf der Vorderbühne aufführt, um seine Ziele durchzusetzen. Er besitzt das nötige Rollenwissen, um die Rolle des Christen zu spielen (III,364: wie die Kirch vns lehrt), identifiziert

⁹⁴³ Vgl. Stürmer 1987, S. 78.

⁹⁴⁴ Der Begriff der „Mördergrube“ geht auf Jeremia 7,11; Matthäus 21,13 zurück („Haltet ihr denn dies Haus, das nach meinem Namen genannt ist, für eine Mördergrube?“) und verweist auf den Missbrauch des Gotteshauses durch die Pharisäer – ein Vorwurf, der sich im „Leo Armenius“ insbesondere auf die verkleideten und mordenden Verschwörer bezieht. Dieser Hinweis findet sich bei Schäublin 1974, S. 24.

⁹⁴⁵ Beetz 1980, S. 194, verweist darauf, dass Michael „die Beichte [...] zynisch zur Offenbarung seines Innersten an die Mitverschworenen“ missbrauche, allerdings handelt es sich hier nicht um die „Offenbarung“ seiner Gefühle oder Ängste an seine Helfershelfer, sondern vielmehr um eine Drohung – denn wenn er fällt, fallen die Mitverschwörer auch.

⁹⁴⁶ Die Bedeutung der „grossen Nacht“ bekommt an dieser Stelle einen negativen Beigeschmack, denn eine große Nacht wird es für Michael in der Tat – er wird den heiß ersehnten Thron besteigen. Was auf den ersten Blick als Ironie erscheint, erweist sich jedoch in der weiteren Interpretation als eine fatale Fehldeutung von Seiten Michaels – denn dessen Thron ist auf Blut gebaut und sein irdischer Sieg bedeutet, gesetzt den Fall, dass er sich nicht läutern wird, seinen jenseitigen Abstieg. Für Leo hingegen wird diese letzte Nacht auf Erden tatsächlich zu einer „großen Nacht“, denn er bereut seine Sünden und findet den Weg zur Auferstehung im jenseitigen Reich Gottes.

sich jedoch nicht mit dieser und plant auf der Hinterbühne, äußerst unchristlich, den Anschlag auf Leo.

Doch auch wenn Leo die Religion nicht in dem Maße als Deckmantel benutzt wie die genannten Figuren, so agiert er (bis zum Kuss des Kreuzes) weder als guter Christ, noch als Märtyrer. Denn er stirbt, anders als beispielsweise Catharina von Georgien oder Carolus Stuardus, nicht bewusst für den Glauben stirbt, sondern verteidigt bis zuletzt seine Herrscherrolle. Daher ist Leo auch „kein gelassen sein Schicksal annehmender Märtyrer“⁹⁴⁷, der sich in seinem Leiden bewährt, auch wenn Gryphius seinen Tod als Nachvollzug der Passion Christi gestaltet. Denn betrachtet man den, im Verhältnis zu den anderen Märtyrerfiguren, doch eher kurzen Leidensprozess des Leo genauer, so fällt auf, dass der Bezug zur Nachfolge Christi erst mit Leos Ergreifen des Kreuzes im Augenblick des Sterbens (V,143: als ihm „die kräfft' jhm algemach entgangen“) hergestellt wird.⁹⁴⁸ Dieses Kreuz (Gryphius weist in seiner Vorrede an den Leser explizit darauf hin, dass es sich bei dem Kreuz um dasselbe Kreuz handeln würde, an dem Christus starb)⁹⁴⁹ verweist dabei auf den Messias als Retter der Menschheit: Wie Jesus durch seinen Opfertod die Erbsünde von den Menschen nahm, so gibt er durch das Kreuz, an welchem er verstarb, Leo Kraft und Erkenntnis und befreit ihn, wie er mit seinem Tode „die Welt [v]on jhrer angst befrey't“ hat (V,145f.), von seiner Angst und Verzweiflung. Insofern handelt Leo auch nicht mit „irdischer Berechnung“⁹⁵⁰, wenn er um Verschonung bittet, sondern er ist sich tatsächlich seiner Sünden bewusst geworden. Betrachtet man die Darstellung von Leos Tod etwas genauer, so wird deutlich, dass er beim Ergreifen des Kreuzes schon dem Tode nahe ist, da „das warme blutt auß glied vnd adern sprang“ (V,142.). Seine Bitte um Verschonung zielt daher nicht auf die Rettung seines Lebens ab, denn dafür ist es schon zu spät, sondern er will verhindern, dass die Kirche bzw. das Leiden Christi durch sein „Sünder blut“ (V,150) entweiht wird. In dieser Bitte offenbart sich nicht der Wunsch nach einer physischen und somit irdisch orientierten Rettung⁹⁵¹, sondern das Bekenntnis seiner Sünden und seiner Reue.

Die Erinnerung an Jesus Christus, der sein Leben für die Menschheit geopfert hat, lässt die Angreifer einen Moment verharren – der Verweis auf das Wort Gottes (V,153: „Sie starrten auff diß wort“), scheint das als entfesselte Naturgewalt beschriebene Wüten der Angreifer aufzuhalten. Doch Jesus Christus besitzt in der von Gier nach Macht und persönlicher Erhöhung geprägten Welt keine Macht, und so kommt es, wie es kommen muss: Mit erhöhter Aggressivität gehen die

⁹⁴⁷ Beise, Arnd: Untragische Trauerspiele. Christian Weises und Johann Elias Schlegels Aufklärungsdrama als Gegenmodell zur Märtyrertragödie von Gryphius, Gottsched und Lessing. In: *Wirkendes Wort* 47 (1997), Heft 2, S. 188-204, hier S. 190.

⁹⁴⁸ Auch Radtke weist daraufhin, dass eine „reine Koinzidenz zwischen christlichem Glauben und Folttertod“ der Einordnung als Märtyrer nicht genüge. Radtke 2011, S. 87.

⁹⁴⁹ Gesamtausgabe Bd. 5, S. 4.

⁹⁵⁰ Kaiser 1968, S. 23.

⁹⁵¹ Best 1986, S. 422f.

Verschwörer nun gegen ihn vor, der „harte Crambonit“ (V,159) schlägt ihm mit seinem „Mordschwert“ (V,161) beide Arme ab und noch im Fallen wird dem nun wehrlosen Leo zweimal das Schwert in die Brust gerammt (V,163). Der Kuss des Kreuzes als letzter Willensakt bedeutet dann Leos Tod, aber auch gleichzeitig seine Erlösung, denn er tritt zwar nicht als standhafter Märtyrer, aber als reuiger, „guter Sünder“ die Nachfolge Jesu an.⁹⁵² Durch den Kuss⁹⁵³, mit welchem er sich zu einem gläubigen Christ bekehrt, vermischt sich Leos „Sünderblut“ nicht nur symbolisch durch Hostie und Messwein (V,167: „JESUS letzte gaben“) mit dem Blut Jesu, sondern realiter.⁹⁵⁴ In dieser Szene zeigt sich auch zentrale Stellung der Kreuzestheologie Luthers in Gryphius' Werk, denn nur wer, dies erläutert Radtke ausführlich, „selbst im Kreuz und Leiden steht, erfährt die Offenbarung Gottes.“⁹⁵⁵ Der von Gryphius eingeführte Unterschied zwischen dem Kreuz als einem rituellen Gegenstand und dem Kreuz, an welchem Christus sein Leben ließ, kann daher auch nicht, wie Budde vermutet, auf eine „vergebliche Überlebensstrategie“ Leos reduziert werden.⁹⁵⁶ Denn das wahrhaftige Kreuz Christi „unterstreicht die Realpräsenz Christi“ und verweist auf die transzendente Qualität des Todes, in welchem „wie Christus [...] der Kaiser [...] als Erniedrigter [erhöht]“⁹⁵⁷ und in ein ewiges, keine irdischen Zwängen unterworfenen Leben wiedergeboren wird. Indem Leo Armenius durch den Verlust seiner Herrscherrolle im irdischen Sinne erniedrigt wird und seine weltliche Macht aufgeben muss, nähert er sich Gott wieder an und wird, durch den Nachvollzug der Passion Christi, zum „Teilhaber des Königtums Christi“.⁹⁵⁸

Leo Armenius entspricht demnach nicht dem Bild des Märtyrers, er ist aber auch kein, so Rusterholz, „leidenschaftslos“ agierender „Agent der Macht“⁹⁵⁹, ein „Bösewicht“ oder „Tyrann“.⁹⁶⁰ Er wechselt vielmehr dauernd zwischen diesen Rollen, ohne sie überzeugend zu spielen (nur die letzte Rolle, die des reuigen Sünders, füllt er angemessen aus). In der Rolle des Tyrannen bewegt er sich, wenn er, als Gegenbild zum Märtyrer⁹⁶¹, nicht durch das Gemeinwohl und Gott geleitet wird,

⁹⁵² Während der gryphische Leo das Kreuz als Zeichen seines Glaubens küsst, nimmt im Simonschen Drama Leo das Kreuz, um sich gegen die Angreifer zu wehren und missbraucht es damit noch bis in den Tod. Vgl. Kaiser 1968, S. 11.

⁹⁵³ Bests Kritik an Eggers ist insofern gerechtfertigt, als nicht die Verschiebung der Hinrichtung, die ja sowieso von Theodosia initiiert war und der Leo nur mit äußerstem Widerwillen und gegen seine persönliche innere Überzeugung zustimmte, einen christlichen Akt des Glaubens darstellt, sondern erst der Kuss des Kreuzes als „turning point in Leo's spiritual career“ verstanden werden kann. Best 1986, S. 427, Fußnote 13.

⁹⁵⁴ Zur religiösen Konzeption des Dramas, siehe Kaiser 1968, S. 24-27.

⁹⁵⁵ Radtke 2011, S. 48.

⁹⁵⁶ Budde 1998, S. 34f.

⁹⁵⁷ Kaiser 1968, S. 24.

⁹⁵⁸ Ebd., S. 26-27.

⁹⁵⁹ Rusterholz 2003, S. 120.

⁹⁶⁰ Rusterholz 1971, Nachwort zum „Leo Armenius“, S. 133. Zur Darstellung Leos als Märtyrer und Tyrann als, nach Walter Benjamin, „die Janushäupter des Gekrönten“, siehe Ash 2006, S. 538. „Tyrann und Märtyrer sind im Barock die Janushäupter des Gekrönten.“ Benjamin 2004, S. 51.

⁹⁶¹ Zur Gegenüberstellung von Märtyrer und Tyrann, siehe auch Wessels 1960, S. 9.

sondern durch irdische und eigennützige Gedanken, nämlich den Erhalt seiner Macht. In seinem Handeln wankelmütig und von Affekten beeinflusst nähert er sich dem Rollenverhalten des Tyrannen an, wie es beispielsweise Chach Abas in Gryphius' „Catharina von Georgien“ an den Tag legt.⁹⁶² Geleitet von Zorn und Angst läuft Leo beispielsweise nach dem Gespräch mit Theodosia „ergrimmt von hinnen“, um mit „erhitz'ten sinnen“ (II,511f.) den Aufrührer Michael hinrichten zu lassen. Die „Rach“ erfolgt hier aus dem Affekt heraus, was auch Theodosia erkennt, die ihrem Gatten rät, nicht übereilt zu strafen: „Rach übereyl't den Rath. Bedenckt wol was jhr thut (II,493-494).“ Während Leo vor der Gefangennahme Michaels ängstlich und zögerlich wirkt⁹⁶³, und auch schon im Vorfeld, so die Aussage Nicanders, zu „linde“ war, (I,211) wechselt er nach Michaels Verurteilung in eine selbstbewusste, triumphierende, fast arrogante Haltung:

„Hier spiegelt euch / die jhr zu dienen seyd gebohren;
Vnd den / der herrschen sol / wol't leiten bey den ohren.“ (II,403f.)

Die unstete Gemütsverfassung Leos verweist darauf, dass er zum einen seine Rollen nicht beherrscht und dass ihm zum anderen die Orientierung fehlt, die seinem Handeln eine Richtung geben könnte. Die Märtyrerfiguren jedoch richten ihr Handeln an Gott aus, ihre Standhaftigkeit beruht auf ihrem Glauben. Mit Leos Tod wird dem Zuschauer daher kein Beispiel barocker Constantia gegeben, sondern es wird gezeigt, dass jeder, wie unchristlich sein Leben auch war, durch Glauben, Reue und die Gnade Gottes gerettet werden kann.⁹⁶⁴ Auch Theodosia ist kein leuchtendes Beispiel christlichen Glaubens, sondern sie steht vielmehr für den Typus des Menschen am Scheideweg zwischen irdisch orientiertem Handeln und christlicher Erleuchtung – sie wandelt sich von der in der irdischen Welt verstrickten Sünderin zur „liebenden und klagenden Maria Magdalena“. ⁹⁶⁵ Radtke zufolge erkennt Theodosia in ihrer Vision des auferstandenen Leo (V,438ff.), dass „ihrem verstorbenen Mann Gnade widerfahren“ sei und führt als Beleg die Aussage Theodosias „Er wischt die Thränen selbst vns ab mit linder hand!“ (V,441) an, die sich in ähnlicher Form auch in der Offenbarung des Johannes findet.⁹⁶⁶ Dabei fungiere das Abwischen der Tränen als

⁹⁶² So fragt Chach Abas nach dem von ihm befohlenen Tod Catharinas „Hat Chach / Princessin! Sich / hat Chach sich so vergriffen?“, ein Eingeständnis seiner fehlenden Affektkontrolle. Zur Gestaltung der Affekte im Gegensatzpaar Catharina – Chach Abas, siehe Hong 2008, S. 150-154 und zu Catharinas Abneigung gegen Chach Abas, siehe Radtke 2011, S. 80-82.

⁹⁶³ Siehe Kapiel 2.3.2.

⁹⁶⁴ Siehe auch Kaiser 1968, S. 22f.: „Denn was der Kaiser im Tode leistet, ist die Freiheit eines Christenmenschen; und zwar leistet er sie nicht wie der Märtyrer aus dem Verdienst der standhaften Bewährung, sondern, vom Blitz der Gnade getroffen, in der Umkehr.“ Vgl. auch Berghaus 1984, S. 253: „Da sich Gryphius mit seinen Märtyrerdramen an seine religiös und politisch verfolgten Zeitgenossen in Schlesien wandte, versuchte er ihnen zu zeigen, dass nicht nur der stoische Weise und der gefühllose miles christianus zum Erdulden eines Märtyrertums befähigt ist, sondern dass jeder Mensch zum Blutzugehen seines Glaubens werden kann, wenn ihm Gott die Kraft dazu verleiht.“

⁹⁶⁵ Baacke 1965, S. 55.

⁹⁶⁶ Radtke 2011, S. 167.

„tröstender Gnadenakt der Vergebung“⁹⁶⁷, sodass sich Theodosia, „vom Blitz des Glaubens getroffen“, zur „wahren, unverfälschten Christin“ wandle.⁹⁶⁸ Dass Theodosias Vision von Michael Balbus und den anderen Verschwörern als Halluzination abgetan wird⁹⁶⁹, entspricht der Dynamik und Bedeutung des Trauerspiels: So wie die Figuren des Trauerspiels muss auch auf der Bühne der Welt jeder Mensch seine Rollen spielen, muss lernen, zwischen irdischem, vergänglichem Schein und dem jenseitigen, von jeglichem Rollenspiel befreiten Sein zu unterscheiden. Wer sich jedoch bemüht, den ihm auferlegten Rollen gerecht zu werden und spätestens am Ende des Spiels die Rolle des Christen wahrhaftig annimmt, der kann kraft Gottes Gnade errettet werden.

⁹⁶⁷ Ebd., S. 168.

⁹⁶⁸ Radtke 2011, S. 168. Zu den von Gott auferlegten Sanktionen und den von ihm gewährten Hilfen, siehe Kapitel 3.4.4.

⁹⁶⁹ South 1975, S. 180 irrt, wenn er den „Wahnsinn der alten Kaiserin Theodosia“ als „Worte der Irren“ auslegt und so die Dimension von irdischem Schein und jenseitigem Sein außer Acht lässt.

Fazit

Rollen stellen die Grundlage jeglicher gesellschaftlicher Existenz dar, unabhängig von Gesellschaftsform und kulturellem Entwicklungsstand. Denn die Wahrnehmung des andern und der eigenen Person vollzieht sich über Rollenzuschreibungen, die auf die Erwartungen der Gesellschaft zurückgehen. Nur innerhalb von Rollen ist die Interaktion mit dem sozialen Umfeld möglich, sei es in der Rolle des Aussteigers, des Eremiten, des Bettlers oder des reichen Bürgers. Heute wie im Barock gilt, dass keine irdische Existenz den Zustand der Rollenlosigkeit aufweist – sogar der Bettler hat eine Rolle inne, auch wenn er weniger Rollenmacht (im Sinne von Befehlsgewalt über andere) besitzt.

Das Theater greift diese gesellschaftliche Disposition auf und reflektiert die damit verbundenen Konflikte, die insbesondere im durch zahlreiche Brüche geprägten 17. Jahrhundert präsent sind. Der Wunsch nach Orientierung, nach der individuellen Verortung in einer Welt, deren Ordnungsmuster an Geltung verlieren, äußert sich im Barock auch in der exponierten Stellung der Welttheatermetapher. Die Welt wird zur Bühne, die Dimensionen von Schein und Sein verwischen, das Leben wird zum Schauspiel.

In Analogie zur gesellschaftlichen Realität besitzt jeder Mensch im Welttheater nicht nur eine, rein ständisch gefasste Rolle, sondern ihm stehen mehrere Rollen zur Verfügung, die entweder parallel existieren (wobei immer eine Rolle aktiv ausagiert wird, während die anderen ruhen), oder nacheinander eingenommen werden.⁹⁷⁰ In der Tat ist die Ständerolle, dies hat die vorliegende Arbeit gezeigt, sogar eine untergeordnete Rolle, denn ausschlaggebend für das jenseitige Heil des Einzelnen ist die angemessene Erfüllung der Christenrolle. Zwar müssen auch andere Rollen, wie beispielsweise die des Fürsten, so gut wie möglich ausgefüllt werden, allerdings sind diese nicht immer vereinbar mit den Erwartungen, die an einen Christen gestellt werden, wie das Beispiel des Leo Armenius gezeigt hat. Gefangen zwischen den Ansprüchen unterschiedlicher Bezugsgruppen setzt er falsche Prioritäten, wirkt in seiner Rolle überfordert und entwickelt sich zusehends zu einem ängstlichen und schwachen Herrscher. Weder auf der Vorderbühne gelingt es ihm, das für die Rolle erforderliche Eindrucksmanagement zu betreiben, noch schafft er es auf der Hinterbühne, sich gegen andere durchzusetzen. Hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch Theodosias, Michael Balbus gegenüber Milde walten zu lassen und den Forderungen seiner Berater, ihn so schnell wie

⁹⁷⁰ So ist beispielsweise Michael Balbus zuerst Feldherr, dann Gefangener und am Ende Herrscher, während die sich selbst zugeschriebene Rolle des Helden parallel weiterbesteht und in bestimmten Situationen in den Vordergrund tritt.

möglich hinrichten zu lassen, wankt er in seinen Entscheidungen und wird für die Umstehenden unberechenbar.

Michael Balbus hingegen versteht es besser, seine Rollen überzeugend zu spielen. So stellt er sich schon in der Eingangsszene als Helden dar, der das unterdrückte Volk vom „Tyrannen“ Leo Armenius befreien will. Dass sich dieses vermeintlich uneigennütziges Ziel aus Michaels enttäuschten Erwartungen speist und nur als Legitimation für den Sturz Leos fungiert, erfährt der Leser erst im Verlauf des Dramas. Zunächst jedoch wird Leo eindrucksvoll von seinem Widersacher als Gewaltherrscher dargestellt, wobei die Rolle des Helden für Balbus nur als Instrument dient, die eigenen Interessen, nämlich Zugewinn an Macht und Reichtum, durchzusetzen. Die bewusste Instrumentierung von Rollen zeigt sich im „Leo Armenius“ auch in der „Verkleidungsszene“, in welcher sich die Verschwörer in Priestergewänder hüllen, um den Anschlag auf Leo verüben zu können.

Rein persönliche Motive bestimmen auch das Verhalten der Berater des Kaisers und der Richter, denn ihnen geht es weniger um Recht und Tugend, sondern allein um den Selbsterhalt – der „rex iustus“ existiert auch für sie nur in der Darstellung nach außen. Dieser zutiefst unchristlichen Haltung scheint die Figur der Theodosia zu widersprechen, die als Trägerin christlicher Werte auftritt. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass auch Theodosias christliches Denken zwar nicht gespielt, aber auch nicht echt ist, da sie die christlichen Rollennormen unbewusst internalisiert hat und sich von daher auf der Ebene der gesellschaftlich-christlichen Konvention und einem durch Äußerlichkeiten definierten Christentum bewegt. Anders als beispielsweise Michael Balbus kann Theodosia ihr Rollenspiel nicht flexibel abändern, da sie sich mit der Rolle der christlichen Herrscherin identifiziert, von der eigenen Darstellung überzeugt ist und ihr Umfeld nicht bewusst täuscht – dass ihr allerdings der wahre Glaube an Gott fehlt, erfährt sie erst durch den Sturz, der sie dazu zwingt, sich von ihrer Rolle zu lösen und sich selbst neu zu definieren.

Die Spielräume, die das barocke Welttheater zur Verfügung stellt, verdeutlichen die Diskrepanz zwischen Sein und Schein. Das Sein ist dabei die Ausrichtung des eigenen Handels auf Gott und die Erlösung im Jenseits. Der Schein, das ist die Vergänglichkeit und Unberechenbarkeit der irdischen Fortuna-Welt, das ist das Drama Geschichte, welches in immerwährender Wiederholung die Geschehnisse der Menschen scheinbar bedeutungslos aneinanderreihet. So scheinen die Figuren des Leo Armenius und des Michael Balbus durch die spiegelbildliche Verknüpfung ihrer Lebensläufe austauschbar zu sein, aber auch wenn sie sich in ihren Rollen ablösen, so differiert die Rollengestaltung voneinander. Denn jede Rolle wird auf eine ganz individuelle Weise gespielt, zur „Person“ wird in der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts nur, wer seine Rollen überzeugend darbringt. Das auf der Hinterbühne angesiedelte „Ich“ ist dabei nicht rollenlos, sondern setzt sich

zusammen aus dem durch Rollen geprägten Bild, das man von sich hat und dem Feedback durch die anderen Rollenspieler – stimmen Darstellung, Akzeptanz bei den Mitspielern und eigene Vorstellungen nicht überein, kann die Ich-Identität leiden. So hält Theodosia bis zum Ende an ihrer Rolle als Kaiserin fest, das Recht auf diese Darstellung wird ihr jedoch von Michael Balbus abgesprochen, sodass sie, zumindest aus der Perspektive der Verschwörer, dem Wahnsinn verfällt und mit ihrer sozialen Identität auch ihre Ich-Identität verliert.

Auch wenn die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts ein geringeres Rollenreservoir aufweist als die moderne Gesellschaft, so ist der Mensch dennoch frei in seiner Rollengestaltung und der Entscheidung für die Annahme oder Ablehnung der zugeschriebenen Rollen. Zwar wirkt das Christentum auf der einen Seite als scheinbar einschränkende, normierende Kraft, auf der anderen Seite fordert es den Einzelnen auch zu eigenverantwortlichem Handeln auf. Verantwortung zu übernehmen ist jedoch nur möglich, wenn dem Menschen als Rollenträger ein freier Wille zugestanden wird, der sich nicht nur darauf beschränken darf, die zugeteilte Rolle mehr oder weniger gut zu spielen, sondern der auch Rollenausbrüche und -wechsel umfasst.

Jedes Rollenhandeln ist dabei einzigartig durch die Ausgestaltung und durch die individuelle Verantwortung vor Gott. So muss Leo Armenius die Rolle des reuigen Sünders nicht annehmen, er hat aber bis zum Ende der Vorstellung die Möglichkeit dazu. Auch die Figuren der anderen Dramen des Andreas Gryphius werden nicht dazu gezwungen, die Märtyrerrollen anzunehmen, sondern sie entscheiden sich aktiv und in unbedingter Ausrichtung auf Gott dafür. Dabei unterliegen die Rollen, die der Mensch auf der Bühne des Lebens einnimmt, einem Lernprozess – der eine lernt schnell, der eine erst ganz am Ende (so Leo Armenius), manch einer vielleicht nie. Ob Michael Balbus irdischen, vergänglichen Zielen verhaftet bleibt oder sich auch in Reue Gott zuwendet, dies liegt einzig und allein an ihm. Diese Entscheidung macht das Individuelle der Rolle im barocken Welttheater aus – der „Nu“, exemplarisch vorgeführt am Beispiel des Leo Armenius, wird dabei zum Schnittpunkt zwischen der irdischen Rolle und der jenseitigen Erlösung.

Freiheit der Rollengestaltung bedeutet daher im barocken Welttheater vor allem, die Möglichkeit zu haben, sich aktiv für Gott und die Rolle des Christen zu entscheiden. Jene, die irdische Interessen wie Macht oder Reichtum mit den zugeteilten Rollen verbinden und sich zu diesem Zweck auch andere Rollen aneignen, entfernen sich von Gott und werden zu Marionetten der eigenen Affekte (so wird beispielsweise Leo Armenius durch seine Ängste gesteuert). Ihr eigennütziges Streben ist, wie bei Michael Balbus und den Verschwörern, teilweise auch gepaart mit dem Aufstellen einer Gegenordnung, wenn diese sich als gottgleich darstellen und, gemäß der Fortuna-Konzeption Machiavellis, das Glück kontrollieren wollen.

Als Spielleiter greift Gott nicht in das Geschehen ein und überlässt auch in dieser Hinsicht dem

Menschen die Möglichkeit zur selbstbestimmten Entwicklung. Auch Träume und Visionen im „Leo Armenius“ fungieren nicht als Warnung vor kommenden Ereignissen (denn das Schicksal ist ja bestimmt, eine Warnung zur Veränderung des Laufs der Dinge käme einem „deus ex machina“ gleich), sondern sind Ausdruck der eigenen Gewissensbisse und reflektieren somit das eigene Rollenverhalten und die begangenen Normverletzungen. Einzig die Vision Theodosias am Schluss des Dramas, in welcher ihr Leo als wieder auferstandener Fürst erscheint, könnte als Hilfe Gottes verstanden werden, indem er Theodosia durch die Vision die Möglichkeit zum wahren Glauben eröffnet. Allerdings haben auch die vorherigen Träume die Möglichkeit zur Sühne und zum Glauben geboten, nur waren sowohl Theodosia als auch Leo Armenius zu dem Zeitpunkt noch nicht bereit zur Erkenntnis der Nichtigkeit der irdischen Welt. Das Theater, auf dessen Bühne unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten durchgespielt werden, ist daher auch ein Instrument der Selbsterkenntnis, denn indem dem Zuschauer die irdischen Rollenspiele in konzentrierter Form vor Augen geführt werden, kann er diese einordnen, bewerten und auf das eigene Rollenverhalten beziehen.

Wie die Theaterbühne ist auch der Hof nur eine der zahlreichen Bühnen des Welttheaters, allerdings mit dem Unterschied, dass in dieser auf Repräsentation und Darstellung ausgerichteten Sphäre die Illusion des schönen Scheins potenziert wird. Auch im „Leo Armenius“, die politische Realität verarbeitend, muss die Darstellung, die man auf der Vorderbühne gibt, sei es als Herrscher, Hofmann oder Held, in jedem Fall überzeugend sein, wobei es nicht wichtig ist, ob diese Darstellung auch wahr ist. Um die eigene Macht zu erhalten und den Schein zu wahren, muss der Fürst eine „Maske der Macht“ anlegen – nur durch Verstellung und Heuchelei ist er in der Lage, die eigenen Gedanken und Ziele zu verbergen und gleichzeitig die seiner Gegenspieler zu durchschauen.

Dass das Agieren in Rollen seit der Renaissance verstärkt thematisiert und erläutert wurde, davon zeugen die höfischen Verhaltenslehren und Fürstenspiegel eines Niccolò Machiavelli oder eines Baldassare Castiglione. Insbesondere zu Machiavelli stellt Gryphius einen expliziten Bezug her, wenn er sich das Fuchsfell der Löwenhaut gegenüberstellt. Ein Fürst muss die Kunst der Verstellung beherrschen, er muss in der Lage sein, so zu tun, als ob er böse sei, auch wenn er es gar nicht ist. Nicht Moral oder christliche Tugend sind in dieser von Machiavelli beeinflussten politischen Domäne von Bedeutung, sondern vielmehr der Erfolg einer Darstellung. Das Gelingen derselben hängt dabei nicht nur vom Wissen des Einzelnen über die an ihn gestellten Erwartungen ab, sondern auch von der Fähigkeit, sich den Situationen flexibel und opportunistisch anzupassen. Zur Vorbereitung auf dieses politische Rollenspiel dient das protestantische Schultheater, denn durch das Übersetzen, Verfassen und Einüben antiker und zeitgenössischer Dramen wurden

adäquates Auftreten, rhetorische Gewandtheit und Einblicke in das politische Geschehen vermittelt. Die „Fassade“ als Ausdrucksrepertoire liefert dabei die notwendigen Attribute und erlaubt es Herrscher und Hofmann, sich nach unten abzugrenzen. Ein defizitäres Rollenwissen, fehlende Ausdruckskontrolle oder ein bewusstes Unterlaufen der Normen kann jedoch die Darstellung einer Rolle zerstören. So fällt Leo aus seiner Rolle als Herrscher, wenn er selbst in Kerker hinabsteigt, um zu überprüfen, ob Michael Balbus sicher verwahrt ist. Damit macht er nicht nur die Abgrenzung nach unten zunichte, denn er begibt sich auf die Stufe des Kerkermeisters, er gibt auch zu erkennen, dass er seine Rolle als Fürst nicht beherrscht.

Michael Balbus hingegen zeigt sich flexibel in seinen Rollen und passt seine Darstellung den Situationen an. Um sich zu verteidigen, agiert er in der Rolle des ehrlichen, aber leider etwas freimütigen Helden und stilisiert seine Ankläger, d.h. vor allem die Berater des Leo Armenius, zu Heuchlern und Lügner. Balbus' Rhetorikkritik dient jedoch nur als Mittel zum Zweck, denn schnell hat er erfasst, dass bei Hofe das Wort regiert und unbedachte Äußerungen Konsequenzen nach sich ziehen können. Gekonnt wechselt Michael Balbus zwischen den Rollen, agiert nach außen als „Held“, bedient sich aber der dissimulatorischen Techniken des Hofmanns und lässt beispielsweise eine in Wachs eingehüllte Nachricht aus seinem Verlies schmuggeln. In seiner Darstellung als Held stellt er sich zudem über Gott, indem er die eigene, physische Leistung und die Macht des Schwertes dem Wort Gottes entgegenstellt und nicht Gott, sondern der Glücksgöttin Fortuna huldigt.

Michaels „authentisches Ich“, losgelöst von den Rollen, die er spielt, ist jedoch nicht fassbar, denn sein Selbstverständnis variiert je nach Rolle und Darstellung, eine Beobachtung, die sich auch auf die anderen Figuren übertragen lässt. So wechselt Theodosia von der Kaiserin, die an ihrer Machtrolle festhält, zur gläubigen Christin und potentiellen Märtyrerin, Leo von der Rolle des Kaisers zur Rolle des reuigen Sünders. Jeder Rollenwechsel impliziert dabei auch eine Veränderung in der Ich-Identität (es sei denn, es handelt sich um eine bewusste Täuschung, wie sie Michael in der Rolle des angeblich loyalen Feldherrn errichtet).

Festzuhalten bleibt, dass die Figuren im „Leo Armenius“ durchaus als Individuen gestaltet sind, mit Gefühlen, Ängsten, eigenen Entscheidungen und unterschiedlichen Entwicklungen. Im Welttheater zu agieren, sei es auf der Bühne des Hofes oder des Trauerspiels, bedeutet nicht, Gottes Willen unterworfen zu sein oder als austauschbare Exempla für vorbildliches oder defizitäres Rollenverhalten zu stehen, sondern es verlangt von jedem Einzelnen ein aktives, selbstbestimmtes und kontrolliertes Rollenspiel. Und auch wenn die Figuren im „Leo Armenius“ nur fiktiv agieren, bilden sie dennoch tatsächliches Verhalten ab, indem sie den Umgang mit Rollen in der gesellschaftlichen und politischen Realität reflektieren. Das Theater wird zum Spielraum der

Handlungsmöglichkeiten, der dem Zuschauer, zugleich Mitspieler im Welttheater, erlaubt, sich das eigene Rollenverhalten (und das seiner Mitspieler) bewusst zu machen und sich selbst in der Welt zu verorten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat. Buch 1 bis 10. München 1977.

Die Bibel. Einheitsübersetzung. Neues und Altes Testament. Stuttgart 1980.

Calderón de la Barca, Pedro: El gran teatro del mundo. Auto sacramental alegórico. Span.-dt. Ausg., übers. u. hg. v. Gerhard Poppenberg. Stuttgart 2000.

Calderón de la Barca, Pedro: Das Leben ist ein Traum. Nachdichtung und Nachwort von Eugen Gürster. Stuttgart 1955.

Castiglione, Baldassare: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance. Berlin 2004.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Zweites Buch. Düsseldorf 2000.

Cicero, Marcus Tullius: De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Übers., komm. u. hg. v. Heinz Gunermann. Stuttgart 1976.

Cicero: De Oratore. Über den Redner. Hg. v. Harald Merklin. Stuttgart 1976.

Descartes, René: Die Leidenschaften der Seele. Hg. v. Klaus Hammacher. Hamburg 1996.

Erasmus von Rotterdam: Vom freien Willen. Verdt. von Otto Schumacher. Göttingen 1988, S. 24. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1533)

Gracián, Baltasar: Der Held. Aus dem Spanischen übersetzt von Elena Carvajal Díaz. Berlin 1996.

Gryphius, Andreas: Leo Armenius. Trauerspiel. Hg. v. Peter Rusterholz. Stuttgart 1971.

Gryphius, Andreas: Cardenio und Celinde Oder Unglücklich Verliebete. Trauerspiel. Hg. v. Rolf Tarot. Stuttgart 1968.

Gryphius, Andreas: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hg. v. Marian Szirocki und Hugh Powell. Tübingen 1963.

Gryphius, Andreas: Carolus Stuardus. Hg. v. Hans Wagener. Stuttgart 1972.

Gryphius, Andreas: Catharina von Georgien. Hg. v. Alois M. Haas. Stuttgart 1975.

Gryphius, Andreas: Leo Armenius. Trauerspiel. Hg. v. Peter Rusterholz. Stuttgart 1971.

Gryphius, Andreas: Papinian. Großmütiger Rechtsgelehrter oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus. Hg. v. Ilse-Marie Barth. Stuttgart 1965.

Gryphius, Andreas: Gedichte. Eine Auswahl. Text nach letzter Hand von 1663. Hg. v. Adalbert Elschenbroich. Stuttgart 1968.

Harsdörffer, Georg Philipp: Poetischer Trichter. Darmstadt 1969.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Theodizee. Hamburg 1968.
Lipsius, Justus: Von der Beständigkeit (De constantia). Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Viritius nach der zweiten Auflage von ca. 1601. Unter Mitarbeit von L. (Hg.) Forster. Stuttgart 1965.

Machiavelli, Niccolò: Der Fürst. Hg. v. Rudolf Zorn. Stuttgart 1963.

Pascal, Blaise: Gedanken. Leipzig 1987.

Rist, Johann: „Die alleredelste Belustigung kunst- und tugendliebender Gemüther“ (1666). In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Eberhard Mannack. Bd. 5: Epische Dichtungen. Berlin/New York 1974.

Seneca, Lucius Annaeus: Abhandlungen. Bd. 3. Stuttgart 1828.

Seneca: Briefe an Lucilius über Ethik. 7. Buch. Hg. v. Franz Loretto. Stuttgart 1990.

Seneca: Briefe an Lucilius über Ethik. 20. Buch. Hg. v. Franz Loretto. Stuttgart 2000.

The plays of William Shakespeare. Hg. v. Johnson, Sam und Steevens, George. Bd. 5. Philadelphia 1805.

Stosch, Baltzer Siegmund von: Danck= und DEnck=Seule des Andreae Gryphii. In: Text+Kritik 7/8 (1980), S. 3-11

Sueton: Augustus. Lat.-dt. Ausg., hg. v. Dietmar Schmitz. Stuttgart 1988.

Forschungsliteratur

Abel, Günter: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik. Berlin und New York 1978.

Abels, Heinz: Einführung in die Soziologie. Bd. 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft. Wiesbaden 2004.

Abels, Heinz: Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Industrialisierung von der Hand in den Mund lebt. Wiesbaden 2006.

Aertsen, Jan A.: Die Entdeckung des Individuums. In: Individuum und Individualität im Mittelalter. Hg. v. Jan A. Aertsen und Andreas Speer. Berlin und New York 1996. (=Miscellanea Mediaevalia, Bd. 24)

Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München 1989.

Alexander, Robert J.: Das deutsche Barockdrama. Stuttgart 1984.

Alt, Peter André: Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts. Berlin und New York 2004. (=Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte 30)

Anz, Thomas: Vorschläge zur Grundlegung einer Soziologie literarischer Normen. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. von Wolfgang Frühwald u.a. Bd. 9. Tübingen 1984, S. 128-144.

Arend, Stefanie: ‚Brennen‘ und ‚Schneiden‘ oder ‚Verzeihen‘? Die Utopie des sanftmütigen Fürsten in Gryphius' Drama Leo Armenius im Kontext von Senecas De clementia. In: Czarnecka, Miloslawa u.a. (Hrsg.): Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur

des Barock. Wrocław 2003.

Ash, Karina Marie: Theodosia in Andreas Gryphius' *Leo Armenius*: The Wife of truth? In: *Daphnis* 35 (2006), S. 537-550.

Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 2., neu bearbeitete Auflage. Berlin 2008, S. 211. (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, 27)

Baacke, Dieter: And tell sad stories of the death of kings. Das Schicksal der Könige bei Gryphius und Shakespeare. In: *Text und Kritik* 7/8 (1980), S. 46-57.

Balthasar, Hans Urs von: Theodramatik. Erster Band: Prolegomena. Einsiedeln 1973.

Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970.

Barner, Wilfried: Die gezähmte Fortuna. Stoizistische Modelle nach 1600. In: Haug, Walter; Wachinger, Burghart (Hg.): *Fortuna*. München 1995. (=Fortuna vitrea, 15), S. 311–343.

Baur-Heinhold, Margarete: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. München 1966.

Beetz, Manfred: Disputatorik und Argumentation in Andreas Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 10 (1980), S. 178–203.

Beck, Ulrich: Individualisierung. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie*. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 227-229.

Beise, Arnd: Untragische Trauerspiele. Christian Weises und Johann Elias Schlegels Aufklärungsdrama als Gegenmodell zur Märtyrertragödie von Gryphius, Gottsched und Lessing. In: *Wirkendes Wort* 47 (1997), Heft 2, S. 188-204.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main 2004. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 225)

Benthien, Claudia; Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg 2002.

Benthien, Claudia: *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. Paderborn 2006.

Berger, Peter und Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main 2007.

Berghaus, Günther: Andreas Gryphius' *Carolus Stuardus* – Formkunstwerk oder politisches Lehrstück? In: *Daphnis* 13 (1984), S. 229-274.

Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas: Zeremoniell und Ästhetik. In: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Tübingen 1995 (= Frühe Neuzeit, 25), S. 650–665.

Best, Thomas W.: "Schädliche Neigungen" in Gryphius' *Leo Armenius*. In: *Neophilologus*, Jg. 70, (1986), S. 416-428.

Best, Thomas W.: Classical Precursors of Gryphius' *Leo Armenius*. In: *Euphorion* 82 (1988), S. 375–392.

- Ralf Georg Bogner, *Die Bezähmung der Zunge. Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit* (Reihe: Frühe Neuzeit, Band 31). Niemeyer, Tübingen 1997.
- Bogner, Ralf Georg: *Bewegliche Beredsamkeit, passionierende Poesie. Zur rhetorischen Stimulierung der Affekte in der lutherischen Literarisierung der Leidensgeschichte Jesu*. In: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Johann Anselm Steiger (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43). Wiesbaden 2005, S. 145-165.
- Borgstedt, Thomas: *Angst, Irrtum und Reue in der Märtyrertragödie. Andreas Gryphius' Catharina von Georgien vor dem Hintergrund von Vondels Maeghden und Corneilles Polyeucte Martyr*. In: *Daphnis* 28 (1999) 3/4, S. 663-594.
- Brauneck, Manfred: *Deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts – Revision eines Epochenbildes. Ein Forschungsbericht 145-1970*. In: *DVjS* 45 (1971), Sonderheft Forschungsreferate, S. 378-468.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Band*. Stuttgart 1996.
- Braungart, Georg: *Poetische Selbstbehauptung. Zur ästhetischen Krisenbewältigung in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts*. In: *Jakubowski-Tiessen, Manfred (Hrsg.): Krisen des 17. Jahrhunderts. Interdisziplinäre Perspektiven*. Göttingen 1999, S. 43-57.
- Brinker-von der Heyde, Claudia: *Freundschaft und grimmer Haß oder: Die Macht des Wortes im Leo Armenius von Andreas Gryphius*. In: *Chloe* 28 (1988), S. 253–269.
- Budde, Bernhard: *Vom anhaltenden "vnrecht der Palläste" und vom unsicheren Trost der Religion: Andreas Gryphius' Fürsten-Mörderisches Trauer-Spiel / genant. Leo Armenius*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 48 (1998), Heft 1, S. 27–45.
- Bumke, Joachim: *Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. Bd. 2*. München 1986.
- Burgard, Peter J.: *König der Doppeldeutigkeit: Gryphius' Leo Armenius*. In: *Burgard, Peter J. (Hrsg.): Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche*. Wien u.a. 2001, S. 121–141.
- Burger, Heinz Otto: *„Dasein heißt eine Rolle spielen“*. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. München 1963.
- Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Berlin 1993.
- Burschel, Peter: *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*. München 2004.
- Buzás, Lázló: *Der Vergleich des Lebens mit dem Theater in der deutschen Barockliteratur*. Pécs 1941.
- Campanhausen, Hans Freiherr von: *Lateinische Kirchenväter*. Stuttgart 1986.
- Cavaillé, Jean Pierre: *Theatrum mundi. Notes sur la théâtralité du monde baroque*. San Domenico 1987.
- Christian, Lynda G.: *Theatrum Mundi. The History of an Idea*. New York und London 1987.
- Claessens, Dieter: *Rolle und Macht*. 3., überarb. Aufl. München 1974. (=Grundfragen der Soziologie, 6).
- Coburn-Staeger, Ursula: *Der Rollenbegriff. Ein Versuch der Vermittlung zwischen Gesellschaft und Individuum*. Heidelberg 1973.

- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948.
- Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. Wiesbaden 1977 (=Studienbücher zur Sozialwissenschaft, 20).
- Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995.
- Dotzler, Bernhard: Simulation. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart und Weimar 2003, S. 509-534.
- Dreitzel, Hans Peter: Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. Vorstudien zu einer Pathologie des Rollenverhaltens. Stuttgart 1968. (=Göttinger Abhandlungen zur Soziologie und ihrer Grenzgebiete, 14)
- Dreitzel, Hans Peter: Soziale Rolle und politische Emanzipation. Das Argument 71 (1972), S. 110-129.
- Dülmen, Richard van: Gesellschaft der Frühen Neuzeit: Kulturelles Handeln und sozialer Prozeß. Beiträge zur historischen Kulturforschung. Wien u.a. 1993, S. 121ff. (=Kulturstudien / Bibliothek der Kulturgeschichte, Bd. 28)
- Dülmen, Richard van: Die Entdeckung des Individuums. 1500-1800. Frankfurt 1997.
- Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung (1893). Frankfurt 1977.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den Oberschichten des weltlichen Abendlandes. Baden-Baden 1976.
- Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007.
- Endruweit, Günter: Handlungstheorien. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 212f.
- Euringer, Martin: Zuschauer des Welttheaters: Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der frühen Neuzeit. Darmstadt 2000.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1. Tübingen 1983. [=Fischer-Lichte 1983a]
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Band 2. Tübingen 1983. [=Fischer-Lichte 1983b]
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Tübingen 1999.
- Flemming, Willi: Das deutsche Barockdrama und die Politik. In: Euphorion 37 (1936), S. 281-296.
- Friederich, Werner Paul: From Ethos to Pathos: The Development from Gryphius to Lohenstein. In: Germanic Review 10 (1935), S. 223-236.
- Fuchs, Max: Persönlichkeit und Subjektivität. Historische und systematische Studien zu ihrer Genese. Opladen 2001.

- Gajek, Konrad (Hg.): Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Scholactus und Szenare zu den Aufführungen förmlicher Comödien an den protestantischen Gymnasien. Tübingen 1994.
- Gardt, Andreas: Sprachreflexion in Barock und Frühaufklärung. Entwürfe von Böhme bis Leibniz. Berlin und New York 1994. (=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 232, NF 108)
- Geller, Helmut: Position, Rolle, Situation. Zur Aktualisierung soziologischer Analyseinstrumente. Opladen 1994.
- Gestrich, Andreas: Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk. Die Rechtfertigung des Hofzeremoniells im 17. und 18. Jahrhundert. In: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. (= Frühe Neuzeit, 25). Tübingen 1995, S. 57–73.
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main 1977.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München 2006.
- Griese, Hartmut Martin u.a.: Soziale Rolle. Zur Vermittlung von Individuum und Gesellschaft ; ein soziologisches Studien- und Arbeitsbuch. Opladen 1977 (=Uni-Taschenbücher, 654).
- Griese, Hartmut M.: Rolle. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 458-462.
- Gross, Peter: Reflexion, Spontaneität und Interaktion. Zur Diskussion soziologischer Handlungstheorien. Stuttgart und Bad Cannstatt 1972.
- Gukenbiehl, Hermann L. und Scherr, Albert: Soziologische Theorien / Systemtheorien. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S.282-290.
- Habersetzer, Karl-Heinz: Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' Carolus Stuardus und Papinianus. Stuttgart 1985.
- Hahn, Alois und Willems, Herbert: Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hg.): Inszenierungsgesellschaft. Opladen und Wiesbaden 1998, S. 193-213.
- Hartfiel, Günter und Hillmann, Karl-Heinz: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1972.
- Haug, Frigga: Kritik der Rollentheorie und ihrer Anwendung in der bürgerlichen deutschen Soziologie. Frankfurt am Main 1977. (=Fischer-Taschenbücher Texte zur polit. Theorie u. Praxis, 6508).
- Haug, Walter und Burghart Wachinger (Hrsg.): Fortuna. Tübingen 1995.
- Haußer, Karl: Identität. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 218-220.
- Heckmann, Herbert: Elemente des barocken Trauerspiels. Am Beispiel des 'Papinian' von Andreas Gryphius. München 1959.
- Heimböckel, Dieter: Kein neues Theater mit alter Theorie. Stationen der Dramentheorie von Aristoteles bis

Heiner Müller. Bielefeld 2010. (=Aisthesis Studienbuch 7)

Heiss, Gernot: Die Liebe des Fürsten zur Geometrie: Adelserziehung und die Wertschätzung der höfischen Gesellschaft für Symmetrie und Regelmäßigkeit. In: Burgard, Peter J. (Hg.): Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien u.a. 2001, S. 101–119.

„Held“. In: Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 10. Leipzig 1960, Sp. 930-935.

Hempel, Wolfgang: Übermuot diu alte ...Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bonn 1970. (=Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 1)

Heselhaus, Clemens: Gryphius. Catharina von Georgien. In: Wiese, Benno v. (Hrsg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. 2 Bände. Düsseldorf 1960, Bd. 1, S. 35-60.

Hill, Paul B. u.a.: Soziologische Theorien / Verhaltens- und Handlungstheorien. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S. 293-300.

Hirsch, Arnold: Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes. Graz 1957.

Hofmann, Jürgen: Das Theater mit der Rollentheorie. In: Das Argument, Jg. 83 (1973), S. 927–937.

Horn, Christian und Warstat, Matthias: Politik als Aufführung. Zur Performativität politischer Ereignisse. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): Performativität und Ereignis. Tübingen und Basel 1993, S. 395-418.

Ingen, Ferdinand van: Leiden, Folter, Marter und die literarische Passionsfrömmigkeit in der frühen Neuzeit. In: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Johann Anselm Steiger (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43). Wiesbaden 2005, S. 301- 313.

Hoeges, Dirk: Die Macht und der Schein. München 2000, S. 198.

Hofmann, Jürgen: Das Theater mit der Rollentheorie. In: Das Argument, Jg. 83 (1973), S. 927–937.

Hong, Melanie: Gewalt und Theatralität in Dramen des 17. und des späten 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Bidermann, Gryphius, Weise, Lohenstein, Fichte, Dorst, Müller und Tabori. Würzburg 2008. (=Literatura - Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, 20)

Huizinga, Johan: Homo ludens. Hamburg 1956.

Ingen, Ferdinand van: Leiden, Folter, Marter und die literarische Passionsfrömmigkeit in der frühen Neuzeit. In: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Johann Anselm Steiger . Wiesbaden 2005, S. 301- 313. (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43)

Jakubowski-Tiessen, Manfred (Hrsg.): Krisen des 17. Jahrhunderts. Interdisziplinäre Perspektiven. Göttingen 1999.

Just, Klaus Günther: Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur. Bern und München 1966.

Kaiser, Gerhard: Leo Armenius, Oder Fürsten=Mord . In: Ders.: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Stuttgart 1968, S. 3–34.

Kaiser, Gerhard und Mathys, Hans-Peter: Das Buch Hiob. Dichtung als Theologie. Neukirchen-Vluyn 2006. (=Biblisch-Theologische Studien 81)

Kaminski, Nicola: Andreas Gryphius. Stuttgart 1998.

- Kästner, Hannes: *Fortunatus - Peregrinator mundi: Welterfahrung und Selbsterkenntnis im ersten deutschen Prosaroman der Neuzeit*. Freiburg i.Br. 1990.
- Kapp, Volker: Die Lehre von der *actio* als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der Frühen Neuzeit. In: Ders.: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der Frühen Neuzeit*. Marburg 1990, S. 40–64. (=Ars Rhetorica Bd. 1)
- Karnick, Manfred: *Rollenspiel und Welttheater*. München 1980.
- Kelping, Karin: *Frauenbilder im deutschen Barockdrama. Zur literarischen Anthropologie der Frau*. Hamburg 2003.
- Kiedroń, Stefan: *Andreas Gryphius und die Niederlande. Niederländische Einflüsse auf sein Leben und Schaffen*. Wrocław 1993.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas. III. Band: Das Theater der Barockzeit*. Salzburg 1959.
- Kirchner, Gottfried: *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*. Stuttgart 1970.
- Kirchner, Thomas: Der Theaterbegriff des Barocks. In: *Maske und Kothurn* 31 (1985), S. 131-140.
- Klein, Eugeniusz: Zeitkritik und Friedensbotschaft im *Piastus* von Andreas Gryphius. In: Czarnecka, Miloslawa u.a. (Hrsg.): *Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock*. Wrocław 2003. S. 103-107.
- Knoch, Otto: Gnade. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*. Bd 11, hg. v. Theodor Klauser u.a., Stuttgart 1980, Sp. 351-382.
- Kocyba, Hermann: *Habitus*. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*. Stuttgart 2007, S. 211.
- König, W.: *Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa. Seine dramaturgische und szenische Gestaltung von Aischylos bis Paul Claudel. Mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und barocken Bühne*. Phil. Diss. Wien 1951.
- Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): *Grundbegriffe der Soziologie*. Wiesbaden 2010.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln 2005.
- Krappmann, Lothar: *Interaktion*. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage*. Stuttgart 2007, S. 250.
- Krummacher, Hans-Henrik: Das deutsche barocke Trauerspiel (Andreas Gryphius). In: Holtus, Günter (Hg.): *Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters*. Tübingen 1987, S. 253-274. (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 1)
- Kuhn, H.: *Non decor in regno. Zur Gestalt des Fürsten bei Gryphius*. In: *Orb. litt.* 25 (1970), S. 126–150.
- Küng, Hans: Religion im Bann der Reformation. In: Jens, Walter und Küng, Hans: *Dichtung und Religion. Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka*. München 1985, S. 44-61.
- Lamnek, Siegfried: *Status*. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage*. Stuttgart 2007, S. 575f. [=Lamnek 2007a]

- Lamnek, Siegfried: Norm. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 386-389. [=Lamnek 2007b]
- Landweer, Hilge und Ursula Renz: Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein. Berlin 2008.
- Langer, Günter: Die Rolle in Gesellschaft und Theater. Tübingen und Basel 1996.
- Lecker, Joachim: Fortuna bei Machiavelli – ein Erbe der Tradition? In: Romanische Forschungen 101 (1989), Heft 4, S. 407-432.
- Lehmkuhl, Josef: Erasmus – Machiavelli. Zweieinig gegen die Dummheit. Würzburg 2008.
- Lenk, Werner: Absolutismus, staatspolitisches Denken, politisches Drama. Die Trauerspiele des Andreas Gryphius. In: Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert. Hg. v. Werner Lenk u.a. Berlin 1984, S. 254-351.
- Lenz, Karl: Interaktionismus, Symbolischer. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 251-255.
- Ley, Klaus: Castiglione und die Höflichkeit. Zur Rezeption des Cortegiano im deutschen Sprachraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: Alberto Martino: Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. Und 17. Jahrhundert. Amsterdam 1990, S. 3-91. (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 9)
- Linton, Ralph: Rolle und Status. In: Hartmann, H. (Hrsg.): Moderne amerikanische Soziologie. Stuttgart 1973.
- Linton, Ralph: Mensch – Kultur - Gesellschaft. Hg. v. Paul Lüth. Stuttgart 1979.
- Llanque, Marcus: Politische Ideengeschichte. Ein Gewebe politischer Diskurse. München 2008
- Lobenstein-Reichmann, Anja: Passion, Affekt und Leidenschaft im Frühneuhochdeutschen – Anmerkungen zu einem ganz besonderen Fall von Sprachwandel. In: Steiger, Johann Anselm u.a. (Hrsg.): Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Bd I. Wiesbaden 2005, S. 251-269. (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43)
- Loichinger, Alexander und Armin Kreiner: Theodizee in den Weltreligionen. Ein Studienbuch. Paderborn 2010.
- Luhman, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Bde. Frankfurt 1997.
- Lunding, Erik: Das schlesische Kunstdrama. Eine Darstellung und Deutung. Kopenhagen 1940.
- Machiavelli, Niccolò: Der Fürst. Aus dem Italienischen von U.W. Rehberg. Mit einem Vorwort von Herfried Münkler. Hamburg 2009.
- Mannack, Eberhard: Andreas Gryphius. Stuttgart 1968.
- Mannack, Eberhard: Die „verdeckte Fortsetzung des Dreißigjährigen Krieges“ in Schlesien zwischen 1650 und 1660 am Beispiel von Andreas Gryphius. In: Czarnecka, Miloslawa u.a. (Hrsg.): Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Wrocław 2003. S. 109-115.
- Matt, Peter von : Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München und Wien 2006.

Mauser, Wolfram: Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die „Sonnete“ des Andreas Gryphius. München 1976.

Mawick, Walter: Der anthropologische und soziologische Gehalt in Gryphius' Staatstragödie "Leo Armenius". Dissertation. Münster 1935.

Medeiros, Pilar de: Rollenästhetik und Rollensoziologie. Zum Transfer rollensoziologischer Kategorien auf die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Würzburg 2008. (=Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften, 627).

Mengel, Ewald: Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie. Frankfurt am Main 1978. (=Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik, 11).

Messing, Manfred: Handeln, soziales. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 211f.

Miebach, Bernd: Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung. 2., grundlegend überarb. und aktualisierte Auflage. Wiesbaden 2006.

Mout, Nicolette: Trost im Unglück? Justus Lipsius und Fortuna. In: : Fortuna. Hg. v. Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1995, S. 295-310.

Müller, Jan-Dirk: Die Fortuna des Fortunatus. Zur Auflösung mittelalterlicher Sinndeutung des Sinnlosen. In: Fortuna, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1995, S. 216-238, hier S. 231. (=Fortuna vitrea, Bd. 15)

Münch, Richard: Soziologische Theorie. Bd. 2: Handlungstheorie. Frankfurt / New York 2003.

Newmark, Catherine: Passion – Affekt – Gefühl. Hamburg 2008.

Niefanger, Dirk: Barock. Stuttgart und Weimar 2000.

Oestreich, Gerhard: Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547-1606): der Neustoizismus als politische Bewegung. Göttingen 1989.

Parente, James A. Jr.: Andreas Gryphius and Jesuit Theatre. In: Daphnis 13 (1994), S. 525-551.

Parsons, Talcott: Das System moderner Gesellschaften. München 1972, S. 74 (=Grundfragen der Soziologie, Bd. 15)

Parsons, Talcott: Zur Theorie sozialer Systeme. Hg. und eingeleitet von Stefan Jensen. Opladen 1976, S. 178-179.

Parsons, Talcott: Gesellschaften. Evolutionäre und komparative Perspektiven. Frankfurt 1986.

Peschken, Bernd: Andreas Gryphius aus neustoizistischer, sozialgeschichtlicher Sicht. Daphnis 6/3 (1977), S. 327-358.

Peukert, Rüdiger und Albert Scherr: Interaktion. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010; S. 119-122. [=Peukert 2010a]

Peuckert, Rüdiger: Werte. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden 2010, S. 355-358. [=Peuckert 2010b]

- Plard, H. (1973): Gryphius und noch immer kein Ende. In: *Etudes germaniques*, Jg. 28, S. 185–204.
- Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin und New York 1975.
- Popitz, Heinrich: *Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie*. Tübingen 1972. (=Recht und Staat in Geschichte und Gegenwart, 331 / 332).
- Powell, Hugh: Probleme der Gryphius-Forschung. In: *GRM 7 N.F.* (1957), S. 328-343.
- Quade, Randolph: *Literatur als hermetische Tradition: Eine rezeptionsgeschichtliche Untersuchung frühneuzeitlicher Texte zur Erschließung des Welt- und Menschenbildes in der Literatur des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 2001. (=Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 58)
- Raab, Jürgen: *Erving Goffman*. Konstanz 2008, S. 74. (= *Klassiker der Wissenssoziologie*, Bd. 6)
- Radtke, Heinz-Werner: *Vom neuen gerechten Menschen. Ein Paradigmawechsel in Andreas Gryphius' Trauerspielzyklus*. Bern 2011.
- Rahner: *Der spielende Mensch. Einsiedeln* 1952.
- Rapp, Uri: *Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*. Wien 1993. (=Edition Mimesis, 3).
- Reichelt, Klaus: *Politica dramatica. Die Trauerspiele des Andreas Gryphius*. In: *TuK* 7/8. 1965, S. 34-45.
- Reichelt, Klaus: *Das protestantische Schuldrama in Schlesien und Thüringen. Dokumente der zeitgenössischen Sicht des Absolutismus*. In: *Daphnis* 7 (1978), S. 215-233.
- Reichelt, Klaus: *Barockdrama und Absolutismus. Studien zum deutschen Drama zwischen 1650 und 1700*. Frankfurt 1980. (=Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache 8)
- Reichenberger, Kurt: *Calderóns Welttheater und die auto sacramentales*. In: *Theatrum mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs*. Hg. v. Franz Link und Günter Niggel. Berlin 1981, S. 161-176.
- Rheinberg, Falko: *Bezugsgruppe*. In: Endruweit, Günter und Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie*. 2. völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 69f.
- Richter, Karl: *Vanitas und Spiel. Von der Deutung des Lebens zur Sprache der Kunst im Werk von Gryphius*. *Schiller-Jb.* 16 (1972), S. 126-144.
- Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin 2005.
- Roßbach, Nikola: *Theatermetaphorik in Wissenschaft und Wissenschaftstheorie um 1700: Gottfried Wilhelm Leibniz*. In: Ariane Martin, Nikola Roßbach (Hrsg.): *Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters*. Tübingen 2005, S. 15-29.
- Rühl, Peter: *Lipsius und Gryphius. Ein Vergleich*. Diss. Berlin 1967.
- Rühle, Günther: *Die Träume und Geistererscheinungen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius und ihre Bedeutung für das Problem der Freiheit*. Diss. Frankfurt 1952.
- Rusterholz, Peter: *Theatrum Vitae Humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes*.

- Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofmannswaldau und Daniel Caspar von Lohenstein. Berlin 1970. (=Philologische Studien und Quellen, 51).
- Rusterholz, Peter: Andreas Gryphius' Leo Armenius: Ist christliche Politik möglich oder ein Widerspruch in sich selbst? In: Czarnicka, Miloslawa u.a. (Hrsg.): *Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock*. Wrocław 2003, S. 117-126.
- Schäfers, Bernhard: Gesellschaft. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): *Grundbegriffe der Soziologie*. Wiesbaden 2010, S. 89-93.
- Scharnhorst, Gerhard: *Studien zur Entwicklung des Heldenideals*. Diss. Wien 1955.
- Schäublin, Peter: Andreas Gryphius' erstes Trauerspiel "Leo Armenius" und die Bibel. In: *Daphnis* 3 (1974), S. 1-40.
- Scherr, Albert: Individuum. In: Kopp, Johannes und Schäfers, Bernhard (Hrsg.): *Grundbegriffe der Soziologie*. Wiesbaden 2010, S. 109-114.
- Schimank, Uwe: *Handeln und Strukturen. Einführung in die akteurtheoretische Soziologie*. Weinheim und München 2000.
- Schimank, Uwe: *Das zwiespältige Individuum. Zum Person-Gesellschaft-Arrangement der Moderne*. Opladen 2002.
- Schings, Hans-Jürgen: *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen*. Köln 1966.
- Schings, Hans-Jürgen: *Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*. In: *Deutsche Dramentheorien*, Bd. 1, hg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt 1971, S. 1-44.
- Schings, Hans-Jürgen: *Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit*. In: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Hg. v. Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968.
- Schings, Hans-Jürgen: *Constantia und prudentia. Zum Funktionswandel des barocken Trauerspiels*. In: Spellerberg, Gerhard und Gillespie, Gerald E.P. (Hrsg.): *Studien zum Werk Daniel Caspers von Lohenstein. Anlässlich der 300. Wiederkehr seines Todes*. Amsterdam 1983, S. 403-439.
- Schings, Hans-Jürgen: *Gryphius, Lohenstein und das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980, 48-60.
- Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München 1964.
- Schöne, Albrecht: *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Großbritannien*. In: Kaiser, Gerhard: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Stuttgart 1968, S. 117-169.
- Schormann, Gerhard: *Dreißigjähriger Krieg 1618-148*. In: Gebhardt. *Handbuch der deutschen Geschichte*. Bd. 10, hg. v. Wolfgang Reinhard. Stuttgart 2001, S. 207-320.
- Schroer, Markus: *Individualisierung*. In: Baur, Nina u.a. (Hrsg.): *Handbuch Soziologie*. Wiesbaden 2008, S. 139-161.
- Schröder, Peter: *Niccolò Machiavelli*. Frankfurt a. M. 2004.
- Schulte-Altdorneburg, Manfred: *Rollentheorie als Soziologie der Herrschaft*. Frankfurt 1977.

- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Über die Verstellung und die ersten „primores“ des "Héroie" von Gracián. In: Romanische Forschungen 91 (1979), S. 411–430.
- Schulze, Winfried: Vom Gemeinnutz zum Eigennutz. Über den Normenwandel in der Ständischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit. In: Historische Zeitschrift Band 243 (1986), S. 591-626.
- Schwaiger, Georg: Teufelsglaube und Hexenprozesse. München 1991, S. 14. (= Beck'sche Reihe, 337)
- Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit. Untersuchungen zur Dramaturgie der Lebenswelt und zur Tiefenstruktur des Dramas. Meisenheim am Glan 1977. (=Hochschulschriften Literaturwissenschaften, 22).
- Simhandel, Peter: Theatergeschichte in einem Band, Berlin 1996
- Soeffner, Hans-Georg: "Typus und Individualität" oder "Typen der Individualität". Entdeckungsreisen in das Land, in dem man zuhause ist. In: Wenzel, Horst (Hg.): Typus und Individualität im Mittelalter. München 1983, S. 11–44. (=Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 4)
- Sofer, Johann: Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes „Welttheater“. In: Maske und Kothurn 2 (1965), S. 256-268.
- Solbach, Andreas: Politische Theologie und Rhetorik in Andreas Gryphius' Trauerspiel Leo Armenius. In: Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag. Hg. v. Gabriela Scherer und Beatrice Wehrli. Bern u.a. 1996, S. 409–425.
- South, M. S.: Leo Armenius oder die Häresie des Andreas Gryphius. Überlegungen zur figuralen Parallelstruktur. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 94 (1975), S. 161–183.
- Spahr, Blake Lee: Gryphius and the Crisis of Identity. In: Ders.: Problems and Perspectives: A Collection of Essays on German Baroque Literature. Frankfurt/M 1981, S. 123-130. (=Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache, 9)
- Spahr, Blake Lee: Andreas Gryphius. A modern Perspective. Columbia 1993.
- Spellerberg, Gerhard: Szenare zu den Breslauer Aufführungen Gryphischer Trauerspiele. In: Daphnis 7 (1978), S. 235-265. [= Spellerberg 1978a]
- Spellerberg, Gerhard: Das schlesische Barocktheater und das Breslauer Schultheater. In: Kleinschmidt, Peter u.a.: Die Welt des Daniel Casper von Lohenstein. Köln 1978, S. 58-69. [=1978b]
- Spellerberg, Gerhard: Barockdrama und Politik. In: Daphnis 12,1 (1983), S. 127-168.
- Spellerberg, Gerhard: Narratio im Drama oder: Der politische Gehalt eines "Märtyrerstückes". Zur "Catharina von Georgien" des Andreas Gryphius. In: Scherer, Gabriela; Wehrli, Beatrice (Hg.): Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag. Bern 1996, S. 437–461.
- Stalder, Xaver: Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluß der Stoa auf die deutsche Barockdichtung. Martin Opitz, Andreas Gryphius und Catharina Regina von Greiffenberg. Bonn 1976.
- Steiger, Johann Anselm: Zorn Gottes, Leiden Christi und die Affekte der Passionsbetrachtung bei Luther und im Luthertum des 17. Jahrhunderts. In: Ders. (Hrsg.): Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit. Bd I. Wiesbaden 2005, S. 179-201.
- Steinhagen, Harald: Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum

Trauerspiel des Andreas Gryphius. Tübingen 1977 (= Studien zur deutschen Literatur, 51).

Steinhagen, Harald: Dichtung, Poetik und Geschichte im 17. Jahrhundert. In: Steinhagen, Harald; Wiese, Benno von (Hg.): Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Berlin 1984, S. 9–48.

Stockinger, Ludwig: Legitimität und Gewalt in den Dramen von Andreas Gryphius. In: Caorbineau-Hoffmann, Angelika und Nicklas, Pascal (Hrsg.): Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hildesheim: Olms 2000, S. 55-73.

Stürner, Wolfgang: Peccatum und Potestas. Der Sündenfall und die Entstehung der Herrscherlichen Gewalt im mittelalterlichen Staatsdenken. Sigmaringen 1987. (= Beiträge zur Geschichte und Quellengeschichte des Mittelalters, Bd. 11)

Szarota, Elida Maria: Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts. Bern und München 1967.

Szarota, Elida Maria: Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts. Bern 1976.

Szirocki, Marian: Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk. Tübingen 1964.

Szirocki, Marian: Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung. Stuttgart 1979.

Szondi, Peter (Hg.): Versuch über das Tragische. Frankfurt am Main 1961.

Szurawitzki, Michael: Contra den „rex iustus / rex iniquus“? Der Einfluss von Machiavellis *Il Principe* auf Marlowes „*Tamburlaine*“, Shakespeares „*Heinrich V.*“ und Gryphius’ „*Leo Armenius*“. Würzburg 2005.

Szurawitzki, M.: Zum Herrscherbild in Gryphius’ *Leo Armenius*: Werteverlust, Realpolitik, weiterführende Überlegungen. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 108 (2007), S. 629-640.

Tarot, Rolf: Schuldrama und Jesuitentheater. In: Hinck, Walter (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf 1980, S. 35–47.

Titzmann, Michael: „Verstellung“. Semiotische, anthropologische, ideologische Implikationen im Drama des deutschen Barock. In: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Hg. v. Adam, Wolfgang. Teil I. Wiesbaden 1997. (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28), S. 543-557.

Treppmann, Egon: *Besuche aus dem Jenseits: Geistererscheinungen auf dem deutschen Theater im Barock*. Konstanz 1999.

Ullrich, Otto, unter Mitarbeit von Dieter Claessens: *Soziale Rolle in der Industriegesellschaft*. Studentexte Fernuniversität, München 1978.

Wannenwetsch, Bernd: Affekt und Gebot. Zur ethischen Bedeutung der Leidenschaften im Licht der Theologie Luthers und Melanchthons. In: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Johann Anselm Steiger (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43). Wiesbaden 2005, S. 203- 215, hier S. 209.

Warnke, F. J.: *The World as Theatre: Baroque variations on a traditional topos*. In: Festschrift E. Mertner, hg. v. B. Fabian u. U. Suerbaum. München 1966, S. 185-200.

Weber, Max: *Die protestantische Ethik*. Eine Aufsatzsammlung. Bd. 1. Hg. v. Johannes Winckelmann. Gütersloh 1991, S. 67.

Weier, Winfried: *Idee und Wirklichkeit*. Philosophie deutscher Dichtung. Paderborn 2005.

Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München 2004.

Welzig, Werner: Constantia und barocke Beständigkeit. I: DVjs 35 (1961), S. 416-432.

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich: Die deutsche Barocktragödie. Zur Funktion von „Glaube“ und „Vernunft“ im Drama des 17. Jahrhunderts. In: Formkräfte der deutschen Dichtung. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen 1963, S. 5-20.

Wenzel, Horst: Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter. Darmstadt 2005.

Werber, Niels: Repräsentation, repräsentativ, in: „Ästhetische Grundbegriffe“, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 6. Stuttgart 2003, 264-290.

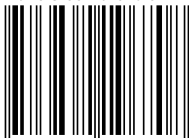
Wessels, P.B.: Das Geschichtsbild im Trauerspiel ‚Catharina von Georgien‘ des A. Gryphius. Hertogenbosch 1960. (= Tilliburgis. Publikaties van de katholieke Leergangen. Nummer 7), S. 3-20.

Wiswede, Günter: Rollentheorie. Stuttgart 1977. (=Urban-Taschenbücher, 259).

Zimmer, Matthias: Aspekte der Machiavelli-Rezeption im 16. und 17. Jahrhundert. In: Kohr, Heinz-Ulrich u.a.: Macht und Bewußtsein. Europäische Beiträge zur Politischen Psychologie. Weinheim 1990, S. 73-81

Wenn die Welt im 17. Jahrhundert als Bühne verstanden wird, auf welcher der Mensch als Rollenspieler agiert, wie definiert sich dann seine Rolle und kann er tatsächlich nur die eine, von Gott gegebene Rolle spielen? Besitzt er unter Umständen doch mehrere Rollen, in welchem Verhältnis stehen sie zueinander, sind Rollenausbrüche und -wechsel im „Welttheater“ möglich, wann finden diese statt und welche Sanktionen hat der Rollenspieler zu erwarten? Besitzt der Schauspielermensch einen gewissen Handlungsspielraum oder ist sein Spiel streng von Gott vorgegeben? Existiert ein Ich jenseits der Rollen, und wenn ja, wie ist dieses gefasst? In welchen Kontexten oder „Spielräumen“ ist die angemessene Darstellung der Rolle von besonderer Bedeutung, gibt es Rollen, die im Hinblick auf die Welttheatermetapher wichtiger sind als andere? Und sind im barocken Trauerspiel, das die Welttheatermetapher auf die Bühne bringt, die Figuren tatsächlich, wie bisher von der Forschung dargelegt, lediglich schablonenhafte Exempla ohne persönliche Entwicklung, oder gehen die Figuren im barocken Drama über diese Definition hinaus? Diese Fragen klärt die Autorin am Beispiel des Trauerspiels „Leo Armenius / Oder Fürsten-Mord“ des bekannten schlesischen Dichters Andreas Gryphius.

ISBN 978-3-86219-670-8



9 783862 196708 >