

*Franz Fromholzer*

## Biograph oder Richter?

### Das Gewissen als Instanz der Identität in Dramen des 16. und 17. Jahrhunderts

Wenn hier von Dramen des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum gesprochen wird, so möchte ich schlicht einen kurzen Einblick in die drei wohl einflussreichsten Phasen der Dramenproduktion jener Zeit geben: Es sind dies die Dramen der Reformationszeit, das Jesuitentheater und schließlich das barocke Trauerspiel, das mit seinen zwei wichtigsten Vertretern – Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein – Erwähnung finden soll.

Es handelt sich um einen Zeitraum, in dem das Christentum bzw. die unterschiedlichen christlichen Konfessionen das Welt- und Menschenbild prägen. Aufgrund der christlichen Lehre von der persönlichen Unsterblichkeit muss dabei ein Mensch als eine Person begriffen werden, die eine Geschichte hat, für die sie moralisch verantwortlich ist. Es handelt sich also um eine teleologische Ausrichtung sowohl des individuellen Lebens als auch der Geschichte allgemein: Die Geschichte der unsterblichen Seele ebenso wie die der Menschheit hat eine Richtung.<sup>1</sup> Das Gewissen ist dabei heilsgeschichtlich an das Evangelium gebunden. So formulierte Luther eindrucksvoll auf dem Reichstag zu Worms: „Und da mein Gewissen in den Worten Gottes gefangen ist, kann und will ich nichts widerrufen, weil es gefährlich und unmöglich ist, etwas gegen das Gewissen zu tun. Gott helfe mir. Amen.“<sup>2</sup> Und auch in einer für das 17. Jahrhundert maßgeblichen Enzyklopädie des Johann Heinrich Alsted heißt es: „Ubi notabis, conscientiam, quæ in electis existit ex Evangelio, multò esse perfectiorum conscientia, quæ existit ex lege naturæ.“<sup>3</sup> Das am Evangelium orientierte Gewissen

---

<sup>1</sup> Vgl. *D. Sturma*, Philosophie der Person. Die Selbstverhältnisse von Subjektivität und Moralität, Paderborn 2008, S. 50.

<sup>2</sup> *M. Luther*, Ausgewählte Schriften, Bd. 1: Aufbruch zur Reformation, hg. von K. Bornkamm und G. Ebling, Frankfurt am Main u.a. 1995, S. 269.

<sup>3</sup> *J.H. Alsted*, Encyclopaedia, Bd. 1, Faksimile-Neudruck der Ausgabe Herborn 1630, Stuttgart 1989, S. 55.

ist den lediglich durch die Natur eingepflanzten moralischen Gesetzen überlegen.

Die Fremdartigkeit der hier behandelten Epoche liegt nicht zuletzt darin, dass das sich artikulierende Ich niemals subjektiv verstanden werden kann und darf: Es ist Träger einer Rolle, ein historisches Exemplum, das überindividuelle Wahrheit verdeutlicht. Die vorgefundene bzw. geglaubte göttliche Ordnung der Welt entspricht einer individuellen Erfahrung von Sinnhaftigkeit, die damit auch allgemein gültig ist. Luthers „Ich“ ist nicht seine subjektive Meinung; es ist exemplarischer Ausdruck dafür, dass die Wahrheit nicht in der offiziellen Kirche gefunden werden kann, beansprucht objektive Wahrheit und eben nicht Gewissensfreiheit im subjektiven Sinne. Denn das Gewissen ist durch den eindeutigen Schriftsinn objektivierbar festgelegt.

Im Fokus der Interpretation der hier vorgestellten Texte soll die Frage nach der diachronen Identität der Theaterprotagonisten stehen. Personen zeichnen sich ja dadurch aus, dass sie nicht nur über die Zeit hinweg existieren, sondern auch ein Bewusstsein ihrer eigenen Identität zu einem Zeitpunkt und über die Zeit hinweg haben. Hier setzt meine Fragestellung an: Richtet sich das Gewissen an eine punktuell erfasste Identität der Person oder konstituiert es Identität über die Zeit hinweg? Mit der vielleicht befremdlich anmutenden Opposition zwischen Gewissen als Biograph und Gewissen als Richter sind zwei ganz unterschiedliche Aspekte der Theatralität des Gewissens angesprochen: Handelt es sich beim Gewissen im Drama um eine Instanz, die punktuell – vor allem im Ernstfall – Einspruch erhebt, eine Identitätskrise auslöst, den Protagonisten oder die Protagonistin als Richter verurteilt oder freispricht? Ein Urteil über personale Identität geht ja in ein moralisches Urteil implizit oder explizit immer dann ein, wenn vergangene Handlungen einer Person (oder sie betreffende Ereignisse) den Ausgangspunkt einer späteren Beurteilung bilden.<sup>4</sup> Oder muss das Gewissen als permanent präsente integrale Instanz der Identität einer Figur gedacht werden, die kontinuierlich lenkend eingreift, begangene Missetaten registriert und so eine zeitliche Kohärenz des Selbstbildes gewährleistet? Zentral für Fragen nach diachroner Identität ist dabei sicherlich die zweifache Aufgabe des Gewissens, rückblickend zu urteilen – man spricht von *conscientia consequens* – und zugleich vorausschauend etwa auf ein zukünftiges Gericht zu werten (*conscientia antecedens*). Diese Doppelstruktur des Gewissens wird als Leitfaden dienen. Blicken wir auf die Texte.

<sup>4</sup> Vgl. M. Herrmann, *Identität und Moral*, Berlin 1995, S. 42.

### I. Johann Agricola, Jan Hus (1537)

1537 veröffentlichte der evangelische Theologe und Reformator Johann Agricola die *Tragedia Johannis Huss*. Sie geht zurück auf eine intensive Befassung Agricolas mit Leben und Werk des böhmischen Kirchenreformers, der 1415 auf dem Konzil von Konstanz hingerichtet wurde. Nicht zufällig im Jahr 1537 ruft Agricola die Ereignisse des Konstanzer Konzils in Erinnerung. Kaiser Karl V. schmiedet Konzilspläne, die die Anwesenheit der Reformatoren beim zukünftigen Konzil erwarten lassen. Die von Lutheranern auf Luther bezogene etymologische Prophetie von Hus als der Gans, die sich in einen Schwan verwandelt und wieder lebendig werde, wird von Agricola ebenfalls in der *Tragedia* aufgegriffen. Deutlich gibt dabei Agricolas Drama zu verstehen, dass es ihm um eine Propagierung der reformatorischen Sache und um die Warnung vor ihrer Unterdrückung geht. Hus erscheint als der makellose Held, der unschuldig in die Hände seiner Gegner gerät. Von einer Vorform des späteren Märtyrerdramas ist in der Forschung gesprochen worden. Die Anschuldigungen der Kardinäle und Bischöfe auf dem Konzil sind dagegen verleumderisch erlogen. Hus habe sich selbst zur Dreifaltigkeit als vierte Person hinzugefügt, so wirft es ihm der Bischof von Lübeck vor. Es handelt sich also um ein höchst polemisches Drama, in dem zwischen Lüge und Wahrheit klar zu unterscheiden ist. Werfen wir einen Blick auf den Auftritt des Magister Johan Huss:

Magister Johan Huss tritt auff den tisch/ vnd sagt mit grossem schmerzen zum volck.  
 Seht/ die Bischoff vermanen al/  
 Das ich mein lehr widerrufen sal.  
 Auch gentlich die verschweren nun/  
 Aber ich forcht mich das zuthun.  
 Das ich nicht werd vor Gotts angesicht/  
 Als ein lügener bald gericht.  
 Mein gewissen auch nicht beschwer/  
 Und Gottes warheit inn lüg vorker.  
 Weil ich diese Artickel noch/  
 Nie gehalten/ und seind mir doch.  
 Durch falsche zeugen auffgelet/  
 Wiewol ich hab zu aller stet.  
 Das widerspiel stets gehalten/  
 Geprediget mannichfalten.  
 So forcht ich mich zu dieser stund/  
 Das ich nicht geb aus falschem grund.  
 Ergernis/ auch der gemeine/  
 Der ich gprediget hab alleine.

Und den/ die auch noch heut zu tag/  
Die warheit predgen/ ist meine klag.<sup>5</sup>

Der exponiert auf den Tisch gestellte Hus predigt zum Volk: Wird die Gewissensberufung zunächst explizit auf die Furcht vor Gottes Gericht bezogen, vor dem Wahrheit nicht in Lüge verkehrt werden dürfe, so zeigt sich im Verlauf der Predigt, dass Hus' Gewissen auch das Ärgernis der eigenen Gemeinde fürchtet, von der er sich abwenden würde. Schließlich gibt es noch die, „die auch noch heut zu tag die warheit predgen“, und mit dem „heut“ darf getrost in der Theaterinszenierung die reformatorische Gegenwart mitgemeint sein. Es sind also drei Ebenen, denen gegenüber sich das Gewissen von Jan Hus verpflichtet fühlt: das Gericht Gottes, die Glaubhaftigkeit der eigenen Biographie und der Blick in die Zukunft, von deren Standpunkt aus das eigene Handeln bewertet werden muss. Neben der metaphysischen Legitimierung ist die Aufteilung des Gewissens in eine *conscientia consequens* und eine *conscientia antecedens*, die zukünftiges Geschehen vorweg nimmt, klar erkennbar. Zwischen Wahrheitsgewissen und ethischem Gewissen kann hier nicht unterschieden werden, die Glaubenswahrheit bestimmt das Handeln, die Verweigerung des Widerrufs. Es handelt sich um eine Extremsituation eines exponierten Ichs, das seinen unverwechselbaren und unaufgebbaren geschichtlichen Standort bezieht und eben nicht anders kann. Wenn dieses Ich diesen Standort aufgäbe, wäre es nicht mehr das Ich, als das es sich auf diesem Standort gegen die Forderungen der Kirche als das objektiv Wahre behauptet. Die Preisgabe der Gewissensüberzeugung käme der Preisgabe seiner selbst gleich, also einem Selbstverlust. Gemäß dem Märtyrerdenken ist das Festhalten an der Wahrheit als Selbstverwirklichung anzusehen. Selbstverwirklichung heißt hier: irdische Selbstvernichtung in der selbst gewählten Hinrichtung. Damit ist der Gewissensbegriff in einem Kontext beheimatet, der den Menschen in seiner Identität als dem möglichen Ort von Wahrheit versteht. Und dies in zweierlei Hinsicht: zum einen im Sinne einer teleologisch verstandenen Geschichte, bei dem das Gewissen den eigenen Standpunkt bestimmt, zum anderen indem sich Hus im Gewisswerden der Wahrheit zugleich seiner selbst gewiss wird. Der heilsgeschichtlichen Standortbestimmung im Gewissen entspricht jene Identität des Menschen mit sich und seiner Wahrheit, wie sie das Gewissen bezeugt.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *J. Agricola*, Tragedia Johannis Huß welche auff dem Unchristlichen Concilio zu Costnitz geholfen [...], in: *ders.*, Ausgewählte Texte, Bern u.a. 1986, Fijj.

<sup>6</sup> Vgl. *J. Blank*, Gewissen und Identität, in: W. Beierwaltes/W. Schrader (Hg.), Weltaspekte der Philosophie. FS Rudolph Berlinger, Amsterdam 1972, S. 25.

Eindrucksvoll wird im Drama dann zwischen innerer Wahrheit und äußerlicher Inszenierung unterschieden. Der vorgeführte Ketzer ist der wahrhaftige Märtyrer:

Der Ertzbischoff von Meiland:  
 Die heilige Kirch hat al ir recht/  
 Von dir gnommen ist alles schlecht.  
 Und hat hinforder nichts an dir/  
 Derthalben itzt auch wollen wir.  
 Dich ubergeben der weltligkeit/  
 Denn du hast nu gantz dein bescheit.  
 Nach solchem setzen sie im den papiren hut auff/ der sol hoch und rund sein/ daran drey  
 Teuffel gemahlet/ und geschrieben/ Hic es Heresiarcha.<sup>7</sup>

Wenn sich dann der Cardinal von Florentz der Gewissenberufung des Hus verweigert, so geht es hier gar nicht um juristische Argumente, sondern um eine Verweigerung sowohl gegenüber der Anerkennung metaphysischer Wahrheit als auch der wahren Identität von Hus' Lehre und seinem Leben:

Noch deim gwissen wir können gar/  
 Nicht richtn/ sonder nach dem/ was klar<sup>8</sup>

Es soll festgehalten werden, dass hier von Agricola ein Gewissen gezeichnet wird, das sich im Extremfall meldet: Es garantiert die Identität des Protagonisten mit der metaphysischen Wahrheit, beglaubigt den rechten Lebenslauf der Person und weist ihm selbst den richtigen Standpunkt innerhalb der Heilsgeschichte zu. Als Garant der Identität entspricht dem gewissenhaften Handeln des Märtyrers die Selbstverwirklichung über den Tod hinweg. *Conscientia antecedens* und *consequens* sind gar nicht anders als in einem universalgeschichtlichen Sinne versteh- und deutbar. Geulen formuliert: „ein Subjekt ist mit sich in der Zeit identisch, wenn es im Ziel einen zukünftigen und für es selbst relevanten Zustand als zukünftigen und für es selbst relevanten intendiert bzw. wenn es in einem erreichten Zustand noch das Ziel wieder erkennt, das es früher intendiert hatte.“<sup>9</sup> Dieses Ziel ist für Hus nur um den Preis der Hinrichtung zu erhalten.

<sup>7</sup> *Agricola*, *Tragedia Johannis Huß*, a.a.O., Fiiij.

<sup>8</sup> *Agricola*, *Tragedia Johannis Huß*, a.a.O., Dj.

<sup>9</sup> D. Geulen, *Das vergesellschaftete Subjekt. Zur Grundlegung der Sozialisationstheorie*, Frankfurt am Main 1989, S. 153.

## II. Nach der Reue ist vor der Reue – Das Gewissen im Jesuitentheater (Jacob Bidermann, *Belisarius*)

Machen wir einen Sprung vom Wittenberg der Reformation in das katholische München des Jahres 1607. Der Jesuitenorden hat im Zuge der Gegenreformation das Theater als wirkungsmächtigen Ort der *propaganda fidei* entdeckt und entfaltet die sprichwörtliche barocke Sinnlichkeit in ihrem Prunk. Schlachten, Trompeten, pompöse Triumphzüge und ausgefeilte Theatermaschinen, die spektakuläre Erscheinungen aus dem katholischen Himmel ermöglichen, machen die Inszenierungen zur multimedialen Show. Die Münchner Jesuitenbühne hatte erklärtermaßen die Funktion eines Hoftheaters. Die Wittelsbacher stellten den Theatermachern des Ordens ihre Architekten, Maler, Handwerker und Musiker (etwa Orlando di Lasso) zur Verfügung. Es lag im Interesse der Jesuitenschulen, dass möglichst viele Schüler an den Aufführungen beteiligt waren. So kamen Inszenierungen zustande, an denen bis zu 1700 Personen mitwirkten, gelegentlich waren es bis zu 300 Sprecherrollen. Findet hier die doch in der Innerlichkeit der Person sich äußernde Gewissensinstanz überhaupt Platz? Das Jesuitentheater steht in der Tradition der *Psychomachia*, die der spätantike christliche Autor Prudentius verfasste, und in der Tugenden und Laster als Allegorien um die Seele des Menschen kämpfen – eine Tradition, die über das gesamte Mittelalter lebendig blieb. So ist im Jesuitentheater das Gewissen als Allegorie auf der Bühne präsent. Wie sieht das Gewissen aus? Fragen wir den einschlägigen Autor Franciscus Lang, der in seiner *Dissertatio de Actione Scenica*, einer Abhandlung über die Schauspielkunst, die *conscientia* folgendermaßen beschreibt: „Eine Frau, oben in einem weißen Gewand, unten in einem schwarzen; trägt in der Rechten eine Feile; auf der Brust ist ein von einer Schlange gebissenes Herz sichtbar.“<sup>10</sup>

In der Forschung wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Lang seine Allegorien dem einflussreichen *Iconografia*-Werk des Cesare Ripa aus dem 16. Jahrhundert entnommen hätte. Dies kann hinsichtlich des Gewissens nicht behauptet werden.

<sup>10</sup> F. Lang, Abhandlung über Schauspielkunst, übersetzt und herausgegeben von A. Rudin, Bern/München 1975, S. 259.

## Di Cesare Ripa .

95

## C O S C I E N Z A .



**D**ONNA con vn cuore in mano dinanzi agl'occhi con questo scrito in lettere d'oro . ΟΙΚΕΙΑ ΣΙΝΕΣΙΣ , cioè la propria coscienza, stando in piedi in mezo vn prato di fiori, & vn campo di spine.

La coscienza è la cognitione , che ha ciascuno dell'opere, & de'pensieri nascosti, & celati a gl'altri huomini.

Però si dipinge in atto di riguardare il proprio cuore, nel quale ciascuno tiene occultate le sue segretezze, le quali solo a lui medesimo sono a vna forza pakti.

Sta con piedi ignudi nel luogo sopradetto, per dimostrare la buona , e cattiuua via, per le quali ciascuno caminando, ò con le virtù, ò co' vitij, è atto a sentire l'aspere punture del peccato, come il suauo odore della virtù.

*Cof. ienz. 2.*

**D**onna di sembiante bellissimo , vestita di bianco , con la sopraueste nera , nella destra mano terrà vna lima di ferro, hauerà scoperto il petto alla parte del cuore, donde la morderà vn serpe , ouero vn verme, che sempre

Abbildung 1: Coscienza<sup>11</sup>

<sup>11</sup> C. Ripa, *Iconologia*, hg. von St. Orgel, New York 1976, S. 95.

Ripa zeigt eine ihr eigenes Herz lesende Frau. Das Herz wird explizit als OIKEIA SINESIS beschriftet, als das eigene Gewissen. Das Bild der Frau, die in ihrem Gewissen liest, betont ohne Zweifel den aufzeichnenden, quasi schriftführenden Charakter des Gewissens. In der Distanznahme des Menschen zu sich selbst, zur eigenen Geschichte, wie sie in der ethischen Lesart des Gewissens verzeichnet ist, ist Selbsterkenntnis möglich. Von einer fundamentalen Richterfunktion des Gewissens, die über die eigene Identität einen Urteilsspruch mit tödlichen Konsequenzen verhängen kann, ist hier nichts zu erkennen. Bei Lang verweisen Feile und Schlange auf Strafmechanismen des Gewissens, die es jedoch nicht zulassen, das Gewissen als fundamentalen Exponenten der Person zu werten, wie dies ja bei *Agricolae Hus* der Fall war. Werfen wir einen Blick auf ein theatralisches Beispiel. Hierzu habe ich den *Belisarius* des wohl berühmtesten Jesuitendramatikers im deutschsprachigen Raum, Jacob Biedermanns, ausgesucht. Beim Protagonisten Belisar handelt es sich um einen Feldherrn, der im Namen Kaiser Justinans gegen den afrikanischen Tyrannen Gilimer erfolgreich ins Feld zieht und so auf den Zenit seines Ruhms gelangt. Jedoch legt er sich anschließend mit dem Papst Silverius an – und damit sollte man im katholischen Ordensdrama nicht ungestraft mit gutem Gewissen davonkommen. Hören wir den Verhandlungen zwischen Belisarius, Conscientia und Justinian genauer zu:

Bel. O perfidas

Hominum mentes! Haec mihi convitia irrogent

Insonti? CONS. Tandem cogita Silverium;

Et ille longè te fuit innocentior.

BEL. Testor supremum Numen, Caesar, me mali

Fuisse, & esse expertem. JUST. Vile est perfido

Perjurium sicario. CONS. Contemneris

Ut verba tu Silverij contemseras.

JUST. Non sat probatis id visi probare sunt

Indicijis? LOG. TRIB. Luculentius, Caesar, & probis.

BEL. O tempora! Ô mores! CONSC. Non hodie denique

Inolescunt haec judicia; sub te Iudice

Coeperunt olim; His artibus Silverium,

Tute ipse insontem nocuus circumveneras. (V. Actus, Scena VII, V. 1869–1883)

Bel. O treulose Einstellungen der Menschen!

CONS. Denk endlich an Silverium! Und jener war im Vergleich zu Dir weit unschuldiger.

BEL. Ich beteuere, höchste Majestät und Caesar, dass ich zwar von Übel war, jetzt jedoch frei davon bin.

JUST. Billig ist ein Meineid, treuloser Bandit.



CONS. Du wirst verachtet, genauso wie Du die Worte des Silverius verachtet hast.

JUST. Ist dies nicht genug durch überprüfte Aussagen untersucht worden.

LOG.TRIB. Trefflich und rechtschaffen, Kaiser.

BEL. O Zeiten! O Sitten!

CONS. Nicht heute reifen schließlich diese Urteile, sie haben ihren Anfang unter Deinem Richteramt. Durch diese Künste hast du den Silverius getäuscht, Du Dir selbst unschuldig geschadet.

Hier wird, anders als im *Hus*, kein theologischer Ernstfall im Gewissen verhandelt. Dem armen Belisar ist ein Biograph zur Seite gegeben, der ihm im Leid seine eigenen Missetaten spöttisch vorhält. Der Rückblick auf die sündige Lebensgeschichte im Gewissen legitimiert das eigene Leid als gerechtfertigt. Eine zeitliche Kohärenz der Identität wird im Gewissen gefordert und aufrechterhalten. Wenn Belisar abstreitet, nicht mehr der zu sein, der er war, so hat das weder auf der rechtlichen Ebene vor dem kaiserlichen Gericht noch auf der Ebene des Gewissens Plausibilität. Dies wird auf der Bühne explizit verdeutlicht, indem Belisar vor dem kaiserlichen Gericht das Gewissen als Begleiter zur Seite gegeben ist. Reue befreit nicht vor Verantwortung für die eigenen Taten. Dass das Gewissen trotz der auf der Bühne bereits zuvor einsetzenden Reue des Belisar hier vor Gericht die Verurteilung rechtfertigt – Belisar wird geblendet –, affirmiert die soziale Einbindung des Einzelnen. Das Gewissen ermahnt zur Erinnerung, zur Erinnerung an das anderen angetane Leid, für das trotz bereits vorhandener Reue auch weiterhin die Konsequenz getragen werden muss. Der Belisar nach Reue und Bußfertigkeit bleibt weiter Belisar – trotz des neu eingenommenen, divergierenden Selbstbildes. Das Gewissen fungiert als „Antigraphus“, wie es ein anderer jesuitischer Erfolgsautor der Zeit, Jeremias Drexel, bezeichnet hat: als Gegenschreiber, der eine zeitliche Kohärenz der Identität garantiert. Nach der Reue ist vor der Reue, denn das Gewissen fährt mit der Aufzeichnung des Sündenregisters fort.

Eine solche Kontinuität der Gewissensbetreuung ist im nun zu betrachtenden protestantischen schlesischen Trauerspiel undenkbar. Der Einspruch des Gewissens, eine Verletzung des Gewissens gar, signalisiert eine fundamentale Identitätskrise – mit tödlichem Ausgang. Machen wir einen weiteren zeitlichen Sprung und gehen in das Schlesien des Jahres 1663.

### III. Das Gewissen – ganzheitlicher Exponent der Person (Andreas Gryphius, Carolus Stuardus)

Andreas Gryphius' Märtyrerdrama „Ermordete Majestät Oder Carolus Stuardus. König von Groß Britannien. Trauer=Spiel“ liegt in zwei Fassungen von 1649 und 1663 vor. Thematisiert wird die Hinrichtung des englischen Königs Karl I. Stuart durch die Independenten unter Oliver Cromwell. Während die erste Fassung unmittelbar nach der Hinrichtung sozusagen als zeitgenössisches Stück verfasst wurde, war 1663 bei der zweiten Fassung inzwischen Karl II. Stuart, Sohn Karls I., zum König gekrönt worden, Cromwell und die Independenten sind gescheitert. Die Forschung konnte zeigen, dass es gerade die zweite Fassung ist, die die Hinrichtung Karls I. zur Postfiguration des Leidens und Sterbens Jesu Christi gestaltet. Doch nicht auf das gute Gewissen des hingerichteten Königs möchte ich hier die Aufmerksamkeit lenken, sondern auf den Auftritt eines Wahnsinnigen. Dieser Auftritt wurde in die zweite Fassung völlig neu aufgenommen. Es handelt sich um einen Ausblick in die Zukunft vom Zeitpunkt 1649 aus, eine Zukunft, die zum Zeitpunkt der Fertigung der zweiten Fassung aus bereits Vergangenheit ist.

Poleh

Wie wird mir? Ists ein Traum? Ja Träume/ Dunst und Wind  
Bestreiten leider mich/ und mein verletzt Gewissen.  
Mein Hertz wird lebend noch in dieser Brust zurissen.  
Verflucht sey dise Stund' in der ich mich erklehrt  
Vor dich/ du Mord-schar! [...]  
Weh mir! was schau ich dort? weh mir! Die Rach (e) erscheint!  
Der Straffen Wetter blitzt! Heult Richter! Mörder weinet!  
Wehn schleiff man? Carew dich? Wer hengt hir? Horrison?  
Wie Hugo? Fällst du auch in den verdinten Hohn?  
Wie zittert noch dein Hertz in grauser Hencker Händen?  
Wo wird man deinen Kopff/ wo die vir Stück hinsenden?  
In die man dich vertheilt. Hir brennt dein Eingeweid.  
Leid' Hewlet/ dessen Faust den Blutt-Kelch voll von Neid/  
Dem König hat gewehrt! (f) die müden Augen starren!  
Last uns/ ihr Richter/ nicht die grausen Tag' erharren!  
Eilt mit mir in die Grufft (V. 180 ff.)

(e) Vnter disen Worten öffnet sich der innere Schau-Platz/ und stellet die Virtheilung des Hugo Peters und Hewleds vor

(f) Der Schau-platz schleust sich.

Mit dem Auftritt des rasenden Poleh vor der Hinrichtung des Königs wird von Gryphius nicht nur ein Einblick in ein „verletzt Gewissen“ gegeben, sondern zugleich auch ein Ausblick in die Zukunft. Insgesamt dreimal öffnet sich im Laufe der Szene der ‚innere Schauplatz‘ und gibt das fürchterliche Schicksal der Königsmörder preis. Unter dem inneren Schauplatz sind inszenierungspraktisch sogenannte *scena muta* zu verstehen, also stumme Szenen, die auf dem hinteren Teil der Bühne dargestellt werden: ein Spiel im Spiel ohne Worte. Obwohl im Vordergrund auf der Bühne also ein Wahnsinniger tobt, versprachlicht dieser Wahnsinnige visionär Gesehenes, das im Hintergrund der Bühne für alle Zuschauer sichtbar wird. Bei den gesehenen Bildern des verletzten Gewissens handelt es sich dabei keinesfalls um Wahnsinniges, sondern um überprüfbar zutreffendes Zukunftsgesehenes, um objektive Wahrheit. Da Gryphius das Sterben Karls nach der Idee einer *imitatio passionis Christi* gestaltet hat, wurde von Albrecht Schöne der Figur des Poleh innerhalb des Passionsgeschehens die Rolle des Judas zugeteilt. Karl-Heinz Habersetzer erkennt hingegen typologisch Achitophel, den Königsvater aus dem 2. Samuelbuch, in Poleh (2. Sam. 15 ff.), dessen Namen Gryphius unter Eliminierung der Vorsilbe (*-ophel*) als Anagramm bildete, und „der sich nach dem Scheitern seines Verrats wie Judas erhängte.“<sup>12</sup> Polehs Auftritt demonstriert die heilsgeschichtliche Verworfenheit der Königsmörder. „Obgleich eingeräumt wird, Gott habe Mittel, sein Recht auch ‚durch Menschen Unrecht außzuführen‘ (Carolus Stuardus, 1. Fassung, V. 471 f.), bleibt es für den Menschen doch unrecht, dem Fürsten gegenüber das Recht Gottes durchsetzen zu wollen. Über den Fürsten zu Gericht zu sitzen, heißt ‚mit tollen Händen/ der heil’gen Themis Richt-Axt schänden‘ (ebd. I, V. 495 f.).“<sup>13</sup> Die Heftigkeit der *perturbatio animi* bei Poleh demonstriert das Gewissen als personale Fundamentalkategorie. Unter *perturbatio animi* wird im Kontext der für Gryphius maßgeblichen stoizistischen Philosophie eine geistige Verwirrung bezeichnet, der eine Person unterliegt, die ihre Affekte und Leidenschaften nicht mehr unter Kontrolle hat. Dabei verletzt nicht erst die *perturbatio animi* das Gewissen, vielmehr ist die *perturbatio animi* Ausdruck des verletzten Gewissens. Das Gewissen wird „in ganzheitlicher Sicht zum Exponenten der ganzen Person“;<sup>14</sup> die Verletzung des Gewissens zieht den Verlust der ratio und so auch der Selbstkontrolle nach sich. Die Normativität des Gewissens ist damit auch

<sup>12</sup> Vgl. K.-H. Habersetzer, Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studium zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius’ *Carolus Stuardus* und *Papinianus*, Stuttgart 1995, S. 39.

<sup>13</sup> P. Michelsen, Vom Recht auf Widerstand in Andreas Gryphius’ Aemilius Paulus Papinianus, in: *Simpliciana* 17 (1995), S. 45–70, hier 49 f.

<sup>14</sup> G. Dautzenberg, Art. Gewissen. III. Neues Testament, in: RGG, Bd. 3, Tübingen 2000, Sp. 901 f., hier Sp. 902.

Selbstzweck, ermöglicht erst heilsgeschichtlich richtiges Verhalten im politischen Raum. Bemerkenswert ist, dass in den drei Visionen des rasenden Poleh objektive Wahrheit artikuliert wird. Damit wird die traditionelle Gewissensfunktion erweitert. Die *conscientia antecedens*, die das eigene Handeln vorausschauend bewertet, wird zum prophetischen Gewissen, das das eigene Handeln im Kontext des futurischen Geschehens in das Heilsgeschehen einzuordnen weiß. Im Namen der Zukunft wird hier also über den Einzelnen zu Gericht gesessen. Die Biographie Polehs bleibt dabei im Dunkeln. Als richtende Instanz verwirft das Gryph'sche Gewissen das aktive Widerstandsrecht und affirmiert im Sinne der lutherischen *theologia crucis* das Leiden in und an der Welt als eine durchgehende und gottgewollte Glaubens- und Beständigkeitsprobe – im Sinne eines protestantischen Märtyrertypus.<sup>15</sup>

#### IV. Gescheiterte Identität – Mnemotechnik und Gewissen (Daniel Casper von Lohenstein, *Agrippina*)

Bei Daniel Casper von Lohensteins Trauerspiel *Agrippina* handelt es sich – für nicht wenige Barockforscher – um das skandalträchtigste Stück des 17. Jahrhunderts. Auf der Bühne inszeniert wird nichts weniger als die inestuöse Verführung Kaiser Neros durch seine Mutter Agrippina. Vielleicht hat aufgrund der Drastik dieser Szenen die Forschung den Blick dafür verloren, welch geradezu herausragende Bedeutung dem Gewissen und seinen Forderungen im Drama von Lohenstein zugewiesen wird. Dabei diene Lohenstein als Quelle das Geschichtswerk des Tacitus, sodass sein dramatisches Schaffen dem sogenannten Tacitismus zugeordnet werden kann: Das Geschichtswerk des römischen Geschichtsschreibers war im 17. Jahrhundert geradezu zum Experimentierfeld einer gottlosen Geschichte geworden, stand doch den von Angst geplagten Protagonisten des Tacitus eine christliche Offenbarung eben nicht zur Verfügung. Mit Lohensteins *Agrippina* verlassen wir also die Dramen, in denen sich das Gewissen explizit oder implizit an das Evangelium gebunden sieht.

Vorgestellt sei zunächst eine von mir als Beichte bezeichnete Geständnisrede Agrippinas. Agrippinas Monolog ist zwischen dem ersten gescheiterten Mordanschlag ihres Sohnes Nero auf dem Schiff und der unmittelbar folgenden Ermordung Agrippinas in ihrer Kammer angesiedelt.

<sup>15</sup> Vgl. F. van Ingen, Die Entwicklung des protestantischen Märtyrerbuchs, in: Chr. Caemmerer et al. (Hg.), Das Berliner Modell der Mittleren Deutschen Literatur, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 137–152, hier 137.

Nein! mein Gewissen selbst versag't mir allen Trost/  
 Die Götter sind erzürn't/ der Himmel ist erbost/  
 Die Wolcken hecken Blitz/ der Abgrund kaltes Eisen  
 Auf mein verdammtes Haupt. Die eignen Thaten weisen  
 Mir diesen Rechnungs=schluß: des Meeres Sanftmuth sey/  
 Daß es mich nicht ersäufft/ nur milde Tiranney;  
 Die Rache habe mich zu mehrer Kwal erhalten.  
 Sih'stu die Schatten nicht erschrecklicher Gestalten?  
 Mein ängstig Herzte würck't in die Tapeten ein/  
 Diß stumme Marmel sag't: Was meine Thaten seyn.  
 Hier nechst steh't angemahl't/ wie mein halb=viehisch Liben  
 Mit Sohn und Bruder hat unkeusche Lust getriben/  
 Wie ich des Pallas Hold erkauff't umb tolle Brunst/  
 Des Vetterm Bett' und Thron durch ärgste Zauber=kunst/  
 Die Gunst des Seneca durch Unzucht überkommen.  
 Dort: Daß ich dem Silan erst seine Braut genommen/  
 Hernach auch Stadt und Geist/ in dem mein Heyraths=Fest  
 Die Hochzeit=Fackel ihm zu Grabe leuchten läß't.  
 Ich sehe Lollien/ die ohne Schuld gestorben/  
 Weil sie sich hat nebst mir umb's Käysers Hold beworben.  
 Schaustu's/ hier schwebet ihr aus Neid' ent=seelter Geist/  
 Schaut! wie sie meiner Schuld die blutt'gen Brüste weist.  
 Statilius verfluch't die Anmuth seiner Gärthe/  
 Für die ich einen Dolch zum Kauffgeld' ihm gewehr'te/  
 Dort web't die Spinne mir die Mordthat übers Haupt/  
 Wie ich dem Claudius durch Schwämm' und Gift geraub't  
 Das Leben/ und das Reich; Wie ich des Erbtheils Krone/  
 Durch des Britannicus Verkürtzung/ meinem Sohne  
 Durch Arglist zugeschatz't. Jtzt leider! krigen wir  
 Schmach/ Unhold/ Untergang/ den rechten Danck dafür. (V. 35-64)

Die Geständnisrede Agrippinas in ihrem Gemach ist allein deshalb bemerkenswert, weil es für Lohenstein kein römisches Äquivalent zur christlichen Beichte gab. „Ob das Ich über Formen des Gedächtnisses verfügt, die symbolisch seine gesamte Vita thematisieren, das hängt vom Vorhandensein von sozialen Institutionen ab, die eine solche Rückbesinnung auf das eigene Dasein gestatten“,<sup>16</sup> so Alois Hahn. Wenn hier die biographische Selbstreflexion nicht in einem institutionellen Kontext dargestellt werden kann, so changiert sie bewusst unscharf zwischen protestantischer Beichte und ge-

<sup>16</sup> A. Hahn, Biographie und Lebenslauf, in: H.-G. Brose/B. Hildenbrand (Hg.), Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende, Opladen 1988, S. 91-105, hier 93.

richtlichem Geständnis. Sie erhält durch privaten Charakter im Schlafgemach Agrippinas noch zusätzliches Gewicht im Sinne einer nicht gesellschaftlich etablierten Selbstthematization. Wenn der Soziologe Alois Hahn also hinsichtlich institutionalisierter Formen der Selbstthematization (Beichte, Gerichtsgeständnis, Memoiren, Tagebuch) von „Biographiegeneratoren“<sup>17</sup> spricht, so gilt es für Lohensteins Drama umgekehrt zu fragen, wie hier Biographiegeneratoren etabliert werden, wie also eine intrapersonale Genese der Selbsterforschung und Identitätskonstitution fundiert werden soll.

Agrippinas Eröffnung ihrer Schuld setzt mit körperlichen Symptomen ein, die als Fortsetzung der Angstzustände des Schiffbruchs vorgestellt werden:

Was aber beben so uns Glieder/ Mund und Lippen?  
 Mein wallend Hertze stürmt auf diese Marmel-Klippen!  
 So/ wie die stürme See an felsicht Ufer schlägt. (V. 5–7)

Agrippinas heftiger Pulsschlag korrespondiert mit der stürmischen See; die Rückkehr in die Welt des Kaiserhofes und damit zu ihr selbst in ihre angestammte gesellschaftliche Rolle ist nurmehr autodestruktiv denkbar. Konnte die Natur als Mordgehilfe Neros nicht instrumentalisiert werden, so setzt nun in der höfischen Welt eine Erkenntnis der tödlichen menschlichen Intrigenwelt ein, die jedoch erst in der Erfahrung der Unbeherrschbarkeit der Natur ihre Initiierung erfährt. Denn das Scheitern von Neros Mordplan führt nicht nur in der Natur den „Abgrund“ (V. 37) des menschlichen Herrschers vor Augen, in Gewitter und Sturm erfolgt zugleich eine Gewissenserweckung Agrippinas. Wie Heinz D. Kittsteiner an exemplarischen Beispielen gezeigt hat, sind in der Theologie des 16. und 17. Jahrhunderts Gewitter und Gewissenserweckung aufs engste verbunden. „Im Gewitter predigt Gott in das Gewissen; seine Zornesstimme dringt in das Ohr und mahnt zur Buße.“<sup>18</sup> Mit Agrippinas Worten:

Nein! mein Gewissen selbst versagt mir allen Trost/  
 Die Götter sind erzürnt/ der Himmel ist erbost/  
 Die Wolcken hecken Blitz [...] (V. 35–37)

Die Selbstsicherheit Agrippinas ist durch die Gewittererfahrung zerstört, sogar die Körperbeherrschung verloren. Der rasende Puls äußert sich vor allem im Beben der eigens erwähnten Lippen und des Mundes, physiologisch

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> H. Kittsteiner, *Die Entstehung des modernen Gewissens*, Darmstadt 1992, S. 48.

wird so das Geständnis als durch äußeren Zwang erpresst vorbereitet. Weitere Elemente einer christlichen Theologie des Sündenbekenkens sind in Agrippinas Gewissensregungen als Reue freilich kaum feststellbar. Die *contritio cordis* fällt mit der Erkenntnis des nahen, gerechtfertigten Todes zusammen. Wohl gemerkt treibt das Gewissen Agrippina eben nicht in den Selbstmord – wie bei Gryphius den Poleh –, sondern zum Geständnis. Das Geständnis dient jedoch der Vorbereitung auf den Tod. Agrippinas Sterben entspricht damit mehr einer angekündigten Hinrichtung als einer plötzlichen Ermordung.<sup>19</sup>

Die von Agrippina gesehene Taten sind wiederum keinesfalls „Wahnbilder“,<sup>20</sup> sondern Fakta der Vergangenheit. Es wird ganz rational bilanziert, der „Rechnungs-schluß“ (V. 39) gezogen. Agrippinas Erscheinungen sind von ihr deutlich lokalisierbar. Denn: Dreimal weist Agrippina deiktisch („Hier nechst“ V. 45; „Dort“ V. 50; „Dort“ V. 59) auf konkrete *loci* hin, die thematisch als ‚Sündenregister‘ unter den Aspekten „halb-viehisch Liben“ (V. 45), „Neid“ (V. 55) und „Mordthat“ (V. 59) mnemotechnisch geordnet sind. Auf der Bühne vollzogen wird also ein mnemotechnischer Akt.

Als Makrostruktur bzw. *ordo* der *loci* fungiert der menschliche Körper, der „stumme[r] Marmel“ (V. 44). Unterleib, Oberkörper (vgl. die „blutigen Brüste“ Lollias V. 56) und „Haupt“ (V. 59) dienen als Erinnerungsorte der Untaten. „Im Erinnerungsakt wird der makrostrukturelle Gedächtnisraum im Geiste planmäßig abgeschritten, wobei die den ‚loci‘ implementierten ‚images‘ das zu Erinnernde assoziativ re-präsentieren.“<sup>21</sup> Der christlichen Beichte korrelierend müssen Agrippina gewisse Kategorien zur Verfügung stehen, mit deren Hilfe die Selbstthematization vollzogen werden kann. „Der einzelne wäre ja bald am Ende mit seinem Blick ins Innere, wenn ihm keine Karte für seine Seelenlandschaft an die Hand gegeben würde.“<sup>22</sup> Es ist darauf hinzuweisen, dass der Rückgriff auf mnemotechnische Hilfsmittel einer Disqualifizierung Agrippinas als Herrscherin gleichkommt. „Dem Herrscher als Träger der *dignitas* kann schlechthin nicht die Anwendung

<sup>19</sup> Das ist ein signifikanter Unterschied, wie etwa auch Robert Burton ausführte: „If they dye so obstinately and suddenly that they cannot so much as wish for mercy, the worst is to be suspected because the dye impenitent. If their death have been a little more lingring, wherein they might have some leasure in their hearts to cry for mercy, charity may judge the best [...]“; R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, hg. von Th. Faulkner/N. Kiessling/R. Blair, Bd. 3, Oxford 1994, S. 424.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> J.J. Berns, Art. Mnemonik, in: H. Fricke et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York 2000, S. 616–620, hier 618.

<sup>22</sup> A. Hahn, *Zur Soziologie der Beichte*, in: *ders.*, *Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie*, Frankfurt am Main 2000, S. 197–237, hier 207.

der *ars memorativa* angeraten werden“.<sup>23</sup> Dabei wird jedoch in der zeitgenössischen höfischen Erziehung das Einrichten einer Galerie als *memoria localis* zur geschichtlichen und literarischen Bildung herangezogen.<sup>24</sup> Durch das Abschreiten der einzelnen Bilder wird auf der Bühne ein eigener Gedächtnisraum geschaffen, „der Agrippinen Schlaf-Gemach“ erhält itineraren Charakter, indem er in Marmor und Teppichen den fatal endenden Lebensweg Agrippinas im Gewissen nachzeichnet. Bezeichnenderweise sind die deiktisch primär genannten ‚Sünden‘ Agrippinas als sexuelles Begehren eng an das Bett (Schlafgemach Agrippinas) gebunden. Dies ist umso erhellender, da an Ort und Stelle die Ermordung Agrippinas und ihre anatomische Zergliederung stattfinden werden, denen die im Gewissen offenbarten Schandtaten in Form mnemotechnischer Gemälde als Kulisse dienen bzw. für den Zuschauer weiterhin präsent bleiben. Das Schlafgemach verwandelt sich in den ‚Schauplatz des Gewissens‘.

Es handelt sich um ein rückblickendes Gewissen (*conscientia consequens*), das keine Reue auslöst, sondern sich in Übereinstimmung mit dem Urteil des Verhängnisses weiß. Dadurch gibt das Gewissen auch die bevorstehende Ermordung Agrippinas deutlich als gerechtfertigt zu verstehen, womit also auch von einem in die Zukunft vorausblickenden, prophetischen und wahrhaften Gewissen auszugehen ist (*conscientia antecedens*). Das Gewissen fungiert rein als Richter, nur über künstliche Hilfsmittel kann Erinnerung hergestellt werden. Schlimmer als der Tod ist der Affektzustand der Angst, der durch das Gewissen ausgelöst wurde. Die durch die Todesbedrohung auf dem Schiff initiierte Zusammenschau der genannten Verbrechen lässt keine andere Möglichkeit als die Todesstrafe zu. „Obwohl die Aufzählung selbst nur sukzessiv verfahren kann und bald dieses, bald jenes Moment eigens erwähnt, ist in jedem Falle trotzdem die Simultaneität der Charakterisierungen mitgemeint.“<sup>25</sup> Diese abgebildete Simultaneität der Vergangenheit erzwingt ein Selbstbild der Person, das über ihre Zukunft entscheidet.

<sup>23</sup> A. Traninger, Domänen des Gedächtnisses. Das Scheitern der Mnemotechnik an der *memoria* des absoluten Herrschers, in: J.J. Berns/W. Neuber (Hg.), Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2000, S. 37–51, hier 43.

<sup>24</sup> Vgl. etwa bei Johann Christoph Wagenseil: „Ich will euch so wohl die Mythicam als Universalem Historiam ohn alle Mühe und spielend beybringen/ durch die Figuren welche ich aus des Ovidii Libris Metamorphoseon, wie auch aus denen so genandten/ Historischen Bilder=Saal/ und Bilder=Lust nehmen/ auff starckes Pappier ziehen/ und in unserer Galerie nach der Ordnung an der Wand anhefften lassen werde/ und kan ich/ wann wir ohne das auff= und abgehen/ und wegen neuer Begebenheiten nichts zu erinnern fürfället/ hievon ic zuweilen zu reden/ Anlaß nehmen.“ *J. Chr. Wagenseil, Von Erziehung eines Jungen Printzen/ der vor allen Studiren einen Abscheu hat/ Daß er dennoch gelehrt und geschicket werde*, Leipzig 1705, S. 42.

<sup>25</sup> Hahn, Biographie und Lebenslauf, a. a. O., S. 98.



Indem das Gewissen durch Affekte quält, bereitet es Agrippina zugleich auf die bevorstehende Ermordung vor. Auf der Folterbank des Gewissens wird Agrippina zur Zeugin einer höheren moralischen Ordnung. Ihr abgelegtes Schuldbekenntnis ist schmerzorientiert, es fungiert „die *Marter* als Grundlage der Mnemotechnik“,<sup>26</sup> wie dies Erik Porath unterstrichen hat. Zugleich beglaubigt jedoch auch theatralisch der Schmerz die Wahrheit des Bekenntnisses.<sup>27</sup> Das Geständnis bedeutete nach dem von Lohenstein mehrfach zitierten Codex Iustiniani, dass der Geständige als verurteilt anzusehen sei (*confessus pro iudicato habetur*, Cod. Iust. 7,59,1), führt aber gemäß den zeitgenössischen Gerichtsverfahren zu einer neu gewonnenen Integrität. Die Beichte kann auch als *persona*-Wechsel bezeichnet werden: Nach ihrer Ermordung tritt Agrippina selbst als Gespenst auf der Bühne auf und ängstigt mit moralischer Autorität das Gewissen ihres Sohnes Nero.

### V. Das ‚zerrissene‘ Gewissen – Der Identitätsverlust des Tyrannen

Werfen wir zum Abschluss noch einen Blick auf das Gewissen des Tyrannen Nero in Lohensteins *Agrippina*. Getrieben wird der Tyrann von Angst, die sich in Geisterauftritten artikuliert. Sowohl sein ermordeter Bruder Britannicus als auch die Mutter Agrippina erscheinen ihm und drohen mit Rache. Im Reyen der fünften Abhandlung hat sich die Sonne verdunkelt.

#### ORESTENS GEIST.

Wo Minos nicht an mir die Rechte bricht /  
 Krafft welcher mir so scharffe Kwal ist worden;  
 Hat Hell und Welt genungsam Martern nicht  
 Für Nerons Haß und schröcklichs Mutter-morden;  
 Ich tödtete die mich verletzet /  
 Du die / die dich ins Reich gesätzet.

#### TISIPHONE.

<sup>26</sup> E. Porath, Friedrich Nietzsche und die *Marter* als Mnemotechnik. Kritische Martyrologie im Zeichen der „Umwertung aller Werthe“, in: S. Weigel (Hg.), *Martyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*, München 2007, S. 244–247, hier 246.

<sup>27</sup> Die enge Verbindung von memoria und Melancholie hat eine lange Tradition, die bis ins Hochmittelalter zurückreicht. Bei Raimundus Lullus, *Philosophiae principia* XII, De Memoria findet sich folgende Argumentation: „Rursus ait memoria, effective mea natura est melancholia, quoniam per frigiditatem restringo species et conservo metaphoricè loquendo, quoniam aqua habet naturam restringendi et quia terra habet naturam vacuativam, habeo loca in quibus possum ponere ipsas species [...]“. Vgl. hierzu L. Volkmann, *Ars memorativa*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* N.F. 3 (1929), S. 111–200, hier 117f.

Kommt / Schwestern / helft mir Rutten binden.  
 Kommt leiht mir euer Natrtricht Haar.  
 Helft Hartzt vom Phlegeton anzünden /  
 Reicht Schwefel / Pech und Zunder dar.  
 Entblöbet ihn / braucht Fackel / Flamm und Rutte  
 Biß sich der Brand lesch in des Mörders Blutte. (V. 803-814)

Der *horror* der Geisterauftritte des Britannicus und der Agrippina wird nochmals gesteigert: Nicht Agrippina tritt aus dem Jenseits hervor, es sind die Furien und die Muttermörder Orest sowie Alcmæon. Es handelt sich um einen finalen Einbruch der jenseitigen Höllenwelt in das Gewissen des Tyrannen, um eine Internalisierung des Dämonischen.<sup>28</sup> Der Tyrann fällt dabei in Ohnmacht. Werfen wir einen Blick auf das Wirken der Furien: Megæra peitscht mit Schlangen-Ruten den Nacken des Orest, mit Glut und Schwefel verbrennt sie zugleich Neros Rücken (V. 797–802), mit Fackeln, Flammen und Ruten will Tisiphone Neros entblößten Körper traktieren (V. 812–814), Galle, Gift und brennendes Öl wird Alecto Nero einflößen (V. 815–820). Komplimentiert wird ihr Auftritt von einem finalen Blitzeinschlag (V. 854). Da der Rücken sowie die Körperöffnungen das Ziel der Peinigungen sind, zeigt sich die prinzipielle Verwundbarkeit des gesetzlosen Herrschers, der von seiner Vergangenheit eingeholt wird und seiner eigenen Gesetzlosigkeit damit zum Opfer fallen muss.

Die Furien werden traditionell mit Gewissensängsten in Verbindung gebracht.<sup>29</sup> Sie signalisieren dabei die Gültigkeit eines Rachezyklus. Als naturwissenschaftliches Äquivalent dient der menschliche Blutkreislauf, der von Harvey 1628 entdeckt wurde und große Aufmerksamkeit erhielt. Er wird hier auf die postnatale Mutter-Sohn-Beziehung ausgedehnt: Der durch seine orale Sinnlichkeit geprägte Nero bleibt an Milch und Blut der Mutter gebunden. Diese Definition des oral zu befriedigenden Sohnes durch die Mutter,<sup>30</sup> der mit der Mutter ja sich selbst als handlungsfähigen Herrscher tötet, findet ihre Entsprechung in der höfischen Rhetorik, die Täuschung und Verstellung zur Überlebensnotwendigkeit macht, damit den Einzelnen auf die Wahrnehmung des anderen festlegt, Wahrheit im Wechselspiel der Perspektiven machttaktisch enthüllt. Dass hierbei die Selbstwahrnehmung

<sup>28</sup> Vgl. J. F. van Dijkhuizen, *Theatricality, Inwardness and the Demonic in Ben Jonson*, in: H. de Waardt et al. (Hg.), *Dämonische Besessenheit. Zur Interpretation eines kulturhistorischen Phänomens*, Bielefeld 2005, S. 145–162, hier 158.

<sup>29</sup> Etwa bei Masen: „*Furiæ vel Noctis filiæ dicuntur (6) quòd omnia scelera, quorum conscientia exagitantur homines, ab ignorantia tenebris proveniant [...]*“ J. Masen, *Speculum imaginum veritatis occultæ, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, ænigmata, omni tam materiae, quam formæ varietate*, Köln 1650, S. 235.

<sup>30</sup> Beide Nero-Dramen Lohensteins sind nach Frauen benannt, der Tyrann selbst verschwindet hinter den weiblichen Heroen, ist der jeweiligen *femme forte* nur beige stellt.

im Wesentlichen durch andere eingeengt ist, ja eine moralische Identität neigert zu werden droht, ist von Friedrich A. Kittler betont worden:

„Alle Räume am Hof stehen dem Tyrannen praktisch so offen wie bei Racine nur der *theoria* Gottes. Einkehr und Monologe, ob religiös oder philosophisch, finden keine Sprechstelle in einem Labyrinth, das die Figuren restlos auf ‚interpersonale Beziehungen‘ festlegt. Sie sind, heißt das, abhängig von der Sicht des anderen, von ihrer Sicht der Sicht des anderen usw. ohne Ende, eben weil es jene gesetzlose Leerstelle Tyrann gibt.“<sup>31</sup>

Der politische Mensch muss sein Handeln an den Regeln des Hofes ausrichten, „ein Bild des Ich ohne Du“,<sup>32</sup> eine höfische Identität ohne Alterität ist damit nicht denkbar. Natürlich übersieht Kittler geflissentlich, dass es für Lohenstein die „gesetzlose Leerstelle Tyrann“ nicht geben kann und darf. Nach stoischer Auffassung galt

„imperare sibi maximum imperium est“<sup>33</sup>. „Hatte die aristotelische Staatsformenlehre Legitimität bzw. Illegitimität von Herrschaft an die Verpflichtung aufs Allgemeinwohl bzw. die Verfolgung von Eigeninteressen geknüpft, so verbindet der Neustoizismus auf der Grundlage seiner Affektenlehre die Legitimität von Herrschaft mit der Fähigkeit der Herrschenden zur Selbstdisziplinierung.“<sup>34</sup>

Der widergesetzlich handelnde Herrscher wähnt, dass die seiner Herrschaft zugrunde liegende Gesetz- und Gewissenlosigkeit auch für seine Untertanen gilt, übertriebenes Sicherheitsstreben und allgemeine Unsicherheit sind die Folgen, die zum Verlust der Herrschaft, zur *Mutatio Imperii* führen.<sup>35</sup> Die bei Tacitus allgegenwärtige Furcht kennzeichnet den Tyrannen selbst, der auch bei Nero nach dem Paradigma des aristotelischen Tyrannen (*Politik*, besonders 1313 ff.) typisiert sein dürfte.

Als „Baustein im Ordnungsgefüge“<sup>36</sup> ist der Herrscher jedoch auf „innere Normen“<sup>37</sup> verpflichtet, die wiederum ihn erst als Herrscher einer gesicherten sozialen Ordnung legitimieren. Als Garant der Ordnung kann der Herr-

<sup>31</sup> Fr. A. Kittler, *Rhetorik der Macht und Macht der Rhetorik – Lohensteins Agrippina*, in: H.-G. Pott (Hg.), *Johann Christian Günther (mit einem Beitrag zu Lohensteins „Agrippina“)*, Paderborn u. a. 1988, S. 39–52, hier 40f.

<sup>32</sup> J. von Stackelberg, *Tacitus in der Romania. Studien zur literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich*, Tübingen 1960, S. 25.

<sup>33</sup> Seneca, *Epistulae* 131, 31.

<sup>34</sup> H. Münkler, *Staatsraison und politische Klugheitslehre*, in: I. Fetscher/H. Münkler (Hg.), *Pipers Handbuch der politischen Ideen*, Bd. 3, München/Zürich 1985, S. 23–73, hier 66.

<sup>35</sup> Vgl. W. Weber, *Prudentia gubernatoria. Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1992, S. 176.

<sup>36</sup> A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, Bonn 1956, S. 81.

<sup>37</sup> Ebd.

scher nur fungieren, wenn er diese Ordnung nicht nur akzeptiert, sondern sie auch gewissenhaft repräsentiert.

Lohensteins Raffinement im Gewissensdrama des Schluss-Reyens besteht nicht zuletzt in der ohnmächtigen Inversion des extrovertierten Kaisers. Galt Nero doch als Schauspieler, der nach Sueton selbst den Muttermörder Orest, den wahnsinnigen Herkules oder auch Oedipus darstellte (Sueton, *Nero XXI*). Die Pointe von Lohensteins Nero besteht darin, dass dieser Herrscher nicht mehr spielen kann, die verschiedenen Rollen (des Muttermörders, des Inzestverbrechers, des Wahnsinnigen) sich vielmehr seiner bemächtigen und im Gewissen unkontrolliert wiederkehren. Dies zeigt sich in einer Multiplikation der Erscheinungen. Das „emblematische Fazit“<sup>38</sup> ist somit auch wörtlich zu verstehen:

Lern't Sterblichen: Daß ein verlaetzt Gewissen  
So wird gekwael't/ gehenckert und zerrissen. (V. 855f.)

Das Zerreißen des Gewissens entspricht einem Identitätsverlust: Der Kaiser kann die divergierenden Bilder des Selbst aufgrund seiner Verbrechen nicht mehr in einer Herrscherrolle integrieren.

Da im barocken Trauerspiel „der Fürst zum Repräsentanten der Geschichte“<sup>39</sup> wird, kann und darf eben nicht gelten, was Kittler mit einem Zitat aus Agrippinas Inzest-Rhetorik zu beweisen glaubt: „Diese Sequenz von Nullsummenspielen läuft ohne ethische Schranken, weil das paradoxe Gesetz absoluter Herrschaft darin besteht, dass dem Herrscher kein ‚Gesetz vorge-schrieben‘ ist.“<sup>40</sup> Die naturgesetzlich verankerte Ethik der Geschichtsläufe lässt sich nur in der Innerlichkeit der Person denken, bei der dem tugendhaften Menschen im Gewissen eine durch äußerliche Umstände nicht zerstörbare Richter- und Rettungsinstanz gegeben ist: „Die Sanfftmuth aber kuehlt mit Unschuld ihr Gewissen“ (I. 624), „im gewißen/ Kan Tugend auch gleich Lust im Tod und Kwal genueßen“ (I. 646f.).

Den Herrscher ohne *obligatio in conscientia* lässt Lohenstein dagegen die Tore zur Hölle öffnen, das „umzäunte Chaos“<sup>41</sup> bricht über ihn und in ihn ein. Von der Person des Tyrannen kann im Sinne einer gesteigerten Fragmentarisierung und Multiplizierung des Selbst gesprochen werden. Die platonische Tradition beschreibt den Tyrannen als von Leidenschaften und Exzessen beherrscht, die die Herrschaft der Vernunft und des Gewissens zu

<sup>38</sup> A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964, S. 180.

<sup>39</sup> Vgl. G. Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem „Arminius“-Roman Daniel Caspers von Lohenstein*, Berlin/Zürich 1970, S. 37.

<sup>40</sup> Kittler, *Rhetorik der Macht*, a. a. O., S. 40f.

<sup>41</sup> J. Kraus, *Metamorphosen des Chaos. Hexen, Masken und verkehrte Welten*, Würzburg 1998, S. 36.

beseitigen versucht. Diese Revolution der Leidenschaften korreliert dabei mit einer Fragmentarisierung und Multiplizierung des Selbsts des Tyrannen. Während also der Tyrann lernen muss, seine Grausamkeit und seine wahren Intentionen zu verdecken, schreitet sein Identitätsverlust, die Einheit seiner Person, unausweichlich voran.<sup>42</sup> Gewissensbindung des Herrschers als Garant und Instanz der Identität kommt dabei herausragende Bedeutung im Drama Lohensteins zu. Der nicht mehr auf eine eindeutige Biographie festlegbare Tyrann, der stets mehrere Rollen spielt, wird schließlich von seinen Rollen überwältigt, kann keine Identität mehr herstellen.

Hiermit wäre ich mit meinem Parforceritt durch rund 150 Jahre Theatergeschichte und Gewissen zu einem Ende gekommen. Dabei konnte ich die vorgestellten Dramen nur oberflächlich besprechen. Es kam mir vor allem darauf an, die reichen Möglichkeiten, Gewissen auf dem Theater darzustellen, vorzustellen. Ob als exponierte Isolation der Gewissensberufung, als Allegorie, in einer *scena muta*-Darstellung, im mnemotechnischen Akt oder durch Furien oder Geister – die visuellen Möglichkeiten, das Gewissen auf der Bühne zu inszenieren, sind in der Frühen Neuzeit breit gefächert.

### Literaturhinweise

- Agricola, Johannes*: Tragedia Johannis Huß welche auff dem Unchristlichen Coci-lio zu Costnitz geholfen [...], in: *ders.*, Ausgewählte Texte, Bern u.a. 1986.
- Alsted, Johann Heinrich*: Encyclopaedia, Bd. 1, Faksimile-Neudruck der Ausgabe Herborn 1630, Stuttgart 1989.
- Berns, Jörg Jochen*: Art. Mnemonik, in: Harald Fricke et al. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin/New York 2000, S. 616–620.
- Blank, Josef*: Gewissen und Identität, in: Werner Beierwaltes/Wiebke Schrader (Hg.), Weltaspekte der Philosophie. FS Rudolph Berlinger, Amsterdam 1972, S. 25.
- Burton, Robert*: The Anatomy of Melancholy, hg. von Thomas C. Faulkner/Nicolas K. Kiessling/Rhonda L. Blair, Bd. 3, Oxford 1994.
- Bushnell, Rebecca W.*: Tragedies of Tyrants. Political Thought and Theatre in the English Renaissance, London 1990.
- Dautzenberg, Gerhard*: Art. Gewissen. III. Neues Testament, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 3, Tübingen 2000, Sp. 901 f.

<sup>42</sup> Vgl. R. W. Bushnell, Tragedies of Tyrants. Political Thought and Theatre in the English Renaissance, London 1990, S. 9.

- Dijkhuizen, Jan Frans van:* Theatricality, Inwardness and the Demonic in Ben Jonson, in: Hans de Waardt et al. (Hg.), *Dämonische Besessenheit. Zur Interpretation eines kulturhistorischen Phänomens*, Bielefeld 2005, S. 145–162.
- Gehlen, Arnold:* *Urmensch und Spätkultur*, Bonn 1956.
- Geulen, Dieter:* *Das vergesellschaftete Subjekt. Zur Grundlegung der Sozialisationstheorie*, Frankfurt am Main 1989.
- Habersetzer, Karl-Heinz:* *Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studium zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' *Carolus Stuardus* und *Papinianus**, Stuttgart 1995.
- Hahn, Alois:* *Biographie und Lebenslauf*, in: Hans-Georg Brose/Bruno Hildebrand (Hg.), *Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende*, Opladen 1988, S. 91–105.
- Ders.:* *Zur Soziologie der Beichte*, in: *ders.*, *Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kulturosoziologie*, Frankfurt am Main 2000, S. 197–237.
- Herrmann, Martina:* *Identität und Moral. Zur Zuständigkeit von Personen für ihre Vergangenheit*, Berlin 1995.
- Ingen, Ferdinand van:* *Die Entwicklung des protestantischen Märtyrerbuchs*, in: Christiane Caemmerer/Walter Delabar/Jörg Jungmayr/Knut Kiesant (Hg.), *Das Berliner Modell der Mittleren Deutschen Literatur*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 137–152.
- Kittler, Friedrich A.:* *Rhetorik der Macht und Macht der Rhetorik – Lohensteins *Agrippina**, in: Hans-Georg Pott (Hg.), *Johann Christian Günther (mit einem Beitrag zu Lohensteins „Agrippina“)*, Paderborn u. a. 1988, S. 39–52.
- Kittsteiner, Heinz D.:* *Die Entstehung des modernen Gewissens*, Darmstadt 1992.
- Kraus, Jörg:* *Metamorphosen des Chaos. Hexen, Masken und verkehrte Welten*, Würzburg 1998.
- Lang, Franciscus:* *Abhandlung über Schauspielkunst*, übersetzt und herausgegeben von Alexander Rudin, Bern/München 1975.
- Luther, Martin:* *Ausgewählte Schriften, Bd. 1: Aufbruch zur Reformation*, hg. von Karin Bornkamm und Gerhard Ebling, Frankfurt am Main u. a. 1995.
- Masen, Jacob:* *Speculum imaginvm veritatis occultæ, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, ænigmata, omni, tam materiæ, quam formæ varietate*, Köln 1650.
- Michelsen, Peter:* *Vom Recht auf Widerstand in Andreas Gryphius' *Aemilius Paulus Papinianus**, in: *Simpliciana* 17 (1995), S. 45–70.
- Münkler, Herfried:* *Staatsraison und politische Klugheitslehre*, in: Iring Fetscher/Herfried Münkler (Hg.), *Pipers Handbuch der politischen Ideen*, Bd. 3, München/Zürich 1985, S. 23–73.
- Porath, Erik:* *Friedrich Nietzsche und die Marter als Mnemotechnik. Kritische Martyrologie im Zeichen der „Umwerthung aller Werthe“*, in: Sigrid Weigel (Hg.),

Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegeren, München 2007, S. 244–247.

*Ripa, Cesare*: Iconologia, hg. von Stephen Orgel, New York 1976.

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

*Spellerberg, Gerhard*: Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem „Arminius“-Roman Daniel Caspers von Lohenstein, Berlin/Zürich 1970.

*Stackelberg, Jürgen von*: Tacitus in der Romania. Studien zur literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich, Tübingen 1960.

*Sturma, Dieter*: Philosophie der Person. Die Selbstverhältnis von Subjektivität und Moralität, Paderborn<sup>2</sup>2008.

*Traninger, Anita*: Domänen des Gedächtnisses. Das Scheitern der Mnemotechnik an der *memoria* des absoluten Herrschers, in: Jörg Jochen Berns/Wolfgang Neuber (Hg.), Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2000, S. 37–51.

*Volkman, Ludwig*: *Ars memorativa*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. 3 (1929), S. 111–200.

*Wagenseil, Johann Christoph*: Von Erziehung eines Jungen Printzen/ der vor allen Studiren einen Abscheu hat/ Daß er dennoch gelehrt und geschicket werde, Leipzig 1705.

*Weber, Wolfgang*: *Prudentia gubernatoria*. Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts, Tübingen 1992.