

Bann der Gewalt

*Studien zur Literatur- und
Wissensgeschichte*

Herausgegeben von
Maximilian Bergengruen
und Roland Borgards

SONDERDRUCK



WALLSTEIN VERLAG

EVA HORN

Die Macht, die sich verschwört
Machiavelli – Shakespeare – Schiller

Verschwörung und Staatsgeheimnis sind Zwillingsfiguren eines politischen Ausnahmestands, in dessen Analyse der konstitutive Bezug jeder Staatlichkeit zu ursprünglichen Akten der Gewalt sichtbar gemacht werden kann. In ihnen eröffnet sich ein rechtsfreier Raum unsanktionierbaren Handelns. Im Arcanum wie in der Konspiration liegt eine ins Geheimnis verbannte Gewalt des Staates, die im Coup d'État schlagartig ans Licht tritt. Der Beitrag behandelt drei Stufen einer Reflexion über die Verschwörung. (1) Im Rahmen einer Theorie politisch rationalen Handelns analysiert Machiavelli die technischen Aspekte der Verschwörung und sieht in ihr den Ausdruck einer grundlegenden Agonalität und Fragilität aller politischen Macht. (2) Shakespeares *Julius Caesar* greift Machiavellis These von der Verschwörung als schlechthin riskantem politischen Akt auf und verdichtet sie zur Aporie einer republikanischen Verschwörung, die allen Verschwörungen ein Ende machen soll – aber letztthin nur zurück in den Bürgerkrieg führt, den Caesar für kurze Zeit beendet hatte. (3) Schiller, der die von Machiavelli angedeutete und bei Shakespeare explizit gemachte ästhetische Theatralität einer jeden Verschwörung aufgreift, entwirft seinen Fiesko als konsequenteren Machiavellisten und Verstellungskünstler. Politik wird zum Theater. Der Verschwörer erweist sich damit als Double des Tyrannen, gegen den er antritt. Die Frage nach den Macht- und Gewaltverhältnissen des staatlichen Arcanums verwandelt Schiller dabei in eine Frage nach der individuellen Disposition und den Strategien des politischen Subjekts. In ihm liegt für Schiller nun das eigentliche Risiko der Verschwörung.

Politik und Literatur teilen eine Faszination für Verschwörungen. In der Verschwörung, so scheint es, bricht etwas hervor und wird etwas sichtbar, das Macht zugleich konstituiert und bedroht: eine Form von Gewalt, die sowohl als Technik des Machterhalts wie als Moment ihrer Bedrohung und Fragilität erscheint. Was die Verschwörung dabei so gleichermaßen theoretisch intrikat und – insbesondere auf dem Theater – ästhetisch reizvoll macht, ist die Ökonomie von Ostentation und Geheimhaltung, Sichtbar- und Unsichtbarkeit, in der sich ihre Protagonisten bewegen. Der heimlich vorbereitete Staatsstreich, der den herrschenden Souverän stürzt, hüllt sich ebenso in Dunkelheit wie der plötzliche *coup du Prince*, mit dem dieser sich durch einen unvorhersehbaren Gewaltakt seiner Feinde entledigt und seine Macht sichert. Verschwörungen und Coups – ob nun erfolgreich oder in letzter Minute vereitelt – sind Brüche in der Geschichte, in denen sich eine Fragilität des

Politischen, die Veränderlichkeit und Kontingenz gegebener Macherverhältnisse zeigt. Die insbesondere vom 16. bis ins 18. Jahrhundert überaus beliebten historischen Berichte von Verschwörungen, ebenso wie die Konjunktur von Verschwörungen im Theater des späten 16. und 17. Jahrhunderts, reflektieren das Bewusstsein einer fundamentalen Instabilität der Verhältnisse. Während sich Herrschaft – zumal im Übergang zu einem neuzeitlichen Konstrukt des »Staats«, der schon in seiner Eymologie (von *status*: Zustand, Stellung, Bestand) die Semantik der Sicherheit und Beständigkeit bemüht – als Garant der Stabilität, als unerschütterliche und gerechte Ordnung präsentiert, thematisiert die Verschwörung deren Fragilität. Diese Selbstdarstellung von Souveränität als Garantin des *status quo*, als Instanz der Aufrechterhaltung einer gegebenen Ordnung, beruht aber auf einer Technik des Verbergens und Versteckens, des schnellen und gesetzlosen Durchgreifens, das sie strukturell mit der Verschwörung verbindet. Es ist diese Sphäre der Heimlichkeit und Gewalt, auf der neuzeitliche Souveränität nach ihrem eigenen Verständnis aufruht, die in der Verschwörung hervorbricht, gleichsam als schiller, grausamer, erfolgreicher oder glückloser Griff nach der Herrschaft. Verschwörungen eignen eine Theatralität des plötzlichen Hervortretens aus einer Sphäre des Verborgenen und Verbotenen, die sie zum Prototyp des politischen Handelns macht: als Herbeiführung eines radikalen politischen Umschwungs, als Entscheidungsschlag – aber auch als Aufführung und Vorführung eines politischen Akts, der in dieser Aufführung die Gründe und Regeln politischen Handelns thematisch macht. Genau hierin liegt die Affinität der Verschwörung zum Theater, eine Affinität, die zugleich das Theatralische dieses politischen Akts nutzt und aussellt.

Was im gewaltsamen Machwechsel ebenso wie in der erfolgreich vereiteten Verschwörung sichtbar wird, ist somit ein Untergrund der Macht, eine Dimension der Gewalt, die ihre Effizienz gerade daraus zieht, nicht sichtbar, sondern abgeschieden und geheim – *secretum* – zu sein. Abgesehen oder – so die Erymologie von *arcuum* – verschlossen ist dieser Untergrund, insofern er jenem Raum entzogen ist, der jede Form der Souveränität notwendig konstituiert: dem Raum der Repräsentation. Souveränität ist repräsentierte Macht und Macht als Repräsentation: der göttlichen Macht durch den irdischen Herrscher, der Gemeinschaft durch ihren Führer, des *corpus* durch das *cäput*, der Vielen durch den Einen. Aber sie ruht auf einem Fundament von nicht-repräsentier-

¹ Niklas Luhmann, »Staat und Staatsraion im Übergang von traditionaler Herrschaft zu moderner Politik«, in: ders., *Geellschaftsstruktur und Semantik 3*, Frankfurt am Main 1993, S. 80.

baren, »verbannten« Gewalt, die nicht nur als Gründungsgewalt gemeinsam begrenzt und in eine unvordenkliche Vergangenheit versetzt ist, sondern die immer wieder aufs Neue zur Stabilisierung und Erhaltung oder auch (im Falle der republikanischen Verschwörungen gegen einen Tyrannen) zur ›Reinigung‹ und Restitution der Macht gebraucht werden muss. Die ›verbannte‹ Gewalt hat dabei immer die Struktur eines kontingenten, unabsehbaren, nicht-regelhaften und darum auch nicht legitimierbaren Eingriffs, die Form einer singulären Maßnahme im Gegen- satz zur regulären Anwendung eines Gesetzes.² Sie ist verworfen und doch ständig präsent. Gebannt, gleichsam in Schach gehalten, ist da- bei nicht nur die Notlage, der singulären Situation, sondern die ganze Dimension des Inkalkulablen: die jeder Planung entzogenen Zufälle, aber auch menschliche Schwächen, Tücken, Dummheiten und Leiden- schaften. Der »Bann« dieser Gewalt schließt diese aus dem Raum des Po- litischen zugleich aus und dennoch ein. Sie ist verbannt in eine Sphäre der Unsichtbarkeit, der Nicht-Repräsentierbarkeit, die im 17. Jahrhun- dert unter dem Tiel der »arcana imperii« und der »ratio status« eine aus- führliche, wenngleich hochgradig ambivalente Theoretisierung erfährt und dort zu einer »politischen Sachtechnik« ausgearbeitet wird.³ Gleich- wohl ist der Bann nicht nur der Akt einer Verwerfung und Verheim- lichung: Vielmehr impliziert er auch die Präsenthaltung der Gewalt, ih- ren Einschluss ins Politische und in die Geschichte. Während die Gewalt auf einer Ebene der Rechtfertigung und Planbarkeit politischen Han- delns verbannt ist, so wird sie auf einer Ebene des Diskurses, des histori- schen Narratifs wie der politischen Verhaltenslehre, aber auch des Drama- mas gebannt: zugleich vorgeführt, thematisiert und verneint. Hier, im Raum dieser diskursiven und repräsentativen *Bannung* politischer Ge- walt, kann diese zugleich repräsentiert und in dieser Repräsentation um-

² In ihrer Orientierung an der singulären Notlage und ihrem Gegensatz zum Gesetz haben die Techniken und Taktiken der Arkanopolitik die Struktur einer Maßnahme in dem Sinne, den Carl Schmitt expliziert hat. Vgl. Carl Schmitt, »Legalität und Legitimität« und »Die staatsrechtliche Bedeutung der Norverordnung«, in: ders., *Verfassungsrechtliche Aufsätze*, Berlin 1985.

³ Vgl. den Überblick bei Michael Stolleis, *Arcana imperii und ratio status. Bemerkungen zur politischen Theorie des frühen 17. Jahrhunderts*, Münster 1980; Hel- fried Münker, *Im Namen des Staates. Die Begründung der Staatsraion in der frü- hen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1987; Niklas Luhmann, Staat und Staatsraion (Ann. 1). Als »politische Sachtechnik« bezeichnete Carl Schmitt die Techniken und Taktiken der Arkanopolitik in: Carl Schmitt, *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf* [1924], Berlin 1995, S. 12.

gedeutet, neu erzählt und mit einer Legitimierung aufgeladen werden, die nur ex post, in der Nachträglichkeit einer ästhetischen Darstellung, möglich ist. Ein *Bann der Gewalt*, so scheint mir, ist nur im Ästhetischen zu haben, in der Narrativierung und Theatralisierung eines Geschehens, das sich als reine, rohe Gewalt nur verbannen und verbergen kann. Darauf ist zurückzukommen.

Die politische Struktur dieser gebannten und zu bannenden, aber immer wieder hervorbrechenden Gewalt macht bereits jene notorische erste Prägung des Begriffs der *arcana imperii* in den *Annalen* des Tacitus (Buch I, 6) deutlich. Die Herrschaft des Tiberius, die dieser nach dem Tod des Augustus antritt, so berichtet Tacitus im Buch I, Abschnitt 6 der *Annalen*, beginnt mit einem ersten Verbrechen, »primum facinus: der Ermordung des Postumus Agrippa, eines konkurrierenden Anwärters auf das Herrscheramt. Das eigentliche Geheimnis erstreckt dabei nicht in dem Momentum, wo ein beauftragter Centurio den Enkel des Augustus erschlägt, sondern im Rat des Sallustus Crispus, die ganze Angelegenheit auf keinen Fall vor den Senat zu bringen. Er ermahnt Livia, die Stiefschwester des Tiberius, »nicht die Geheimnisse des Herrscherhauses (*arcana domus*), die Ratschläge von Vertrauten (*consilia amicorum*) und die Dienste von Soldaten (*ministeria militum*) in die Öffentlichkeit zu tragen (*vulgare*).⁴ Schon die Tat des Tiberius trägt dabei drei entscheidende Züge dessen, was der Tacitismus dann zu einer ganzen Lehre von den *arcana imperii* entfalten wird: Erstens ist die Ermordung des um die Macht konkurrierenden Augustus-Enkels, der – ebenso wie Tiberius – von Augustus als Sohn adoptiert worden war, ein Verbrechen, das zugleich die Familie (Tiberius und Agrippa sind gleichsam »Brüder«) und den Staat betrifft; ein Brudermord, der moralisch unentschuldbar ist. Zweitens aber ist die Tat eine sinnvolle Maßnahme der Machtabstabilisierung des neuen Regimes. Denn Agrippa Postumus galt als ausschweifend und politisch unzuverlässig, ein »verdächtiger und verhasster junger Mann«,⁵ weshalb bereits Augustus ihn auf die Insel Planasia verbannt hatte. Drittens eröffnet erst die Geheimhaltung, d.h. die Unterbindung jeglicher Debatte oder Rechtfertigung der Tat vor dem Senat einen Spielraum der politischen Handlungsfreiheit. Durchgeführt wird der Mord darum bezeichnenderweise nicht von eigener Hand, sondern von einem Werkzeug, dem Centurio, dessen Tat man norfalls verleugnen kann. Genau hierin besteht die Pointe des Ratschlags von Sallustus Crispus: Die *arcana imperii* eröffnen einen Raum für die Anwendung gewaltamer Mittel, die nicht legitimiert werden müssen und die nicht geahndet werden – einen gleichsam rechtsfreien Raum des unsanktionierbaren Handelns. Was sich mit den *arcana imperii* öffnet, ist nicht so sehr – wie es Machiavelli und den *ratio status*-Theoretikern lange vorgeworfen wurde – die Lizenz zu gewaltästigem und willkürlichem, mithin »tyrannischem« Handeln. Vielmehr lässt sich der Raum der *arcana* und der in ihm gebannten Gewalt mit Giorgio Agambens Theorie des Ausnahmezustands als eine Grenzzone und Ausnahme von der Regel rechtlichen und öffentlichen Handelns lesen, die den Raum des Rechts nicht auflöst, sondern ihn vielmehr demarkiert und schützt. Schon Clapmarius stellt die *arcana* deshalb begrifflich den Gesetzen entgegen, aber auch an die Seite: »fernner unterscheidet sich die *heimnisse* des Herrschens genauer von jenen, welche die *Gesetze* der Herrschaft sind.⁶ Der Raum der *arcana* ist nicht einfach der des heimlichen Verbrechens, sondern der Raum jener Eingriffe und Entscheidungen, die nicht dem Regelwerk des Rechts unterworfen werden. Sie sind das rechtliche Paradox einer »Rechtsdurchbrechungsbefugnis«,⁷ Ausnahmen von der Regel des Rechts und der Repräsentation, ein unterliegender, »permanenter Ausnahmezustand«, der aber zugleich das Regelwerk der Gesetze ermöglichen und stützen soll. »Es ist«, schreibt Agamben, »nicht die Ausnahme, die sich der Regel entzieht, es ist die Regel, die, indem sie sich aufhebt, der Ausnahme stattgibt; und die Regel setzt sich als Regel, indem sie mit der Ausnahme in Beziehung bleibt. Die besondere Kraft des Gesetzes röhrt von der Fähigkeit her, mit einem Außen in Beziehung zu bleiben.⁸ Diese »Beziehung« der Regel zur Ausnahme macht die Form des Banns aus, mit dem die frühneuzeitliche Souveränität die ihr inhärente Gewalt belegt: als Gewalt in der Latenz, im Verborgenen. Im Moment des Staatstrecks, in der außergewöhnlichen Situation, die ständig zu befürchten ist, tritt sie mit maximaler Theatralik hervor.

Als Thema von Historiographie, politischen Traktaten und Exempla des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem aber auch als beliebter Gegenstand des Dramas ist die Verschwörung eine Reflexion auf die arkane Dimension des Politischen, genauer gesagt: auf die intrikate Ökonomie von Techniken des Verbergens einerseits, Techniken der Ostentanz andererseits.

nen einen Raum für die Anwendung gewaltamer Mittel, die nicht legitimiert werden müssen und die nicht geahndet werden – einen gleichsam rechtsfreien Raum des unsanktionierbaren Handelns. Was sich mit den *arcana imperii* öffnet, ist nicht so sehr – wie es Machiavelli und den *ratio status*-Theoretikern lange vorgeworfen wurde – die Lizenz zu gewaltästigem und willkürlichem, mithin »tyrannischem« Handeln. Vielmehr lässt sich der Raum der *arcana* und der in ihm gebannten Gewalt mit Giorgio Agambens Theorie des Ausnahmezustands als eine Grenzzone und Ausnahme von der Regel rechtlichen und öffentlichen Handelns lesen, die den Raum des Rechts nicht auflöst, sondern ihn vielmehr demarkiert und schützt. Schon Clapmarius stellt die *arcana* deshalb begrifflich den Gesetzen entgegen, aber auch an die Seite: »fernner unterscheidet sich die *heimnisse* des Herrschens genauer von jenen, welche die *Gesetze* der Herrschaft sind.⁶ Der Raum der *arcana* ist nicht einfach der des heimlichen Verbrechens, sondern der Raum jener Eingriffe und Entscheidungen, die nicht dem Regelwerk des Rechts unterworfen werden. Sie sind das rechtliche Paradox einer »Rechtsdurchbrechungsbefugnis«,⁷ Ausnahmen von der Regel des Rechts und der Repräsentation, ein unterliegender, »permanenter Ausnahmezustand«, der aber zugleich das Regelwerk der Gesetze ermöglichen und stützen soll. »Es ist«, schreibt Agamben, »nicht die Ausnahme, die sich der Regel entzieht, es ist die Regel, die, indem sie sich aufhebt, der Ausnahme stattgibt; und die Regel setzt sich als Regel, indem sie mit der Ausnahme in Beziehung steht. Die besondere Kraft des Gesetzes röhrt von der Fähigkeit her, mit einem Außen in Beziehung zu bleiben.⁸ Diese »Beziehung« der Regel zur Ausnahme macht die Form des Banns aus, mit dem die frühneuzeitliche Souveränität die ihr inhärente Gewalt belegt: als Gewalt in der Latenz, im Verborgenen. Im Moment des Staatstrecks, in der außergewöhnlichen Situation, die ständig zu befürchten ist, tritt sie mit maximaler Theatralik hervor.

Als Thema von Historiographie, politischen Traktaten und Exempla des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem aber auch als beliebter Gegenstand des Dramas ist die Verschwörung eine Reflexion auf die arkane Dimension des Politischen, genauer gesagt: auf die intrikate Ökonomie von Techniken des Verbergens einerseits, Techniken der Ostentanz andererseits.

⁶ Arnold Clapmarius, *Disputatio de Iure Publico*, Altdorf 1602. Übersetzung und Hervorhebung E.H. Sein Haupwerk, *De Arcanis rerum publicarum libri sex*, erschien posthum in Bremen 1605, hier zitiert nach Stolleis, Arcana imperii (Anm. 3), S. 18.

⁷ Herfried Münker, Im Namen des Staates (Anm. 3), S. 167.

⁸ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Frankfurt am Main 2002, S. 28.

tion und Repräsentation andererseits, auf der politische Praxis notwendig beruht. Dabei figuriert sie als Frage oder Problem, als paradigmatische Krisensituation, die ein Licht auf die Struktur von Macht wirft: Sie exponiert *eine Macht, die sich verschwört*. Die Verschwörung ist gleichermaßen deren maximale Bedrohung wie ihr unheimliches Double. Darum ist die Verschwörung genau die Frage, auf die die Staatslehren von der *ratio status* eine Antwort zu geben suchen. Umgekehrt lässt sich sagen, dass die *ratio status*-Lehren Politik exakt von der Verschwörung (und ihrer erfolgreichen Verhinderung) her denken.⁹ Wo die Verschwörung eine dramatische Bedrohung der Herrschaft, ein Moment des politischen und historischen Bruchs und der Anomie darstellt, setzen diese Trakte auf Stabilität und Kontinuität als oberstes Ziel staatlicher Ordnung – empfehlen aber auch Taktiken (Vertragsbruch, Unberechenbarkeit, Be- schneidung der Machtbefugnisse von Beratern, Entschlossenheit) und Sozialtechniken (Verstellung, Diskretion, Misstrauen), die ebenso vom Herrscher wie vom erfolgreichen Verschwörer zu nutzen sind. Machiavelli ist der erste, der diese technische Dimension der Verschwörung einer ausführlichen Analyse unterzieht – eine Analyse der taktischen Regeln für effizientes Operieren im trüben und hochriskanten Raum der *arcana*. Zwar ist seine Analyse des politischen Syndroms »Verschwörung« absolut trifft – Machiavellis Ratschläge werden nicht nur in die Rang- berliteratur der *arcana*-Lehren aufgenommen, sondern tauchen auch als Handlungsmaximen etlicher literarischer Verschwörer wieder auf, auch der Shakespeares' und Schillers', die noch zu betrachten sind. Aber gerade weil die technisch-taktische Analyse der Verschwörung auf eine politisch-ethische Diskussion ihrer Gründe (oder Grundlosigkeit) gleichsam heuristisch verzichtet, verstrickt sie sich in Paradoxien der Darstellung und Adressierung (I). Shakespeares Römerdrama *Julius Caesar* (1599) dagegen nimmt sich – mit dem für die Legitimierung von Verschwörungen und Attentaten paradigmatischen Fall Julius Caesar – genau diese Dimension vor, nicht ohne seinerseits die Aporien oder Ambivalenzen der Legitimierung von politischer Gewalt, hier in Form der Frage nach dem »Tyrannenmord«, hervorzutreiben. Aber Shakespeare zeigt, worum es – jenseits der Kasuistik vom guten oder schlechten Herrscher, vom legitimen oder verwerflichen Attentat – in der Verschwörung geht: um eine

einer ausführlichen Analyse unterzieht – eine Analyse der taktischen Regeln für effizientes Operieren im trüben und hochriskanten Raum der *arcana*. Zwar ist seine Analyse des politischen Syndroms »Verschwörung« absolut trifft – Machiavellis Ratschläge werden nicht nur in die Rang- berliteratur der *arcana*-Lehren aufgenommen, sondern tauchen auch als Handlungsmaximen etlicher literarischer Verschwörer wieder auf, auch der Shakespeares' und Schillers', die noch zu betrachten sind. Aber gerade weil die technisch-taktische Analyse der Verschwörung auf eine politisch-ethische Diskussion ihrer Gründe (oder Grundlosigkeit) gleichsam heuristisch verzichtet, verstrickt sie sich in Paradoxien der Darstellung und Adressierung (I). Shakespeares Römerdrama *Julius Caesar* (1599) dagegen nimmt sich – mit dem für die Legitimierung von Verschwörungen und Attentaten paradigmatischen Fall Julius Caesar – genau diese Dimension vor, nicht ohne seinerseits die Aporien oder Ambivalenzen der Legitimierung von politischer Gewalt, hier in Form der Frage nach dem »Tyrannenmord«, hervorzutreiben. Aber Shakespeare zeigt, worum es – jenseits der Kasuistik vom guten oder schlechten Herrscher, vom legitimen oder verwerflichen Attentat – in der Verschwörung geht: um eine

⁹ Als rationalistische, gänzlich säkulare Lehre der Bestandswahrung von Macht, die aber immer auf dem möglichen coup du prince, den stabilisierenden Präventivschlag, hin ausgerichtet ist, liest Michel Foucault die Theorien der *raison d'état*, in: ders., *Geschichte der Gouvernementalität I: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, Frankfurt am Main 2004, Vorlesung 10, S. 371-386.

Debatte über die Maßgaben der Stabilisierung von Herrschaft (II). Was beide, Machiavelli und Shakespeare, eher in der Performanz ihrer Texte als in ihren Argumenten bzw. ihrem Plot vorführen, ist eine dritte Dimension: die ästhetische Dimension der Verschwörung – genauer: die ästhetische Dimension des Politischen selbst. Sie betrifft nicht nur die notwendige Rolle von Verstellung und Inszenierung in der Planung der Verschwörung – mithin die »Theatralität« des Politischen, sondern auch die Frage, wie der historische Bruch des Machtwechsels erzähl- und darstellbar wird. Schiller – vor dem Hintergrund Machiavellis und Shakespeare – nimmt in seinem Stück *Die Verschwörung des Fiesko zu Genova* (1783) das Thema der Verschwörung von dieser Seite auf, um im Ausweis des Spiegelverhältnisses von Macht und Verschwörung, Tyrannen und Rebellen die Verklammerung von Ästhetik und Politik im Akt der Verschwörung herauszuarbeiten (III).

I. Machiavelli: *Delle congiure*

Machiavellis berühmtes langes Kapitel III, 6: *Delle congiure* in den *Discorsi* kann man als Exposition des Problems lesen, das die Verschwörung aufgibt. Machiavellis politisches Denken orientiert sich an der Situation des *principe nuovo*, des auf keine genealogische oder göttliche Legitimationbasis zurückgreifenden, durch Verdienst oder Usurpation zur Macht gekommenen Herrscherryps. Sein Ausgangspunkt ist die politische »Extremisierungen«, jene Krise, aus der der neue Führer durch geschicktes Operieren hervorgeht.¹⁰ Die Verschwörung als Prototyp einer solchen Krise ist die paradigmatische politische Situation schlechthin für ein Denken, das sich an der fundamentalen Instabilität von Machtverhältnissen orientiert. Deshalb behandelt Machiavelli sie auch mit solcher Ausführlichkeit: Das Kapitel *Delle congiure* ist das längste der *Discorsi*. Seine Analyse dieser Situation ist dabei eine rein technische: Die Verschwörung ist für ihn ein politischer Handlungstyp, den er von beiden Seiten – der Seite der Verschwörer und der Seite des von Verschwörungen bedrohten Souveräns – beleuchtet, um seine Maßgaben und Voraussetzungen herauszuarbeiten. Dass er dabei sowohl Ratschläge zur erfolgreichen Durchführung wie zur effizienten Niederschlagung einer Verschwörung gibt, gehört zu den internen Paradoxien einer technischen Analyse, die dezidiert keine Seite beziehen will, sondern einzigt im Sinne der Minimierung der Risiken politischen Handelns argumentiert.

¹⁰ Münker, Im Namen des Staates (Anm. 3), S. 51.

Denn Machiavelli hält die Verschwörung für den Inbegriff des politisch *riskanten Akts*, riskant für den Herrscher, gegen den man sich verschwört – aber auch ungleicher risikant für die Verschwörer, die Vermögen, Familie und Leben aufs Spiel setzen. Riskant ist die Verschwörung deshalb, weil sie gleichsam der Coup des kleinen Mannes ist: »Nur wenige sind in der Lage, einen offenen Krieg mit einem Machthaber zu führen; sich gegen ihn verschwören aber kann jeder.¹¹ Die Verschwörung der Privatleute, deren Motive er auf zwei Grundformen – Rache und Selbstverteidigung – bringt, ist der Moment, in dem das Private ins Politische kippt: angesichts einer Verletzung an Vermögen oder Ehre oder angesichts einer Bedrohung des eigenen Lebens durch den Herrscher. Die Verschwörung ist damit ein Akt des Eintritts ins Politische, der potenziell jedem offen steht – und (so die implizite Schlußfolgerung) von jedem ergreifen werden wird, der vom Herrscher nur genügend bedroht wird. In ihr liegt damit ein Impuls, der die »Entpolitisierung« der Bürger, ihre schleichende »Verwandlung in den Unterran«, die Herfried Münkler als Kennzeichen der frühneuzeitlichen Genese des Staats sieht, rückgängig macht.¹² Jeder kann in die Politik eingreifen, sofern er eine Verschwörung anzettelt. Genau aus dieser »Niedrigschwelligkeit« der Möglichkeit zur Verschwörung aber ergibt sich auch das hohe Risiko für beide Seiten: Der Herrscher ist durch praktisch jeden seiner Untertanen, dem er Unrecht getan oder angedroht hat, gefährdet – umgekehrt ist die Verschwörung in der Schwierigkeit ihrer Durchführung für den Privatmann ein fast selbstmörderisch gefährlicher Akt (vgl. NM 286).

Dieses Risiko nun unterzieht Machiavelli einer intensiven taktischen Analyse, wiederum in zweierlei Hinsicht: einerseits, um dem Herrscher Ratschläge an die Hand zu geben, wie er das Risiko einer gelingenden Verschwörung gegen sich minimieren kann – andererseits um dem Verschwörer zu erklären, wie er das Scheitern seines Unternehmens verhindern kann. Dem Herrscher, der sich gegen ein Attentat seiner Untertanen versichern will, rät Machiavelli nicht so sehr zu einer bestimmten Art von Politik, sondern zu äußerster Konsequenz. Entweder solle man suchen, als gütiger Herrscher zu gelten, oder aber ohne Drohung und Vorwarnung tatsächliche und potenzielle Feinde im Handstreich vernichten

¹¹ Niccolò Machiavelli, *Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung*, übers. Rudolf Zorn, Stuttgart 1977, S.285. Im Folgenden wird aus diesem Text unter der Sigle NM zitiert.

¹² Zur Entpolitisierung und »Verwandlung des Bürgers in den Untertan« als gesamt-europäischem Prozess des späten 16. Jahrhunderts vgl. Münkler, Im Namen des Staates (Anm. 3), S. 148ff.

(NM 287). Schon hier wird deutlich, dass es beim Verhindern von Verschwörungen vor allem um Zeitmanagement geht: Niemals solle man drohen und dem Bedrohten dann Zeit geben, sich zur Wehr zu setzen. Noch wichtiger ist das Zeitmanagement aber für die, die eine Verschwörung planen. Die Verknappung von Zeit und der Anzahl der Mitwisser ist der wichtigste und eindringlichste Ratschlag, den Machiavelli denen gibt, die einen Staatsstreich vorhaben. Denn so sehr zum Glücken der Verschwörung *fortuna*, der günstige Zufall, nötig ist, so sehr ist die einzige Möglichkeit, diese Abhängigkeit vom Glück kalkulierbar zu machen, die Reduktion von Kontingenzen durch Verknappung von Zeit und Information. »[...] viele Verschwörungen [wurden] verraten und gleich in ihrem Anfängen unterdrückt [...] Bleibt aber eine trotz vieler Teilnehmer längere Zeit geheim, so gilt dies als ein Wunder [...].« (NM 292) Weil weder die Zufälle, die zum Auffliegen der Verschwörung führen können – Machiavelli gibt zahlreiche Beispiele von verräterischen Dummköpfen: sein Testament zu schreiben, Sklaven freizulassen, Waffen zu schleifen etc. – auszuschließen sind, noch die Treue der Mitverschworenen wirklich einschätzbar ist, muss die Möglichkeit für Verrat dadurch minimiert werden, dass den Mitverschworenen keine Zeit für Fehler bleibt: »Das erste und sicherste, oder besser gesagt, einzige Mittel ist, den Mitverschworenen keine Zeit zu lassen, dich zu verraten, und ihnen deshalb deinen Plan erst kurz vor der Ausführung mitzuteilen, nicht früher.« (NM 293) Noch geschickter ist es, die Mörder geradezu zu erpressen. Machiavelli berichtet von der erfolgreichen Verschwörung des Nelematos, der seine Gefährten in seinem Haus einschloß und ihnen sage: »entweder ihr schwört mir, umgehend die Tat auszuführen, oder ich werde euch alle als Gefangene dem Aristorinos ausliefern.« (NM 294) Verschwörung oder Arten-tat sind in jeder Sekunde zwischen dem Plan und Ausführung vom Scheitern bedroht – und so hat auch noch der Schrei des Attentäters Quintian gegen Commodus das Zustroßen mit dem bereits gezückten Dolch verhindert (NM 301).

Das plötzliche Zuschlagen, der Coup aus heiterem Himmel, den Gabriel Naudé hundert Jahre später dem Prinzen als letztes Mittel gegen seine Feinde anempfohlen wird,¹³ ist darum auch für Machiavelli die erfolgreichste Strategie für beide Seiten. Der Idealtypus der Verschwörung ist jener Präventivschlag, den Marcia, Laetus und Electus gegen Kai-ser Commodus ausführen, als ihnen durch einen Zufall eine Todesliste

¹³ Gabriel Naudé, *Considérations politiques sur les coups d'État* (1639), édition établie par Frédérique Marin et Marie Odile Perulli, précédé de Louis Marin: Pour une théorie baroque de l'action politique, Paris 1989.

mit ihren Namen in die Hände fällt. Noch in der gleichen Nacht erdrosseln sie den Kaiser, der sie seinerseits schon der Verschwörung verdächtigt hatte, im Bad (NM 297). Naudé wird das Zeitregime des Präventivschlags auf den Punkt bringen:

bei Staatsstreichen sieht man den Donner früher hereinbrechen, als man ihn in den großen, dicken Wolken hat grossen hören [...] es wird zur Messe gerufen, bevor man die Glocken läutet, die Exekution geht dem Urteilsspruch voraus, [...] derjenige erhält den Streich, der ihn auszuteilen glaubte [...], alles geschieht in der Nacht, im Dunkeln, bei Nebel und Finsternis.¹⁴

Die Verschwörung ebenso wie ihre Abwehr (die Naudé im Blick hat) muss handeln, bevor der Gegner gehandelt hat – und das heißt, ihren Gründen vorausgreifen wie der Blitzschlag aus heiterem Himmel oder die Strafe vor dem Urteil. Brutus' Begründung bei Shakespeare für die Notwendigkeit eines Attentats auf Caesar wird sich genau dieser Logik der Prävention bedienen.

In ihrer Abhängigkeit von *fortuna*, die nur durch maximale Beherrschtheit der Beteiligten (*virtus*) in den Griff zu bekommen ist, ist die Verschwörung der Moment maximaler Kontingenz, in ihrer Ausführung, in ihrer Durchführung, aber auch in ihrer Abwehr. Alles kann jederzeit schief gehen. Gerade weil sie so riskant und dem Einbrechen der Zufälle ausgesetzt ist, muss sich die Verschwörung auf maximale Verknappung und Reduktion von Kontingenzen ausrichten. Sie ist ein »bedenkliches Experiment mit der schlechthinnigen Fragilität politischer Ordnung«.¹⁵ Im Insistieren auf dem Risiko für beide Seiten, in den Hinweisen an beide Seiten, dieses Risiko zu minimieren, geht es Machiavelli nicht um die Dignität politischer Normen oder genealogisch legitimierter Machthälfte, sondern um eine historische Erfahrung maximaler Instabilität, die die Erosion alter Herrschaftslegitimationen nur noch konstatieren und technische Hinweise geben kann, Stabilität durch Entschlossenheit (*virtus*) und Voraussicht zu herzustellen. Letztes Ziel ist die Stabilisierung der Instabilität: *mantenere lo stato*. Zugrunde liegt dem eine Vorstellung des Politischen, das sich – wie Luhmann argumentiert hat – stärker an personeller Rivalität orientiert als an institutionalisierter Souveränität.¹⁶

¹⁴ Ebd., S. 101.

¹⁵ Helmut Pfleiffer, »Die Macht der Verschwörung. Diskurs und Inszenierung zwischen Machiavelli und Shakespeare«, in: Roland Galle, Rudolf Behrens (Hg.), *Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 2000, S. 25.

¹⁶ Luhmann, Staat und Staatsraison (Anm. 1).

Besonders bedrohlich ist die Verschwörung nämlich für eine Form der Herrschaft, die personal und nicht institutionell gedacht ist, die nicht durch Sukzession oder Wahlverfahren abgesichert ist, sondern – auch dafür steht exemplarisch das Phänomen der Neuen Prinzen, das Machiavelli vor Augen hat – durch Usurpation oder Verdienst ergriffen wurde.¹⁷ Achaz von Müller hat darum die Verschwörung als Symptom des Übergangs von den mittelalterlichen Republiken zum modernen Staat gesehen: Staatsstreiche seien nicht eine Spezifität Renaissance-Italiens gewesen, sondern ein

Vorzeichen der am Horizont heraufdrämmernden absoluten Gewalt des Staates, dem die Verschwörer mit 'privater' Gewalt entgegentreten und ihn doch zugleich mit vorbereiten. Denn es ist an ihnen, den Diskurs der Gewalt in der Gesellschaft neu und auf abstrakter Ebene als in den Jahrhunderen zuvor zu verankern und damit die spezifische Ambiguität des vormodernen Staats manifest zu machen: seine Herkunft aus erfolgreichen Verschwörungen, die den nicht erfolgreichen Konkurrenten als Repräsentanten unrechter Gewalt stigmatisieren – eben als Verschwörer.¹⁸

Die Verschwörung ist damit der verbannte und verworfene Ursprung des neuzeitlichen Staates, den er als seine Bedrohung, als rohe Gewalt und perfide List mit großem rhetorischen und theatralen Aufwand ausschließt: »Verschwörer sind immer die anderen, die Verlierer. Die verbannte Gewalt der Verschwörung ist die verleugnete Urszene des Staates.

Die grundlegende Agonalität aller politischen Verhältnisse, in der Realität nie institutionell gelöst oder stillgestellt, sondern immer nur durch Tod oder Unterwerfung des anderen veredigt werden kann, zeigt sich mit besonderer Prägnanz dort, wo Machiavelli die Kandidaten für mögliche Verschwörungen behandelt: »Man findet in der Geschichte, dass alle Verschwörungen von Großen oder von Männern aus der nächsten Umgebung des Machthabers angesponnen werden.« (NM 289) Nur wer Zugang zum Machthaber hat, hat die Möglichkeit, ihn aus dem Weg zu räumen – und auch die personelle Unterstützung, sich dann selbst an der

¹⁷ Niccolò Machiavelli, *Il Principe/Der Fürst*, Kapitel III, in dem er seinen Gegenstand eingrenzt auf den »principato nuovo«, italienisch/deutsch, übers. von Philipp Rippel, Stuttgart 1986.

¹⁸ Achaz von Müller, »Ritter und Verderber der Republik. Die Revolte des Fiesco zu Genoa im Jahre 1547«, in: Uwe Schultz (Hg.), *Große Verschwörungen. Staatsstreiche und Tyrannensturz von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1998, S. 102ff., hier S. 103.

Macht zu halten. Somit werden Brüder und Verwandte, engste Berater und Vertraute – kurz: die Stützen der Macht – zugleich zur gefährlichen Bedrohung des Herrschers. Je mächtiger und je näher ein Hofling dem Souverän steht, desto gefährlicher wird er ihm: »Ein Machthaber, der sich vor Verschwörungen schützen will, muß daher die, denen er zuviel Wohlthaten erwiesen hat, mehr fürchten als die, denen er zuviel Un gerechtigkeiten zugefügt hat; denn letzteren fehlt es an Gelegenheit, woran die ersten übergenug haben.« (NM 290) Verschwörung ist diejenige Gefahr, die die Macht sich selbst bereitet: Es ist der plötzliche Wandel der Freunde in Feinde. Mit der Analyrik der Verschwörung legt Machiavelli damit den Finger auf die innerste Fragilität der Macht; genau das, was sie stabilisieren soll, destabilisiert sie auch. Die Ebene, auf der sich diese innere Destabilisierung vollzieht, ist dabei exakt die der *arcana imperii*: der heimlichen Todesbefehle der Herrschers gegen seine engsten Vertrauten, die sich verschwörenden Berater oder Familienmitglieder, oder aber – notorisches Beispiel – der »Sohn« Brutus, der sich gegen seinen Mentor und mutmaßlichen Vater Caesar verschwört.

Über diesen speziellen Fall einer extrem riskanten und dennoch (auf den ersten Blick) erfolgreichen Verschwörung äußert sich Machiavelli im Kapitel *Delle congiure* nur im Hinblick auf seine technischen Details. Stellung zu diesem Attentat, das der Renaissance (Dante, Salutati, Guicciardini, Bodin und etlichen anderen) gleichsam zur Crux einer politischen Ethik wurde, nimmt Machiavelli nicht in diesem Kapitel, sondern im Kapitel 1, 10 der *Discorsi*, in dem es um Gründerfiguren geht. Hier schlägt sich Machiavelli ganz auf die Seite des Brutus und verwirft Caesar als Vernichter der römischen Freiheit und – als Verschwörer (er vergleicht ihn mit dem Prototypen des glücklosen Verschwörers, Catilina). Während sich Machiavelli mehrfach vernichtend über Caesar äußert (auch im *Principe*, Kap. XIV, XVI, XVIII), argumentiert er hier darstellungs technisch:

Man darf sich nicht durch den Ruhm Caesars blenden lassen, der von den Schriftstellern besonders gefeiert wird: die, die ihn loben, werden nur durch sein Glück verführt und durch die lange Zeit der kaisерlichen Gewalt eingeschüchtert, die unter Caesars Namen ausgeübt wurde und den Schriftstellern nicht gestattete, sich mit Freimut über ihn zu äußern. (NM 40)

Machiavelli reflektiert hier auf die Schwierigkeit, »objektiv« über eine historische Figur oder Tat zu schreiben, gerade weil jedes Narrativ vom historischen Sieger verzerrt oder verboten würde. Machiavelli legt dar mit den Finger auf ein grundsätzliches Problem: dass nämlich der historische Bruch, den der Staatsstreich herbeiführt, immer nur aus einer interessierteren und damit verzerrten Perspektive berichtet werden kann. Es gibt kein objektives, neutrales Erzählen von Verschwörungen (so wie es buchstäblich keinen einzigen positiven oder neutralen Bericht über den gescheiterten Verschwörer Catilina gibt).¹⁹ Narrative von Verschwörungen sind in die intransparente Logik von Freund und Feind, die die Verschwörung gebiert, immer schon verstrickt. Genau darum ist jene technische Analyse, die Machiavelli in Kap. III, 6 anstellt, auch als Text in hohem Maße paradox. Einerseits gibt er Empfehlungen für Herrscher, wie man durch schnelles Ausmerzen der Gefahr sich vor Verschwörungen sichern kann – andererseits rät er Verschwörern, wie sie diesen Maßnahmen des Herrschers entgehen können. Bezeichnenderweise adressiert er nur die Verschwörer im Text selbst, indem er sie mit einem vertraulichen »du« anspricht: »Mit Treulosigkeit«, so erklärt er seinem Leser, dem potentiellen Verschwörer, »musst *du* immer rechnen, auch wenn *du dich* nur deinen Vertrauten mittleilst [...].« (NM 291). Nicht weniger paradox ist die Geste, einen solchen Text voller heimlicher und gefährlicher Ratschläge in einem zur Veröffentlichung bestimmten Werk unterzubringen.²⁰ Der einzigartige Versuch einer technisch-taktischen Analyse des Handlungstyps »Verschwörung«, den Machiavelli unternimmt, verstrickt sich damit in ein Adressierungssparadox, indem er Freund und Feind, Verschwörer und Herrscher gleichermaßen adressiert. Was er so freilegt, ist die Gleichartigkeit ihrer Mittel und die Kontingenz ihrer jeweiligen Position: Wer heute Herrscher ist, war einstmals ein Verschwörer; wer heute Verschwörer ist, ist morgen ein Herrscher, dem die Furcht vor Verschwörungen den Schlaf raubt. Andreas Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius* (1660) wird diesen bodenlosen Kreislauf der Machtergreifung in Szene setzen. Verschwörer und Souverän sind so Teil eines gemeinsamen Dispositivs: einer Macht, die sich verschwört.

¹⁹ Vgl. dazu Michèle Lowrie, »Evidence and Narrative in Merimée's *La conjuration de Catilina*«, in: Eva Horn (ed.), *Dark Powers. Conspiracies in History and Fiction, New German Critique*, 103, Jan. 2008.

²⁰ Luhmann bemerkt: »Die Hauptsinde von Machiavelli dürfte [...] nicht in seinen Gedanken gelegen haben, sondern darin, dass er sie hat drucken lassen.« Luhmann, Staat und Staatsraison (Ann. I), S. 99.

rische Bruch, den der Staatsstreich herbeiführt, immer nur aus einer interessierteren und damit verzerrten Perspektive berichtet werden kann. Es gibt kein objektives, neutrales Erzählen von Verschwörungen (so wie es buchstäblich keinen einzigen positiven oder neutralen Bericht über den gescheiterten Verschwörer Catilina gibt).¹⁹ Narrative von Verschwörungen sind in die intransparente Logik von Freund und Feind, die die Verschwörung gebiert, immer schon verstrickt. Genau darum ist jene technische Analyse, die Machiavelli in Kap. III, 6 anstellt, auch als Text in hohem Maße paradox. Einerseits gibt er Empfehlungen für Herrscher, wie man durch schnelles Ausmerzen der Gefahr sich vor Verschwörungen sichern kann – andererseits rät er Verschwörern, wie sie diesen Maßnahmen des Herrschers entgehen können. Bezeichnenderweise adressiert er nur die Verschwörer im Text selbst, indem er sie mit einem vertraulichen »du« anspricht: »Mit Treulosigkeit«, so erklärt er seinem Leser, dem potentiellen Verschwörer, »musst *du* immer rechnen, auch wenn *du dich* nur deinen Vertrauten mittleilst [...].« (NM 291). Nicht weniger paradox ist die Geste, einen solchen Text voller heimlicher und gefährlicher Ratschläge in einem zur Veröffentlichung bestimmten Werk unterzubringen.²⁰ Der einzigartige Versuch einer technisch-taktischen Analyse des Handlungstyps »Verschwörung«, den Machiavelli unternimmt, verstrickt sich damit in ein Adressierungssparadox, indem er Freund und Feind, Verschwörer und Herrscher gleichermaßen adressiert. Was er so freilegt, ist die Gleichartigkeit ihrer Mittel und die Kontingenz ihrer jeweiligen Position: Wer heute Herrscher ist, war einstmals ein Verschwörer; wer heute Verschwörer ist, ist morgen ein Herrscher, dem die Furcht vor Verschwörungen den Schlaf raubt. Andreas Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius* (1660) wird diesen bodenlosen Kreislauf der Machtergreifung in Szene setzen. Verschwörer und Souverän sind so Teil eines gemeinsamen Dispositivs: einer Macht, die sich verschwört.

II. Shakespeare: *Julius Caesar*

Der Casus »Julius Caesar« dagegen stellt die Frage nach der Legitimität der Verschwörung und wird so zum schlechthin klassischen Schlußfall der Diskussion über das Recht, Gewalt gegen den Machthaber anzuwenden. Hatte Dante den »Verräter« Brutus zusammen mit Judas noch in den untersten Kreis des Inferno versetzt, rechtfertigen andere (u.a. Cicero, Machiavelli, Giannotti, Suarez) Brutus als Tyrannenmörder, dem es um die Wiederherstellung der republikanischen Freiheit gegangen sei. Es ist dieser Hintergrund sehr dezidiert Positionen zur Debatte »auf Caesar auf Brutus«, vor den Shakespeare sein seltsam ambivalentes, eben nicht Position beziehendes erstes Römerdrama *Julius Caesar* (1599) stellt.²¹ Nachdem 1599 Stoffe aus der englischen Geschichte als Gegenstände des Theaters verboten worden waren, greift Shakespeare mit dem Caesar-Stoff gleichwohl mitten in ein zeitgenössisch extrem empfindliches Thema, war doch Königin Elisabeth von Papst Pius V abgesetzt und exkommuniziert worden und von Sixtus V angeklagt worden, sie sei »exercysing an absolute tyranny«.²² Shakespeare schildert die zwar gelingende, aber im Ergebnis doch glücklose Verschwörung von Brutus und Cassius gegen Caesar, wobei er Caesar schon in der ersten Szene des III. Akts sterben lässt und die restlichen zwei Akte lang den folgenden Krieg gegen das Triumvirat bis zum Tod der Verschwörer schildert. Ihr republikanischer Schwung reicht aus, um das Attentat zu planen und mit List und Rücksichtslosigkeit durchzuführen – aber es gelingt ihnen nicht, die Institutionen der Republik und damit eine funktionsfähige Struktur des Politischen wiederherzustellen, vielmehr endet ihr Unternehmen im Bürgerkrieg.

Liest man das Stück vor dem Hintergrund der Frage nach der Legitimität von politischer Gewalt, dann ist es nicht damit getan, gütige und tyrannenhafte Züge Caesars gegeneinander abzuwägen oder andererseits die Motive der Verschwörer (politisches Ethos oder doch nur persönlicher Neid?) aufzuwägeln.²³ Vielmehr geht es um die politischen Prinzipien, die

einerseits Caesar und seine Herrschaft, andererseits Cassius und Brutus mit ihrem Wunsch nach Caesars Tod verkörpern. Shakespeares Caesar ist ein Herrscher, der durch Gewalt an die Macht gekommen ist; Insbesondere Pompeius, den er im Bürgerkrieg besiegt hat, wird von Anfang an²⁴ (JC, I, 1) und immer wieder im Stück genannt als gewaltsame Opfer auf Caesars Weg zur Herrschaft – im Tod wird Caesar schließlich unter Pompeius' Statue verbüten (JC III, 1, 115). Sein Tod erinnert so an den Bürgerkrieg, aus dem Caesars Aufstieg hervorgegangen ist und führt wieder zurück in den Bürgerkrieg, den das Triumvirat Antonius – Lepidus – Octavius dann gegen die Verschwörer um Brutus und Cassius führen wird. Caesar erinnert damit an jene Neuen Prinzen Machiavellis, selbsternannte Herrscher, die aus Machtkämpfen hervorgegangen sind und keine andere Legitimierung haben als ihren Erfolg und ihren Ehregeiz.²⁵ Der »civil strife«, der Bürgerkrieg, der schon in den drohenden kosmischen Vorzeichen der Verschwörung auch den Himmel erfasst (»there is a civil strife in heaven«, JC I, 3, 11) ist so der Rahmen des Stücks. Er steckt den Problemhorizont ab, innerhalb dessen die politischen Prinzipien der Alleinherrschaft und der Republik gegeneinander geführt werden.

Caesars Herrschaft wird vor allem von denen beschrieben, die sie benötigen wollen – und natürlich geht es dabei vor allem um den Nachweis, dass Caesars Herrschaft die eines Tyrannen ist. Cassius nennt ihn einen Tyrannen, einen Wolf und Löwen gegenüber einem Volk von Schafen und Rehen: »And why should Caesar be a tyrant then? / Poor man! I know he would not be a wolf, / But that he sees the Romans are but sheep« (JC I, 3, 103). Es ist die blinde Gefolgschaft der Römer, insbesondere des einfachen Volkes, die Caesar zum Tyrannen macht, so argumentiert Cassius – und die durch die Verschwörung beender werden soll. Caesar selbst beschreibt sein Herrschaftsverständnis am prägnantesten in seiner letzten Szene (JC III, 1), unmittelbar bevor die Verschwörer auf ihn einstechen. Diese Mord-Szene beginnt – als eine Art Ablenkungsmanöver

²⁴ Zitate aus und Verweise auf William Shakespeare, *Julius Caesar* [1599] hier und im Folgenden mit der Siegle JC und der Angabe von Akt und Szene sowie gegebenenfalls Verszahl.

²⁵ Die intrikaten Bezüge zwischen Machiavelli und Shakespeare hat Anselm Haverkamp an einer Lektüre des *Macbeth* freigelegt. An *Macbeth* zeige sich der Fall eines geradezu exemplarisch gewalttätigen »Neuen Prinzen«, der statt einer dynastischen Form von Aufstieg und Nachfolge (im Doppelsinn von *success*) – Lady Macbeth »has no children« – den Königsmond wählt, um ihm am Ende selbst zum Opfer zu fallen. Anselm Haverkamp, »Das Schicksal den Neuen Prinzen. Machiavelli, Hamlet und Macbeth«, in: ders., *Hamlet – Hypothek der Macht*, Berlin 2004, S. 109-128.

²¹ Vgl. dazu Robert S. Miola, »Julius Caesar and the Tyrannicide Debate«, in: *Renaissance Quarterly* 38,2 (1985), S. 271-289.

²² Zit. n. »A Declaration of the Sentence and Deposition of Elisabeth« von Sixtus V (1588), hg. von D. M. Rogers, *English Renaissance Literature*, Nr. 370, London 1977, keine Paginierung.

²³ So etwa bei Miola. Er referiert die Positionen der Debatte und differenziert dann eingehend die Züge Caesars im Stück, die Caesar entweder als Tyrannen charakterisieren oder aber ihn als gütigen Herrscher darstellen.

ver – mit einem servil vorgebrachten Gnadengesuch des Metellius Cimber für seinen verbannten Bruder. Caesar weigert sich, seinen Entschluss zurückzunehmen:

Thy brother by decree is banished: [...]
Know, Caesar doth no wrong, nor without cause
Will he be satisfied. (JC III, I, 44-48)

Das Prinzip seiner unverrückbaren Entscheidung und die Weigerung „Pardon“ zu geben, erläutert Caesar dann genauer in seinem letzten Monolog:

I could well be mov'd, if I were as you;
If I could pray to move, prayers would move me;
But I am constant as the northern star,
Of whose true-fix'd and resting quality
There is no fellow in the firmament.
The skies are painted with unnumber'd sparks,
They all are fire, and every one doth shine;
But there's but one in all doth hold his place.
And men are flesh and blood, and apprehensive;
Yet in the number I do know but one,
That unassailable holds on his rank,

Unshak'd of motion; and that I am he, [...] (JC III, I, 60-70)

Das Selbstverständnis seiner Herrschaft und die Quelle seiner Autorität, das macht Caesar im Bild vom Fixstern unmissverständlich, ist seine unverrückbare *constantia*: die Verlässlichkeit einer Entscheidungsinstanz, die nicht willkürlich, sondern bleibend und regelhaft ist. Caesars Wille ist hier nicht nur Gesetz, er funktioniert auch wie das Gesetz, indem er ohne Ausnahme (oder Rücknahme seines Urteils) entscheidet. Sein Wille ist gesetzr und braucht keine Begründung, denn seine »cause« liegt in ihm selbst. Auf sein Wort, im Guten wie im Schlechten, ist Verlass – darin liegt die Stabilität seines Regimes. Zugleich impliziert das Bild vom Nordstern, dessen Position als einzige fix ist, die Ausnahme und Einzigartigkeit seiner Position. Es kann nur *einen* Nordstern geben und es kann nur eine Herrscherposition geben, die diese Konstanz aufweist. Es ist eine Festigkeit, die die Stabilität des beweglichen Sternensystems garantiert – deren menschliches Pendant die »apprehension«, die Bewegbarkeit der anderen Menschen, ist. Mir dem Bild vom Nordstern grenzt Shakespeare Caesars Herrschaft (oder jedenfalls seinen Autoritätsanspruch) scharf von allen klassischen Definitionen des Tyrannen ab, die ja gerade Willkür, Leidenschaftlichkeit, Wankelmutter und Unberechenbarkeit kennzeich-

net. Caesar dagegen ist unerschütterlich. Sein Herrschaftsanspruch ist autoritär und personal: Allein seine Person ist in der Lage, diese Position absoluter Konstanz einzunehmen (»I do know but one [...] and that I am he«). Worin der Gewinn einer solchen Herrschaft für das Volk besteht, erläutert Marcus Antonius in seiner berühmten Totenrede. Er zählt die Wohltaten auf, die Caesar dem Staat gebracht hat (er hat Kriegsgefangene mitgebracht, die Kassen Roms gefüllt, die Armen versorgt) – und er präsentiert das Testament Caesars, in dem dieser dem Volk seine Gärten vermacht und jedem Bürger 75 Drachmen. Mit anderen Worten: Ziel und Zweck von Caesars Herrschaft sind »common Pleasures« (JC III, 2, 252) – wirtschaftliche Prosperität und eine Stabilität der Regierung, die auf der Konstanz und Berechenbarkeit einer einzigen Entscheidungsinstanz beruht. Shakespeares Caesar präsentiert sich als ein *pater patriæ*, ein zugleich unbeschränkt mächtiger, autokratischer, aber doch wohlwollend sorgender Patriarch Roms. Genau das macht ihn auch zum Liebling des nicht nur bei Shakespeare notorisch wankelmütigen Mobs – ein Mob, der nach Caesars Ermordung in seiner Verbündung sogleich Brutus die Caesarenwürde antragen wird.²⁶ Aber Caesars Regime, auch das macht das Stück mehrfach deutlich, hat als Herrschaftsform keine Zukunft: Wenn die Macht an seine Person gebunden ist, dann müsste sie auch auf einen an seine Person gebundenen Nachfolger übergehen – mit anderen Worten: einen Erben. Caesar hat keinen Erben, jedenfalls keinen, von dem im Stück die Rede wäre – dagegen wird ausdrücklich erwähnt, dass seine Gratin Calpurnia »barren«, unfruchtbar ist (JC I, 2, 8). Personale Herrschaft steht und fällt mit der Person – genau darin liegt ihre Schwäche und Angreifbarkeit, die im niedergestochenen Caesar ihr prägnantes Bild findet.²⁷

Auch die Verschwörer können diesem Prinzip der Konstanz in Caesars Herrschaft nichts entgegenhalten. Brutus gibt zu, dass er Caesar niemals wankelmütig gefunden habe: »to speak the truth of Caesar, I have not known when his affections sway'd more than his reason.« (JC II, I, 19-21) Worum es den Verschwörern – das ist vielleicht ihr einziger gemeinsa-

²⁶ Barbara L. Parker, »From Monarchy to Tyranny: Julius Caesar Among Shakespeare's Roman Works«, in: Horst Zander (Hg.), *Julius Caesar. New Critical Essays*, New York/London 2005, S. 111-126. Parker zeigt, dass Caesar gerade als Liebling des Mobs Züge des Tyrannen trage, wie ihn Platon in seiner *Polemik* schildert.

²⁷ Irving Ribner betont die zentrale Rolle dieses »succession issue« für die Politik Tudor-Englands und die sich daraus ableitende Berechtigung von Brutus' Position gegen die personale Herrschaft, in: Irving Ribner, »Political Issues in *Julius Caesar*«, in: *The Journal of English and Germanic Philology*, LV1 (1973), S. 19-22, hier S. 13f.

mer Punkt – geht, ist die Anfechtung der Alleinherrschaft Caesars: »Shall Rome stand under one man's aw?« (JC II, I, 52) Aber schon hier trennen sich ihre Motivationen. Cassius argumentiert ganz aus einem Prinzip der Rivalität heraus, wenn er die Alleinherrschaft *Caesars* anficht. »I was born free as Caesar; so were you« (JC I, 2, 96), sagt er zu Brutus und beschreibt die körperlichen Schwächen Caesars, die seiner Machtfülle Hohn sprechen (JC I, 2, 98ff.). »Ye gods, it doth amaze me / A man of such a feeble temper should / So get the start of the majestic world, / And bear the palm alone.« (JC I, 2, 127-130, [Hervorhebung EH]) Cassius sieht sich als gleichberechtigten und gleich begabten Rivalen Caesars, einen Bürger, der ebenso viel Recht habe wie Caesar, die Macht innezuhaben.

Diese Rivalität, die schon Machiavelli als eigentlichen Urgrund der Verschwörung vorauseztert, so argumentiert Cassius folgerichtig, müsse nur ausagiert werden, man müsse sein Schicksal selbst in die Hand nehmen: »Men at some times are masters of their fates: / The fault, dear Brutus, is not in our stars, / But in ourselves, that we are underlings.« (JC I, 2, 137-139) Das Prinzip der an eine Person gebundenen Herrschaft flicht Cassius nur insofern an, als diese Herrschaft einem anderen gehört – einem Mann zudem, der ihm körperlich unterlegen ist. Cassius ist als Verschwörer der Typ des Usurpators, der Rivale des Herrschers, der Gründe findet – aber in letzter Konsequenz nur einem eigenen Machstreben folgt. Caesar selbst erkennt das an dem »lean and hungry look« des Cassius: »He thinks too much: such men are dangerous.« (JC I, 2, 190/1) Hungrig ist Cassius nach der Macht, die Caesar innenat – das heißt aber auch, dass er das Prinzip personaler Macht, das Caesar verkörpert, grundsätzlich teilt. Cassius ist damit ein Verschwörer, wie ihn Machiavelli voraussetzt: Rivalisierend um die Macht, strategisch und ehrgeizig wie Caesar.

Brutus dagegen verkörpert die Feindschaft gegen das *Prinzip* der Alleinherrschaft – sei sie in den Händen Caesars oder eines anderen. Ihn treibt nicht, wie Cassius, »envy«, sondern »the general good« (JC I, 2, 84) (in diesem Punkt, der Orientierung auf das Gemeinwohl, trifft er sich mit seinem Freund und Mentor Caesar). In dem berühmten Garren-Monolog, in dem er seine Motive für das Attentat auf Caesar nicht so sehr entwickelt als der Entscheidung »it must be by his death« nachträgt, argumentiert er bezeichnenderweise nicht im Hinblick auf das, was Caesar sei, sondern was er verkörpere und werden könne:

It must be by his death: and for my part,
I know no personal cause to spurn at him,
But for the general. He would be crownd:
How that might change his nature, there's the question.

It is the bright day that brings forth the adder,
And that craves wary walking. Crown him? – that;
And then, I grant, we put a sting in him,
That at his will he may do danger with. (JC II, I, 10-17)

Die reine *Möglichkeit*, dass Caesar sich zum König krönen lassen könnte (einen Versuch dazu hat Antonius beim Luperkalfest bereits unternommen, der allerdings dreimal von Caesar abgelehnt wird), ist es, was Brutus fürchtet. Es ist Caesars »ambition«, die Tendenz, seine Macht immer mehr auszudehnen, welcher Brutus zuvorkommen will. Nicht das, was Caesar ist, sondern was er möglicherweise werden wird, ist es, was Brutus verhindern will. Das viel zitierte Bild vom Schlangenei, das er braucht, bringt diese vorgreifende Natur der Gefahrenabwehr auf den Punkt:

... So Caesar may;
Then lest he may, prevent. And since the quarrel
Will bear no colour for the thing he is,
Fashion it thus: that what he is, augmented,
Would run to these and these extremities;
And therefore think him as a serpent's egg,
Which, hatch'd, would, as his kind, grow mischievous
And kill him in the shell. (JC II, I, 27-34)

Es ist exakt die Logik des Präventivschlags, die Brutus' Bild vom Schlangenei hier bemüht. Dabei ist der Präventivschlag allerdings nicht den taktilischen Regeln schnellen Operierens im Zuge einer Verschwörung geschuldet (wie sie Machiavelli vorführt und Schillers Fiesko ausführt), sondern es ist ein politisches Prinzip, gewissermaßen eine Vorsorge für die Zukunft. Denn paradoxe Weise geht es Brutus darum, die Stabilität des Gemeinwesens dadurch zu sichern, dass er die kommende Gefahr – die Tyrannis Caesars – abwehrt, indem er Caesar tötet, *nach bevor er zum Tyrannen wird*. Das Attentat selbst ist Brutus zutiefst zuwidet, da es ihm um den Herrschaftsstypus, nicht um die Person Caesars geht. (Brutus verschafft mehrfach, er habe Caesar geliebt und adressiert ihn noch, in seinem Selbstmord: »Caesar, now be still; / I kill'd not thee with half so good a will« [JC V, 5, 50/1].) Verschwären sich – die anderen gegen eine Person, so verschwärt sich Brutus gegen ein Prinzip – und zwar das Prinzip der personalen Herrschaft. Es geht ihm nicht so sehr um Caesar wie um dessen »Geist« (»spirit«, JC II, I, 167/8), nicht um das Attentat als solches, sondern um die Umstellung von einem Herrschaftsprinzip persонаler Alleinherrschaft auf ein republikanisches »common good«. Dieses

„common good“ – in der Logik der römischen Geschichte nur die Wiederherstellung eines vorherigen Zustands – bleibt allerdings im Drama absichtlich vollkommen unbestimmt: Außer dem Mord an Caesar haben die Verschwörer keinerlei politisches Programm, wie gerade Brutus’ Rechtfertigungsrede deutlich macht. In ihr zeigt sich auch der rückwärts gewandte „Konservatismus“ des Brutus: er will die Dignität der altrömischen Staatsform wiederherstellen.²⁸ Es ist diese abstrakte und prinzipielle Orientierung, die das Attentat in Brutus’ Augen vom Verbrechen zum Opfer und Reinigungsritual adelt. Gegen den durchaus berechtigten, ‚machiavellistischen‘ Vorschlag des Cassius, Caesars Protegé Marcus Antonius mit zu ermorden, wendet er ein: »Let us be sacrificers, but not murderers, Caius!« (JC II, 1, 166). und »We shall be call'd purgers, not murderers« (ebd. 180). Implizit folgt auch er damit dem Glauben daran, dass die alleinige Macht in Caesars Händen liegt und so mit Caesars Ermordung sogleich wieder an die Allgemeinheit zurückfallen müsse.

Genau in dieser Orientierung auf ein Prinzip, in der Abwesenheit ‚persönlicher‘ Motive und Ambitionen liegt jene im Stück wieder und wieder der beschworene „honour“ des Brutus, eine Prinzipienfestigkeit, die ihn auf ein vaterländisches Pflicht-Ethos und eine republikanische Tradition festlegt. Seine Pflicht bindet Brutus an ein Gemeinwohl, dessen Inhalt nicht ein konkretes Gut, sondern ein *abstraktes Prinzip* ist: »Liberty! Freedom!«²⁹ Marcus Antonius’ berühmte Totenrede wird diese „honour“ als treibendes Motiv und Legitimierung der Verschwörung – „and Brutus is an honourable man“ – dann in der immer neuen, refrainartigen Wiederholung ad absurdum treiben, weil sie freileigt, dass sich mit diesem abstrakten Prinzip der Pflicht jede Tat, auch der politische Mord und die persönliche „ingratitudo“, legitimieren lässt. Im Stück bleibt das Prinzip der „honour“, das Abssehen von eigenen Interessen zugunsten des Gemeinwohls, in letzter Konsequenz leer, weil es kein politisches Programm hat, das die Leere – das „leere Zentrum“, um das herum die

Republik aufgebaut ist³⁰ – füllen oder institutionell absichern könnte. Klar ist nur, dass sich diese „honour“ und dieser Republikanismus vom Prinzip der personalen Herrschaft absetzen. Er zielt damit implizit auf eine Institutionalisierung von Herrschaft (als Repräsentation der Vielen, als Amt), eine Des-Inkarnation der Macht, die deren riskante und instabile Bindung an eine Person und ihre Qualitäten oder Schwächen gleichsam in die Dauerhaftigkeit einer Institution und eines Apparats überführen könnte. Anders als sein Mitverschwörer Cassius und sein Opfer Caesar verkörpert Shakespeares Brutus damit jenes Denken einer neuzeitlichen Souveränität, die den Staat von den Qualitäten und Schwächen, von den Tugenden und Lastern des Souveräns ablösen und durch Rationalisierung und Ausdifferenzierung der verschiedenen politischen Funktionen absichern will.

Dies wird deutlicher, wenn man die Debatte um den Tyrannenmord genauer betrachtet und in andere politische Termini übersetzt. Diese Diskussion hatte sich vordergründig immer über Können und Verdienst, Größe oder Anmaßung Caesars gedreht. Aber in der zeitgenössischen Debatte wird eine entscheidende Differenzierung eingeführt, nämlich die von rechtmäßig (also in der Logik der Institution) auf den Thron gekommenen Tyrannen (*ex defectu tituli*) und Tyrannen nach Maßgabe ihres Regierungsstils (*ex parte exerciti*).³¹ In dieser Differenzierung, die nichts mit dem Herrschaftsstil oder der Person des Tyrannen zu tun hat, zeigt sich, dass es untergründig in der Tyrannenmord-Diskussion um etwas ganz anderes geht als die Tugenden und Untugenden eines Herrschers. Es geht vielmehr um die Differenz zwischen an die Person gebundener Herrschaft (wie sie Caesar oder die Neuen Prinzen des Cinquecento verköpfern) und institutionalisierter Herrschaft. Selbsternannte Herrscher sind notwendig immer Tyrannen *ex defectu tituli*. Beziehenderweise werden zumal in der englischen Debatte die Tyrannen *ex defectu tituli*, die ‚unrechtmäßigen‘, selbsternannten Herrscher, eher dem

²⁸ Auf den restitutiven Gestus der Verschwörer verweist überzeugend Andreas Mahler, wenn er den ganzen Plot als einen „plot of restitution“ liest, der allerdings mit Brutus’ Tod schließlich sehsam ‚offen‘ bleibt. Andreas Mahler, »There is Restitution, no End of Restitution, only nor for us. Experimental Tragedy and the Early Modern Subject in Julius Caesar«, in: Zander, Julius Caesar (Ann. 26), S. 181-195.

²⁹ Auf den ‚rigoristischen Anstand‘, der Brutus zum ‚idealistischen Freiheitskämpfer‘, aber auch zum ‚Fanatiker‘ macht, weist auch Ekkehart Krippendorff hin, in: Ekkehart Krippendorff, *Politik in Shakespeares Dramen*, Frankfurt am Main 1992, S. 265-296, hier S. 282.

³⁰ Claude Lefort, »The Question of Democracy«, in: ders., *Democracy and Political Theory*, translated by David Macey, Cambridge 1988, S. 9-20, hier S. 17.

³¹ Zur Elizabethanischen Diskussion über die Definition des ‚Tyrannen‘ und das Recht zu seiner Absetzung oder Ermordung vgl. W. A. Armstrong, »The Elizabethan Conception of the Tyrant«, in: *The Review of English Studies*, 22, 87 (1946), S. 161-181. Armstrong zeigt, dass das Widerstandsrecht eher gegen den Tyrannen *ex defectu tituli* zugesstanden wird, da er ohnehin kein rechtmäßiger König sei. Tyrannische Herrschaft dagegen wird als gottgegeben angesehen. Die offizielle Position des Hofes findet sich in der *Honiby against Disobedience and Wilful Rebellion* von 1571, die ebenfalls die absolute Gehorsamspflicht gegenüber legitimen Amtsinhabern vertitt.

Widerstandsrecht preisgegeben als legitime, aber lasterhafte Souveräne. Umgekehrt dürfen usurpiende Herrscher, selbst wenn sie gesalbt und gekrönt sind, vom rechtmäßigen Erben abgesetzt und getötet werden. Insofern Shakespeares Caesar durch seinen Sieg im Bürgerkrieg zu seiner Herrschaft gekommen ist, erfüllt er die Kriterien für den Tyrann *ex defecu tituli*, Tyrann durch unrechtmäßige Machtgeriebung – aber nicht notwendig die des Tyrannen *ex parte exercitii*. Er wird als zwar selbstlicher, aber doch nicht lasterhafter oder wankelmütinger Machthaber geschildert. Als unterliegender Gegenstand der Tyrannenmord-Debatte im Elizabethanischen England erweist sich damit die Frage von erbster oder erworbenen, institutionalisierten oder usurpierten Herrschaft. Und genau darum, so mein Vorschlag, geht es im *Julius Caesar*.

In der Gegenüberstellung von Caesar/Cassius einerseits, die beide an personale Alleinherrschaft glauben, und Brutus andererseits, der dieser ein Ende machen will, verschiebt Shakespeare die Debatte um den Tyrrannenmord von der Frage der Legitimität und Tugend des Herrschers auf die Frage der Institutionalisierbarkeit von Herrschaft. Oder besser gesagt, er legt ihren eigentlichen politischen Spieleanzett frei: die Frage nach einer Rationalisierung von Herrschaft in der Ablösung von der Person des Souveräns und der Hinwendung zu einem abstrakten politischen Ethos der staatsbürgерlichen Pflicht, wie es Brutus verkörpert. Mit dem Scheitern des Brutus, dem Shakespeare noch zwei ganze lange Akte widmet, dem Wiederausbrechen des Bürgerkriegs, in dem sich früh zeigt, dass auch die antagonistischen Gruppierungen (Brutus und Cassius einerseits, Antonius, Octavius und Lepidus andererseits) schon in sich wieder zerfallen, während sie noch einander bekämpfen (JC IV), legt das Stück die Realisierbarkeit des von Brutus vertretenen Prinzips allerdings historisch zunächst einmal ad acta. Das „leere Zentrum“ der Republik, so weiß zumindest *Julius Caesar*, führt zu nichts anderem als zerfallenen Fraktionen und erneutem Bürgerkrieg – dem erst wieder ein durch und durch personaler Herrscher, Octavius, der spätere Kaiser Augustus, ein Ende machen wird.

Was die Tragödie aber auch freilegt, ist die Gewalt, die das Prinzip der Rationalisierung und De-Personalisierung von Herrschaft ebenso fordert wie der Aufstieg des personalen Herrschers: Einseitig ist Pompeius im Stück ständig präsent als „Opfer“ Caesars – und zugleich steht im Zentrum des Stücks der Mord an Caesar, dessen Grausamkeit selbst von den Verschwören mit irritierender Theatralität hervorgestrichen wird. Es ist nicht zufällig, der im Wortsinne blutigste Moment des Dramas, der zur historischen Selbstdramatik des Theaterstücks wird. Unmittelbar nach dem Mord an Caesar stehen die Verschwörer um Caesars Leichnam

und werden von Brutus aufgefordert, ihre Hände und Arme mit seinem Blut zu beschmieren:

... Stoop Romans, stoop,
And let us bathe our hands in Caesar's blood
Up to the elbows, and besmear our swords:
Then walk we forth, even to the market-place,
And waving our red weapons o'er our heads,
Let's all cry, »Peace, freedom, and liberty!«³²

[Cassius:] Stoop then, and wash. How many ages hence
Shall this our lofty scene be acted over,
In states unborn, and accents yet unknown!

[Brutus:] How many times shall Caesar bleed in sport,
That now on Pompey's basis lies along,
No worthier than the dust! (III, 1, 125-136)

Mit der ostentativen Geste des Beschmierns überführen Brutus und Cassius den zunächst einmal nur ‚physischen‘ Mord in eine symbolische und damit politische Sphäre: Sie geben ihm jene Bedeutung eines Opfers für „Peace, freedom, and liberty“. Zugleich mit dieser ostentativen und theatralischen Transposition des bloßen Abschlachters in einen politischen Akt, einem „Theater der Grausamkeit“ auf der politischen Bühne, reflektieren die Protagonisten über den *historischen* Ort ihrer Tat. Künftige Bühnen, künftige Zeiten und Sprachen, unausdenkbare Staaten und Staatsformen, noch nicht gesprochene Sprachchen – sie sind die eigentliche Bühne, auf der die Ermordung Caesars überhaupt erst zu ihrem Sinn kommt, besser gesagt: kommen *wird*. Der Sinn der Tat ist – genau wie ihre Motivierung als ‚preemptive strike‘ einer, der ganz auf die Zukunft gerichtet ist und in dieser Zukunft – im Jertz des Spiels vor dem Elizabethanischen Publikum wie allen folgenden – seine politische Botschaft überhaupt erst wird entfalten können.³³ Das für Shakespeare so typische performativ-reflexive Moment des Dramas, in dem sich die his-

³² Oliver Arnold interpretiert diese Szene als einen Theater-Trick, mit dem sich Brutus den Applaus des Volkes sichern will. Er zeigt, dass der Schauspielplatz des Attentats ein „empty theater“, ein von Pompeius gebautes Theater, ist und nimmt dies als Beleg für eine Kritik Shakespeares an der Theatralisierung von Politik. Arnolds Lektüre sieht in *Julius Caesar* eine Auseinandersetzung zwischen Republik und Monarchie, wobei er Republik allerdings konsequent mit demokratischer Volksherrschaft verwechselt. Oliver Arnold, *The Third Citizen. Shakespeare's Theater and the Early Modern House of Commons*, Baltimore 2007, S. 140-184.

tischen Akteure mit den sie spielenden Schauspielern kurzschließen, wird hier zum politischen Sinn der Verschwörung. Brutus' Verschwörung – oder der Sinn, den Brutus (anders als Cassius) der Verschwörung gibt – ist zugleich rückwärts und vorwärts gewendet: eine Restitution der *alten Republik*, die *in Zukunft* allen Verschwörungen ein Ende setzen könnte, weil sie der Selbstgesetztheit einer Souveränität, die aus nichts als dem Geist der Rivalität und des Bürgerkriegs hervorgegangen ist, einen institutionalisierten Willen der Vielen entgegensetzen könnte. Aber dieses republikanische Programm ist nicht nur in der Praxis überaus fragil; es wird bei Shakespeare nur ex negativo beschworen. Die Verschwörer haben keinen weiterführenden Plan, so wie Caesar (entgegen den historischen Fakten) keinen Erben. Machiavellis Diagnose von der Instabilität der Macht, die sich in der Verschwörung als schleichthin riskantem Akt verdichtet – besser noch: als Figuration eines Politischen, das nichts anderes ist als pures Risiko – wird von Shakespeare aufgenommen und in die Aporie einer ‚conspiracy to end all conspiracies‘ geführt. Shakespeare legt dabei auch das ostentativ-theatralische Moment der Verschwörung frei, nicht nur ihre (nicht minder theatralische) ‚dunkle‘ Seite, die Seite der *dissimulatio*, der heimlichen Verabredungen und nächtlichen Treffen, sondern auch die der symbolisch aufgeladenen repräsentativen Handlung. Der theatralische Moment par excellence für Shakespeare ist der, wo die zunächst verborgene Gewalt der Verschwörung sich als norwendige und gerechte öffentlich im Szene setzt – und es ist dieser Moment, von dem aus die Verschwörung überhaupt erst erzählbar oder spielbar wird, in künftigen Reichen und Sprachen, wie es heißt. Der Futurismus, der republikanischen Gewalt, ihre Zukunftsgerichtetheit, ist somit ein politischer *und* ästhetischer.³³ In seiner Bearbeitung der politisch-ethischen Spielesätze der Verschwörung entdeckt Shakespeare deren ästhetische Dimension als Element der politischen Inszenierung, auf die jede neue Setzung von Herrschaft notwendig angewiesen ist – aber auch als Element des Narrativs, das sich ex post von dieser Verschwörung her schreiben lässt.

III. Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*

Genau diese ästhetische Dimension der Verschwörung, die ihr inhärente Theatralität, wird in Schillers *Ver verschwörung des Fiesko zu Genua* explizit. Zur ‚Zukunftsgekeit‘ setzender Gewalt vgl. Anselm Haverkamp, „Das Schicksal der Neuen Prinzen“ (Anm. 25), S. 10ff.

thematisch. Der volle Titel *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel*³⁴ schließt an die Caesar-Brutus-Thematik und ihre Frage nach einer Ethik der Verschwörung und des Artentats an – aber was das Stück dann vorführt, wird eher durch das dem Stück vorgenommene Motto, ein Satz aus Sallusts *De coniunctione Catilinae*, angekündigt: »Nam id facinus in primis ego memorabile existimo sceleris atque periculo novitate.«³⁵ Die Rede vom »Verbrechen« (facinus) und die Anspruch auf den notorischen Schurken Catilina, mit dem Schiller seinen Helden Fiesko hier implizit vergleicht, verweist auf ein anderes Regester als das des republikanischen Ethos, um das es Shakespeare ging. Von Catilina schreibt Schiller: »Catilina war ein Wollüstling bevor er ein Mordbrenner wurde.«³⁶ Im *Fiesko* geht es um Laster, Wollust und Verbrechen, um individuelle Leidenschaften also, die Shakespeare ganz beiseite lässt. Schillers Interesse an Verschwörungen und Rebellionen ist gleichwohl, das ist oft bemerk't worden, durchaus kein einfach kolportagehaftes an publikumswirksamen Stoffen. Es ist ein Interesse an der Möglichkeit eines radikalen politischen Bruchs, dessen Herbeiführung die *Verschwörung des Fiesko* gleichsam experimentell durchspielt – diesmal im Modus der Adelsverschwörung. In diesem Sinne wäre die Genueser Verschwörung, wie Susanne Lüdemann zeigt, ein »prärevolutionärer Versuch mit dem Motiv des Brüderbunds« (den Schiller bereits in den *Räubern* und ihrer Bruderschaft der Outlaws ausprobiert hatte und erst im *Wilhelm Tell* zu einem gelingenden Modell ausarbeitete).³⁷ Der republikanische Titel und der eher am »Wollüstling« Catilina orientierte Held Fiesko stehen so in einer Spannung, die den gesamten Handlungsbogen prägt. Wenn aber der Fiesko wirklich ein »prärevolutionärer Versuch« ist, ein Experiment auf die Möglichkeit einer Politik der Freiheit, einer Umstellung des Politischen von Souveränität auf Partizipation, dann – so würde ich vorschlagen – ist es ein Versuch auf die »politische Sachtechnik« der *arana imperii* im Dienste einer solchen Umstellung, ein Versuch, der den *Fiesko*

34. Friedrich Schiller, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, Text der Erstausgabe von 1783, in: *Werke und Briefe*, Dramen I, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt am Main 1988. Ich zitiere im Folgenden unter der Sigle FG nach dieser Ausgabe: Akt, Szene, Seitenzahl.

35. Ebd., S. 315, »Denn mir scheint diese Tat besonders wegen der Neuheit des Verbrechens und der Gefahr denk würdig.«

36. Ebd., S. 1150.

37. Susanne Lüdemann, »Kap. IV.10: Revolution nach römischem Vorbild. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua«, in: Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, Ethel Marala de Mazza, Thomas Frank: *Der fiktive Staat*, Frankfurt am Main 2007, S. 299.

cher zu einem Vorläufer des *Don Karlos*, der *Maria Stuart* und des *Demetrius* als zu einem Pendant der *Räuber* oder des *Tell* machen würde. Anders als Shakespeare, der an keiner Stelle fragt, ob die arkanen Praktiken der Verstellung, Lüge und List als Mittel von Politik legitim und sinnvoll seien (er setzt sie als gegeben voraus) – fragt Schiller nach ihrer Funktionalität im Dienste einer Neufassung des Politischen. Läßt sich mit Hilfe der *arcana*, der Mittel und Tricks eines Machiavelli, die Republik herbeiführen? Und – das wäre die anthropologische Wendung des Themas, die Schiller über Shakespeare und Machiavelli hinausführt – welcher Typus von Subjekt wäre ein solcher Techniker der Macht? Welches wären die Risiken, die man sich mit diesem Typ von politischem Akteur einhandelt? Schillers Vorsatz, die »kalte unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, [...] den Mann durch den *staatskluigen Kopf* zu verwickeln« (FG Vorrede, 318), ist – das wäre mein Vorschlag – ein anthropologisch oder psychologisch gewendeter Machiavelli: ein Versuch auf den ‚human factor‘ im Raum der *arcana*.

Graf Fiesko von Lavagna, von der Sekundärliteratur zumeist als Egomane und leidenschaftlich zwiespältiger Sturm- und Drang-Held charakterisiert, ist ein wesentlich kühlerer Akteur, als es auf den ersten Blick erscheint.³⁸ Er ist ein Meister der Arkanpolitik, der Künste der Versetzung und Manipulation, des geschickten Zeit- und Informationsmanagements. Im Verlauf der Verschwörung täuscht er nämlich nicht nur die Doria, gegen die sich die angezeigte Revolte wenden wird, sondern auch seine Mitverschwörer, denen er den entschlossenen Republikaner vorspielt, um sich am Ende doch zum Herzog zu machen. Nicht nur ist das Maskenspiel schon ganz zu Anfang des Stücks mit dem Maskenball gleichsam emblematisch einge führt. Insgesamt wird hier Politik zu einer Frage der Inszenierung. Das zeigt sich besonders präsent am immer wieder aufgetuften Brutus-Verweis. Das Ethos des Tyrannenmords, für das die Chiffre »Brutus« steht, ist im Stück zwar omnipräsent, aber als *Zitat und Poesie*. Die Kerngruppe der Verschwörer um Fiesko sind Männer, deren Motive eher aus dem Machiavellischen Katalog der Verschwörungsgründe für Privatleute stammen als aus dem republikanischen Ethos des Brutus: Sie haben eine Verletzung ihrer Ehre (die Vergewaltigung Bertras durch Gianettino) hingenommen, oder, wie Sacco und Kalkagno, gänz-

³⁸ Die Forschung scheint wie geblendet von der immer wieder im Stück beschworenen »Größe« und dem Charisma des Fiesko und vernachlässigt darüber weitgehend die Details seines politischen Coups. So etwa Walter Müller-Seidel, »Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen«, in: Achim Aurnhammer et. al. (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen 1990, S. 422–446.

lich persönliche Interessen finanzieller und erotischer Natur. Einzig Beratas Vater Verrina ist ein aufrechter Republikaner, der sich nach der Schändung seiner Tochter nicht nur in die Rolle des römischen Vaters Verginius hineinstilliert (FG I, 10), sondern auch später gegenüber seinem Freund Fiesko als Brutus agieren wird, indem er Fiesko tötet. Der republikanische Spieleinsatz, um den es in *Julius Caesar* bei aller Ambivalenz der Figurenzeichnung tatsächlich geht, ist im *Fiesko* vor allem Kulisse und Rolle. Ein Maler schiebt Fiesko die Rolle des Brutus unter, wenn er in dessen Gestalt die »große Linie zu einem Brutuskopfe« sucht (FG II, 17, 373). Fieskos Frau träumt sich als Brutus-Gattin Porcia (FG V, 5, 426).

Fiesko selbst, der sich in einem schönen Paradox zum »Souverän« der republikanischen Verschwörung erklärt, glänzt von Anfang an durch eine besonders ostentative Maskerade: er geriert sich als Lebemann und Frauentheld, macht zum Kumpner seiner Gattin der Schwester des Gianettino, Julia Gräfin Imperiali, den Hof und präsentiert sich als an politischen Dingen gänzlich uninteressiert. Obgleich er einen Sitz im Senat hat, geht er nicht mehr hin (FG II, 14, 370). Damit beherztigt er zunächst einmal vor allem alle Regeln, die Machiavelli dem Verschwörer an die Hand gibt. Durch seine Maskerade als Privatmann und Bonvivant gewinnt er Zeit, um diskret dem Wachsen der allgemeinen Unzufriedenheit zuzusehen – gleichzeitig aber heimlich und ohne Mirwissen Truppen in die Stadt zu ziehen und außenpolitische Allianzen zu schmieden. Als die empöierten Senatoren schließlich an ihn herantreten, hat er zu ihrem Erstaunen bereits alle militärischen und politischen Vorrangshandlungen getroffen: »Alle Maschinen sind gerichtet. Ich kann die Stadt von Land und Wasser bestürmen. Rom, Frankreich und Parma bedecken mich. Der Adel ist schwürig. Des Pöbels Herzen sind mein.« (FG II, 18, 376) Er röhrt sich seiner Verstellungskunst, die den »Tyrannen in Schlummer gesungen« habe (ebd.) – aber wie der weitere Verlauf des Stücks (mit Ausnahme der Mannheimer Bühnenfassung 1784) zeigt, ist auch das pathetische Bekenntnis zur Republik nur eine weitere Maske, die er seinen Mirverschwörern vorführt. Verrina, der einzige politische Idealist unter ihnen, durchschaut sie auch frühzeitig im Stück. Nach dem Schwur, der – wiederum Machiavellis Regel folgend – nur in einer sehr kleinen Gruppe von Verbündeten (fünf Mann) abgelöst wird, drängt Fiesko auf schnellstes Handeln: Das nächste Treffen ist für den folgenden Morgen angesetzt; noch am selben Abend will er losschlagen. Auch hier beherztigt er jene Überrumpelungs- und Erpressungstechnik, die Machiavelli am Beispiel des Nelematos vorgeschlagen hat.³⁹ Er lädt den Genueser Adel unter dem Vorwand einer Komödie

in sein Haus ein, sperrt sie ein, präsentiert ihnen die von Gianettino diktierte Proskriptionsliste mit den zwölf zu ermordenden Senatoren, drückt ihnen Waffen in die Hand und gibt – nach einigen privaten Geschäftten, auf die noch zurückzukommen ist – den Befehl zum Losschlagen (FG IV, 6). Verknappung der Zeit und Verknappung der Mitwisser – sowohl das bei einem mit militärischen Mitteln (und damit einem erhöhten Personen- und Koordinationsaufwand) durchgeführten Coup möglich ist, hält sich Fiesko streng an seinen Machiavelli.⁴⁰ Ihm gelingt damit ein Kontingenzmanagement, das Zufälle und Unfälle nicht nur minimiert, sondern dem es, wie Jürgen Link angemerkt hat, auch noch möglich ist, Unvorhergesehenes als Geplantes zu inszenieren. So erklärt er Kalkagnos Warnung, sie seien verraten, geistesgegenwärtig zur Probe auf die Zuverlässigkeit seiner Mitkämpfer – und selbst der schlechthin katastrophale Zufall, dass er am Ende seine verkleidete Gattin ermordet, wird von Fiesko im Handumdrehen zur Prüfung der Vorsehung »für die nahe Größe« (FG V, 14, 435) umgedeutet.⁴¹

Allerdings überbliebt Fiesko die Kalküle der Machiavellischen Exempla noch um einiges, indem er auch seine Mörverschwörer *berriigt*. Spätestens seit dem Morgen des Verschwörungsstages, mit dem Monolog in der zweiten Szene des dritten Akts, ist Fiesko »entschlossen«, sich zum Herzog zu machen – und durchaus nicht als »Genuas glücklichster Bürger« die Republik zuzulassen. Fiesko ist damit dezidiert kein Brurus, sondern der Verschwörertyp des Cassius: ein Rival, der sich an die Stelle des zu stürzenden Machthabers setzen, aber durchaus nicht das System verändern will. Verrina begreift das – dramaturgisch raffiniert –, noch bevor Fieskos großer Monolog bei aufgehender Sonne den Zuschauer über seine wahren Absichten in Kenntnis setzt (nämlich schon in Szene FG III, 1): »Der Mann, dessen Lächeln Italien irre führte, wird er seines Gleichen in Genua dulden? – Geh. Den Tyrannen wird Fiesko stürzen, das ist gewiß! Fiesko wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das

⁴⁰ Diese Nähe zu Machiavelli beschreinigt ihm auch Rolf-Peter Janz, allerdings ohne seinem Hinweis genauer nachzugehen. Rolf-Peter Janz, »Die Verschwörung des Fiesko zu Genua«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1979, S. 47: Kurt Wölfel sieht die Nähe Schillers zu Machiavelli eher in einer generellen Sicht auf die Geschichte, indem er die Machiavellischen Grundbegriffe der *virtus*, *fortuna* und *necessità* an den Dramen durchspielt. Kurt Wölfel, »Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik«, in: Schiller und die höfische Welt (Anm. 38), S. 318–340.

⁴¹ Jürgen Link, »Die Geburt des Komplots aus dem Geist des Interaktionismus. Zur Genalogie von Verschwörungsgeschichten in der Literatur der Goethezeit (besonders bei Schiller)«, in: *kulturrRevolution*. 29 (1994), S. 7–15, hier S. 11.

ist gewisser!« (FG III, 1, 380) Verrina schließt Fieskos Doppelspiel nicht aus Hinweisen auf seine Herrschaftsucht – sondern einzig und allein durch die Beobachtung seiner Kunst der Verstellung: »Sahest du ihn gestern in unserer Bestürzung sich spiegeln?« fragt er Bourgognino (ebd.). Verrina traut Fieskos *dissimulatio* nicht, weil sie ebenso gut gegen die Freunde wie gegen den Feind gewendet werden kann. Fieskos Meisterschaft im Täuschen wirft ein Licht auf seine künftige Unzaverlässigkeit und Unberechenbarkeit – noch bevor er Verrinas Verdacht in Worten und Taten bestätigt. Republikanismus und Arkanpolitik schließen sich aus, weil politische Partizipation Transparenz und Planbarkeit voraussetzt. Mit einem Verstellungskünstler und Taktiker wie Fiesko ist keine Republik zu machen.

Betrachtet man den genauen technischen Ablauf der Verschwörung, dann fällt noch etwas anderes auf, das dem Großteil der Forschung, beschäftigt mit Charakteranalysen des charismatischen Tirchelden, bisher entgangen ist: Es ist die taktische und politische Nähe Fieskos zu Gianettino. Das bedeutet aber auch, noch einmal einen genaueren Blick auf die politische Intrige im Stück zu werfen. Der Zeitdruck, unter den Fiesko die Verschwörer setzt, ist nämlich einer, der ihm auch von Gianettino selbst auferlegt wird. Beim Einsatz der Handlung nämlich liegt die alleinige Macht über Genua durchaus nicht in den Händen des Gianettino. Vielmehr liefern sich beide einen Wettkampf um den Coup, der Genua wieder unter die unumschränkte Alleinherrschaft eines Herzogs stellen soll. Nachdem er bereits die Wahl eines Prokurators im Senat durch einen Gewaltakt manipuliert hat (FG II, 5), plant Gianettino nun für die nächste Senatsitzung einen *coup du prince*, einen Gewaltstreich gegen die wichtigsten Senatoren. »Übernorgen fallen zwölf Senatoren, Doria wird Monarch, und Kaiser Karl wird ihn schützen [...]« (FG II, 14, 368). Es geht ihm darum, den Senat handlungsunfähig zu machen, um jede Form der institutionalisierten Machtkontrolle auszuschalten. Auch Gianettino hat, wie Fiesko für seinen Coup, hier für außenpolitische Allianzen gesorgt. Wiederum folgt die Verschwörung also der Logik des »preemptive strike«: Der Coup der Verschwörer soll den Coup des Gianettino verhindern. Fiesko und Gianettino aber wollen beide das Gleiche: absoluter Herrscher über Genua werden. Den Senat wird es – so oder so – nicht mehr geben. Fiesko realisiert damit genau die politische Logik der Rivalität, die Machiavelli den Verschwörungen zugrundelegt. Beide, Fiesko wie Gianettino, sind damit in der politischen Logik des Stücks Neue Prinzen im Stile Machiavellis, die sich jenseits von Verfassung, Recht oder Erfolge an die Macht setzen wollen. Es ist darum nicht einfach nur ein witziger Einfall Schillers, wenn er den wichtigsten Helfer und Agenten Fieskos,

den infamen Mohren, immer wieder die Seiten wechseln lässt. Die Mirtel des Mohren – Spitzelei, gedungener Mord, Lüge, Diebstahl, Aufwiegelei – sind die schärfsten Instrumente der Arkanopolitik – und sie werden gleichermaßen von Fiesko und Gianettino gebraucht. In der denkbar krudesten Weise ist der Mohr hier die Verkörperung jener ruchlosen, reiñnen Gewalt der *arcana*, die der Diskurs der legitimen Souveränität oder des Republikanismus nur verbannen kann – nicht zufällig will Fiesko ihn tatsächlich aus Genoa verbannen, lässt ihn dann aber lieber standrechtlich henken. In diesem Diener zweier Herren (und nicht zuletzt der Be-handlung, die Fiesko seinem Werkzeug am Ende angedeihen lässt) zeigt sich die »politische Sachtechnik« der *arcana* in ihrer ganzen zynischen Neutralität.

Und noch ein letzter Zug eint Fiesko und Gianettino: ihr Umgang mit – oder besser gesagt: ihr *Gebräuch* der Frauen. Gianettino stellt genotypisch sein Tyrannentum durch die Vergewaltigung einer bürgerlichen Jungfrau (Berta, der Tochter Verrinas) unter Beweis – seit den Schändungen der Lukrezia und Verginia klassisches Motiv eines Übergriffs, der die Vergewaltigung des Staats durch den Tyrannen figuriert.⁴² Die sexuelle Gewalt Gianettinos aber wird fast noch überboten von der Perfidie, mit der Fiesko seine Gattin Leonore und Julia, die Schwester Gianettinos, gegeneinander ausspielt. Diese seltsame (und für die Handlung überflüssige) Liebesintrige, mit der er Julia einer rasende Leidenschaft vorspielt, geht weit über die bloße Funktion einer Tarnung als Bonvivan und Geck hinaus. Jenen »Zugang zum Machthaber« nämlich, den Machiavelli als unbedingte Voraussetzung für gelingende Verschwörungen nennt, verschafft sich Fiesko exakt durch seinen »Roman« mit der Gräfin Imperiale: Im Stück begegnet er Gianettino nur zwei Mal – beide Male im Beisein bzw. im Hause der Julia. Durch die Affäre mit ihr inszeniert er sich nicht nur als unpolitisch, sondern vor allem als ein Freund des Hauses Doria. Die grausame Demütigung der Gräfin in genau dem Moment, wo sie seinem Werben nachgibt und ihm ein Liebesgeständnis macht (»Ich bere dich an!«), geschieht nicht zufällig parallel zum Ausbruch der Verschwörung im IV. Akt. Die bodenlose Blamage der Gräfin ist das erotische Pendant des politischen Coups gegen ihren Bruder Gianettino. In ihrer taktisch wie dramaturgisch unnötigen Outriertheit – Fiesko zwingt seine Frau, der sexuellen Demütigung ihrer Nebenbuhlerin zuzuschauen – ist sie das Gegenstück zur Vergewaltigung der Berra: der Gebrauch einer Frau – hier nicht zum Zweck der Lust, sondern zu dem der politischen Grundungsopters, in: Koschorke et al., Der fiktive Staat (Anm. 37), S. 36ff.

Manipulation. In diesem Gebrauch der Frauen zeigt sich noch einmal die Gewalt, die den beiden Rivalen Fiesko und Gianettino gemeinsam ist: eine Gewalt der Mittel, die die politischen Zwecke desavouieren, um derenwillen sie eingesetzt werden.

Diese Gewalt ist die der *arcana imperii*, die Gewalt der Mittel, Macht zu erringen, Herrschaft zu stürzen, aber auch Herrschaft zu stabilisieren. Ihre Ambivalenz, jene »Duplicität und Gespaltenheit«,⁴³ die ihnen Friedrich Meinecke bescheinigte, wird deutlich in der Ambiguität der Figur des Fiesko: brillanter Kopf und Charismatiker, aber auch Verstellungskünstler, Manipulator und Machtmensch. Fiesko ist die menschliche Verkörperung dieser Ambivalenz, die doppelbödige Logik der *arcana imperii* in Fleisch und Blut – allerdings ganz ohne das Ethos eines Marquis Posa. Aber das heißt nicht, dass man das politische Problem verstanden hat, wenn man den Charakter des Fiesko studiert hat, wie es die Forschung mit Hingabe getan hat (ohne dabei je auf die offensichtlichen Parallelen zwischen Gianettino und Fiesko zu stoßen).⁴⁴ Vielmehr muss es darum gehen, diese Anthropologisierung des Politischen, die Schiller in der Vorrede zum Programm macht, als solche zu analysieren, statt ihr ganz einfach zu erhegen. Denn die politische Frage, die Schiller in der Verschwörung bearbeitet, ließ sich bereits bei Shakespeare freilegen: die Frage nach einer Umstellung des Politischen, nach einem Umbruch, der das Politische selbst neu formen würde. Die Debatten um den guten oder schlechten Herrscher, die Republik oder das Prinzipat, den legitimem oder selbsternannten Machthaber sind dabei Semantiken, die den eigentlichen Spieleinsatz eher verschleieren, nämlich den nach der Setzung und Stabilisierung von Macht. Shakespeare hat die Crux eines republikanischen Programms – und das heißt: eine Umstellung auf Partizipation und Institutionalisierung – an dem Schicksal der Verschwörer um Brutus deutlich gemacht: Die republikanische Form konstituiert sich um ein »leeres Zentrum«, das den »Windeln des Zufalls« (Fiesko) in der *fortuna* eines zupackenden Machtwillens des Einzelnen ebenso offen steht wie dem Dis-sens der Fraktionen, der zurück zum Bürgerkrieg führt. Die Frage nach der Stabilisierbarkeit von Herrschaft, nach der Reduktion des Risikos im

⁴³ Friedrich Meinecke, *Die Idee der Staatsträson in der neueren Geschichte*, hg. von Walther Hofer, München 1963, S. 6.

⁴⁴ Eine Ahnung davon zeigt sich bei Peter Michelsen, »Schillers Fiesko. Freiheitsheld und Tyrann«, in: Achim Aurnhammer et al. (Hg.), *Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990*, S. 341-358; im selben Band dazu auch: Dolf Sternberger, »Politische Helden Schillers«, S. 307-317. Beide verbleiben aber bei einer psychologischen Charakteranalyse Fieskos, statt ihm als politischen Akteur zu betrachten.

Politischen, das sich in der Verschwörung, wie Machiavelli wusste, mit maximaler Schärfe stellt, bleibt damit ebenso offen wie dringlich. Auch Schiller bleibt die Antwort auf diese Frage – jedenfalls im *Fiesko* – schuldig. Der Mord Verrinas an Fiesko in der Erstfassung von 1783 eröffnet die gleiche republikanische Leere, die Brutus' Mord an Caesar hinterlässt. Verrinas letzter, resignierender Satz »Ich geh zum Andreas« wirft noch einmal ein trostloses Licht auf den grundlegenden Konservatismus des Republikanders, dem es am Ende nicht so sehr um »Freiheit« gegangen ist als um die Wiederherstellung alter und bewährter Verhältnisse.

Schillers Anthropologisierung der *arcana imperii* in der Figur des Fiesko dagegen transponiert die Frage nach den Mitteln und Möglichkeiten eines Bruchs im Politischen auf die Ebene einer Frage nach dem politischen Subjekt. Ihm geht es darum, »die kalte unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspiinnen« (FG 318). Mit dieser Verschiebung des Erkenntnisinteresses an der Verschwörung stößt Schiller auf eine Seite des Politischen, die Shakespeare nur angerissen hatte. Mit dem Blick auf das politische Subjekt und seine Verhaltstechniken der Verstellung und Manipulation entdeckt Schiller die Rolle des Ästhetischen als Qualität politischen Handelns. Insofern in Schillers Staatsaktionen das »menschliche Herz verwickelt« ist (ebd.), legt er die konstitutive Rolle des Scheins im Kern politischen Handelns frei: (Selbst-)Inszenierung und -Stilisierung, Persuasion und taktisches Informationsmanagement. Politik ist ein Kunstwerk des *make-believe*. Genau darum nennt Andrea Doria seine Regierung ein »Kunstwerk«, genau darum treffen sich die Verschwörer im Beisein eines republikanische Sujets pinselnden Künstlers, und genau darum ist das Selbststilisierungs- und Verstellungsgenie Fiesko derjenige, der ankündigt, das in der Kunst Vorgeführte in die politische Praxis umzusetzen. Und zu guter Letzt werden die Verschwörer zum Beginn der Revolte zu einer *Komödie* ins Haus des Fiesko geladen. Politisches Handeln unter dem Zeichen der *arcana imperii* ist immer unentgängliches, verstelltes Handeln: große Geste, Zirat, Maskenspiel, Selbstdarstellung, symbolischer Akt, Rollenspiel, Diskretion – von den Sozialtechniken der Lüge, Verstellung und taktischen Kommunikation einmal ganz abgesehen. Jene Ökonomie von Licht und Schatten, Verbergung und Ostentation, die die Sphäre der *arcana* auszeichnet und die in der Verschwörung mit besonderer Prägnanz hervortritt, leuchtet Schiller als Problem des handelnden Menschen aus, in der Ambiguität eines politischen Akteurs wie Fiesko. In ihm tritt die Gewalttätigkeit des »großen Mannes« ans Tageslicht – und es ist vielleicht der Glamour seines Auftritts, der mehr Dunkel über diese Gewalt breitet, als Schwei gen und Geheimnis es je vermocht hätten.

In Schillers Fiesko zeigt sich aber auch mit besonderer Prägnanz die verbannte Gewalt der *arcana* als Ästhetik des Politischen – als die Angewiesenheit der Macht, ihrer Energieistung wie ihrer Erhaltung, auf Techniken des Scheins und des Glauben-Machens, nicht zuletzt aber auch auf narrative und theatrale Formen der nachträglichen Interpretation des Geschehenen. Erst in dieser Nachträglichkeit des Narrativs oder Dramas von der Verschwörung erweist sich, was der Coup eigentlich gewesen ist: Schurkenstück oder Heldentat.⁴⁵ Das wissen und reflektieren schon Shakespeares Figuren und das wusste auch Schiller, wenn er das Ende des *Fiesko* in den drei Überarbeitungen des Stücks in zwei alternative Möglichkeiten münden lässt, die sich gleichsam zwischen Helden- und Verräternutz Fieskos nicht entscheiden müssen. Die *verbannte* – desavouierte und verborgene – Gewalt der *arcana imperii* wird auf dieser ästhetischen Ebene ihrer nachträglichen Darstellbarkeit gebannt, präsent gehalten und umgedeutet zugleich. Ein erhabenes Drama, eine schöne Geschichte, eine kühne Heldenfigur – erst die literarische Repräsentation bannt die Gewalt in einer Form, in der sie goutierbar und reflektierbar ist. Sie wird dabei zugleich vorgeführt und ver stellt, indem sie nicht als das erscheinen darf, was sie wirklich war: rohe, rücksichtlose, blutige Gewalt, die nichts – keine Rache, kein republikanisches Ethos, keine persönliche Kühnheit – rechtfertigen kann.

⁴⁵ Die brillanteste Analyse dieser historischen Kippfigur von Held und Schurken ist die kleine Geschichte von Jorge Luis Borges, »Thema vom Verräter und vom Helden«, in: ders., *Fiktionen*, Frankfurt am Main 1992, S. 112–116. Die Konsequenzen dieser Poetik der Nachträglichkeit angesichts eines unzählbaren Ereignisses habe ich genauer entwickelt in: Verf., *Der geheime Krieg*, Frankfurt am Main 2007, S. 43–78.