

ERIK v. GRAWERT MAY
THEATRVM
BELLI



ERIK v. GRAWERT MAY
THEATRVM
BELLI



ERIK v. GRAWERT-MAY

THEATRVM BELLI

ZUM VERHÄLTNIS VON THEATER, KRIEG
UND POLITIK IN DER NEUZEIT

1. BAND

FORM UND LÜGE

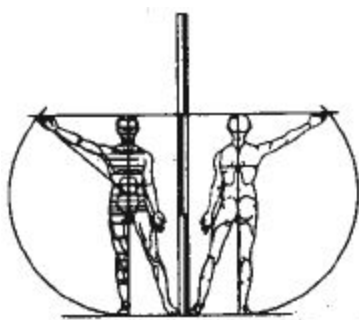
mit 52 Abbildungen in der Mitte des Textes

Books on Demand

Umschlaggestaltung: Cornelia M. Agel unter Verwendung
des Stiches „Patientiae Truimphus“ von Johannes Galle nach
Heemskerck

Über den Autor:

Erik v. Grawert-May, Unternehmensethiker, lebt in Berlin.
Letzte Veröffentlichungen: Die Toleranzglocken (2012),
Roma Amor (2011) und Die Hi-Society (2010).



INHALT

[Vorwort](#)

[Einleitung](#)

[1 A WIE ABSOLUTISMUS](#)

[2 HISTORIA EST THEATRUM](#)

[2.1 Trionfi](#)

[2.1.1 Amor, Fama und Fortuna](#)

[2.1.2 Venus zähmt Mars](#)

[2.1.3 Triumph von Zeit und Geduld](#)

[2.2 Machiavellis *Arte della Guerra*](#)

[2.2.1 Fehlende katholische Klugheit](#)

[2.2.2 Reform des Söldnerwesens](#)

[2.2.3 Ballettartige Heeres-Formationen](#)

[2.3 Shakespeares *Theatrum Mundi*](#)

[2.3.1 Machiavellis Komödie *Mandragola*](#)

[2.3.2 Anglikanisches Drama](#)

[2.3.3 Calderons Fronleichnamsspiele](#)

[2.3.4 Heroisierung durch *Histories*](#)

[2.3.5 Vom Zyklus der Zeit](#)

[2.3.6 Zeit und Spiel: *Hamlet*-Interpretationen](#)

[2.3.7 Könige als sprechende Bären](#)

[2.4 Theatrum Europaeum](#)

[2.4.1 Beginn der *Historia Particularis*](#)

[2.4.2 Entkonfessionalisierung des
Dreißigjährigen Krieges](#)

[2.4.3 Schaucharakter des Emblems](#)

[2.4.4 Das Auge der Geschichte](#)

[2.4.5 Cervantes' *Jornadas* und Bossuets *epoché*](#)

[ABBILDUNGEN](#)

3 FORMALES KRIEGSTHEATER

3.1 Corneille, der gefesselte Shakespeare

3.1.1 Porträt der Realität

3.1.2 Regulierung der Zeit

3.1.3 La querelle du *Cid* - die *douceur*

3.1.4 Anständiger Orest - Abweichung von Aristoteles

3.1.5 Regulierte Feindschaft - die *Römertragödien*

3.1.6 Poetische Formung des Gehorsams

3.1.7 Amnestie als Ausdruck des Politischen

3.2 Neutralität des *Leviathan*

3.2.1 Aufstand in Rouen

3.2.2 Richelieus Staatsräson

3.2.3 Rohans Verstellungskunst

3.2.4 Das tyrannische Tier

3.2.5 Der Herrscher als Hauptakteur

3.2.6 Hobbes als Liberaler - moderne Deutungen

3.2.7 Der Staat als barockes Kunstwerk

3.2.8 Descartes' *admiration* - Passion ohne Passion

3.3 Vortäuschung des Krieges

3.3.1 Bellum musicale

3.3.2 Figuren der Wahrheit

3.3.3 Kriegerisch untermalte Galanterie

3.3.4 Anamorphotische und anmutige Lügen

3.3.5 Esprit höfischer Liebe

3.3.6 Galante Kriegführung

3.3.7 Statuarischer Festungskrieg - Foucaults Versehen

3.3.8 Geometrisch regulierte Royalfestung

3.3.9 Bewunderte Abschreckung

Literaturliste

Liste der Abbildungen*
Namensregister

VORWORT

Die vorliegende Publikation wurde 1988 an der Freien Universität Berlin als Habilitationsschrift eingereicht und im gleichen Jahr vom Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften angenommen. Bisher scheute ich davor zurück, sie zu veröffentlichen. Ich denke aber, die Zeit dafür ist langsam reif. Außer einigen Zwischenüberschriften, die der größeren Lesefreundlichkeit dienen sollen, habe ich so gut wie nichts daran geändert - abgesehen von ein paar stilistischen Glättungen und einem eigens eingefügten 1. Kapitel: „A wie Absolutismus“. Wer sich langatmige Einführungen ersparen möchte, fange gleich bei A an; ich habe keine neue Einleitung geschrieben, sondern die von 1988 unverändert übernommen. Mein Wunsch, eine Lanze für das europäische Königtum, namentlich das französische, zu brechen, wird dem Leser hoffentlich auch ohne sie deutlich werden.

Diesem ersten Band soll ein zweiter folgen. Er bildet den Anschluss zu meiner 1987 publizierte Doktorarbeit über Clausewitz. Der Theoretiker des modernen Krieges hatte für das THEATRUM BELLI nur Spott übrig. Mögen beide Bände dazu taugen, es von diesem Spott zu befreien.

Berlin, im Frühjahr 2013

EINLEITUNG

Angesichts der jüngsten der politischen Affären in der Bundesrepublik, die nach einem fälschlich gegebenen Ehrenwort mit dem Tod eines führenden Politikers endete, für die Notwendigkeit des Zusammenhangs von Lüge und Politik zu werben - denn darauf läuft der 1. Band des THEATRUM BELLI unter anderem hinaus -, scheint ans Unseriöse zu grenzen. Daher zu Beginn drei Referenzen, die den vorliegenden Text in die Diskussion von Gegenwartsproblemen einordnen sollen.

Erstens: Mitte des vergangenen Jahres erschien in der Zeitschrift *Merkur* ein Artikel von Norbert Elias über *Das Schicksal der deutschen Barocklyrik*, in dem der „radikale Bruch“ zwischen der bürgerlichen Literatur der deutschen Klassik und der höfischen Barockdichtung als besonderes Merkmal der hiesigen Entwicklung bezeichnet wird, ein Bruch, der, so Elias, „eine eigentümliche Verarmung der deutschen Poesietradition zur Folge hatte, die unvermindert bis in die Gegenwart hinein spürbar ist“ (464; zur Zitierweise cf. * am Schluß der Einleitung). Es ist denkbar, daß Elias damit eine Akzentverschiebung gegenüber seinen früheren Arbeiten über den *Prozeß der Zivilisation* und die *Höfische Gesellschaft* andeuten will, die aufgrund seines damals vorwiegend psychoanalytischen Interesses von der Affektregulierung als eines bis heute nahezu bruchlos fortwirkenden Instruments der Zivilisierung ausgingen. Die Akzentverschiebung bestünde darin, daß es statt eines durchgehenden Prozesses erhebliche Zäsuren gegeben hätte, die die Zivilisierung in ihr Gegenteil verkehrt haben könnten (cf. Breuer, 332).

Zweitens: einer der sozialwissenschaftlichen Autoren, die heute am eindringlichsten vor den Gefahren zunehmender Entzivilisierung warnen, ist Richard Sennett. „Zivilisiertheit“, heißt es definitorisch in seinem inzwischen weithin zur Kenntnis genommenen Buch über die *Tyrannie der Intimität*, „Zivilisiertheit ist ein Verhalten, das die Menschen voreinander schützt und es ihnen zugleich ermöglicht, an der Gesellschaft anderer Gefallen zu finden. Eine Maske zu tragen“, so der Fortgang der Definition, „gehört zum Wesen von Zivilisiertheit. Masken ermöglichen unverfälschte Geselligkeit, losgelöst von den ungleichen Lebensbedingungen und Gefühlslagen derer, die sie tragen.“ Und weiter: „Zivilisiertheit zielt darauf, die anderen mit der Last des eigenen Selbst zu verschonen. (...) Zivilisiertheit bedeutet, mit den anderen so umzugehen, als seien sie Fremde.“ Umgekehrt: „Unzivilisiertheit ist es, andere mit dem eigenen Selbst zu belasten“ (298f).

Drittens: worum Sennett sich am meisten sorgt, sind die Urbanen Verhältnisse. „Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen Zivilisiertheit und Urbanität. (...) Je mehr ein solches (sc.zivilisiertes) Verhalten Gestalt annähme, desto nachhaltiger würden urbane Mentalität und Liebe zur Stadt wieder lebendig werden“ (299). Diese Mentalität ist nun in den letzten Jahren am auffallendsten in Berlin gefördert worden und zwar von der *Internationalen Bauausstellung*. Die IBA, vorwiegend die IBA-Neu, die 1987 lediglich formell beendet wurde, hat auf dem für die urbane Entwicklung vorrangigen Gebiet, der Architektur, eine „Kritische Rekonstruktion der Stadt“ in die Wege zu leiten versucht (Kleihues, 264ff). Inspiriert von Aldo Rossis Kritik am naiven Funktionalismus des modernen Bauens (Rossi, 29ff), wollte und will die IBA vor allem die alten Grundrisse Berlins, die besonders nach dem Zweiten Weltkrieg bedenkenlos der Realisierung moderner Stadtlandschaften geopfert wurden, sichtbar machen, um den Bezug zur historische Tradition wiederherzustellen. So

begann man während der Konkretisierung dieses Vorhabens langsam auch im westlichen Teil der Stadt, der vom historischen Zentrum abgeschnitten ist, die barocken Spuren des alten Berlin wiederzuentdecken. Namentlich in der Südlichen Friedrichstadt, einem der ausgewählten Demonstrationsgebiete der IBA-Neu, wurden die perspektivisch verlaufenden Fluchtlinien alter barocker Straßenplanung transparent - trotz der die Perspektive nach wie vor störenden Nachkriegsbauten.

Auch wenn die Wiedergewinnung der barocken Perspektive nicht im Vordergrund der Ausstellungsbemühungen steht (Kleihues,277), so bedarf es doch auch dann, wenn man das alte Stadtbild nicht einfach rekonstruieren, sondern wie die IBA kritisch rekonstruieren will, der Freilegung des Grundrisses und des Einlassens auf die ihn leitende *perspektivische Anschauung* (cf.Kleihues,270 u.284). Diese Anschauung wird von mir als ein Paradigma für die im ersten Band des THEATRUM BELLI behandelte Zeit verstanden (Mitte des 15. bis Mitte des 18. Jahrhunderts) - als ein Paradigma der Täuschung. An nichts kann man die kritische Einstellung zur Moderne besser ablesen als an dem neuen Interesse für die Re-konstitution perspektivischer Fluchtlinien und umgekehrt: gegen kaum etwas hat sich die Moderne selbst so sehr gerichtet wie gegen die Anwendung der Perspektive. Das geschah, da die Kunst der Perspektive in der Malerei entstanden ist, vornehmlich auf ihrem eigenen Terrain. Vor allem die *Kubisten* polemisierten gegen sie, eben weil sie die Täuschung und Verfälschung, nicht aber die Wahrheit des Gegenstandes zum Ziel der Kunstanstrengung mache. Die perspektivische Darstellung wurde deshalb von ihren Tableaus verbannt.

Es sollte daher nicht verwundern, daß dort, wo wie im ersten Band des THEATRUM BELLI nach der Struktur, gleichsam nach dem Grundriß der alteuropäischen Hofgesellschaft gefragt wird, der Malerei die größte

Aufmerksamkeit gewidmet werden muß. Allerdings wird sie, da andere Bereiche thematisch im Vordergrund stehen, nur indirekt in die Diskussion einbezogen und zwar auf der Ebene des poetischen Dramas, das Corneille als „redende Malerei“ definierte - als ein Tableau mit sprechenden Figuren. Daraus erhellt, daß es sich beim Theater der französischen Klassik, zumindest bei dem Corneilles, um ein statisches Theater handelt. Die Personen sind zwar nicht stumm wie auf einem Bild - sie reden -, aber sie stehen quasi still, oder, um einen einschlägigen zeitgenössischen Begriff zu gebrauchen, sie bewegen sich in phlegmatischer Weise und das gewöhnlich vor perspektivisch bebilderten Kulissenwänden.

Das *Phlegma* ist einer der Grundbegriffe des alten Europa, es ist eines der Scharniere, die Theater, Politik und Krieg zusammenhalten. Richelieu verwendet ihn in seinen politischen Schriften auffälligerweise da, wo es um die Führung der französischen Soldaten im Krieg geht (3.3). Molière verwendet ihn im *Misanthrop* (1/1, Vers 166), um das Verhalten des höfischen Menschen zu kennzeichnen. Das Phlegma ist eine am Hof wie in der Armee vom *honnête homme* erwartete Haltung, die vom damaligen Theater besonders gefördert wurde, selbst von einem Stück wie dem *Misanthrop*. Die Karriere dieses Begriffs hängt mit der alteuropäischen Zeitvorstellung zusammen; sie steht im Vordergrund der Analysen dieses Bandes. Die Zeit wurde zunächst als Kreisfigur dargestellt, d.h. in Form eines Emblems der Wiederholung: der Wiederholung von Geburt und Tod (2.1), auch der Wiederholung von der Antike in der italienischen Renaissance (2.2), sowie als Wiederholung von Königsmorden, die längst der Vergangenheit anzugehören schienen (2.3). Da die Zeitvorstellung noch keine uns seit der Aufklärung geläufige Zukunftsdimension enthielt, war sie - schon infolge ihres figurativen (emblematischen) Charakters - einer vorwiegend räumlichen Interpretation zugänglich. In der Vorstellungswelt des alten Europa

bildeten Zeit und Raum keine Gegensätze, sondern gingen virtuell ineinander über.

Davon war besonders der Begriff der Historie geprägt, und daß diese sogar als eine Form des Theaters (Theatrum) figurieren konnte, geht aus einer zeitgenössischen Definition hervor, sie sei ein Spiegel (Speculum) der Zeit (2.4), wobei der Spiegel nicht als Metapher, sondern als Emblem anzusehen ist: er bildet die Zeit figürlich im Raum ab, nicht im übertragenen - metaphorischen - Sinn. Die ubiquitäre Verwendung von Begriffen wie Speculum und vor allem Theatrum in dem infragestehenden Zeitraum läßt auf eine enge Beziehung zwischen ihnen schließen. Wie die Historie die Zeit, so spiegelte das Theater die Welt, da aber die Historie selber schon - im zeitgenössischen Verstand - als ein Theater und zwar gerade als ein Theater der Welt aufgefaßt wurde (Theatrum universitatis rerum), wird deutlich, daß es auf das Theater als Institution nicht unbedingt ankam, obgleich es zweifellos eine große Rolle spielte. Die Ubiquität des Theatrumcharakters der Welt war vorrangig.

Diese Ubiquität meine ich, wenn ich vom Primat des Theaters über Politik und Krieg spreche. Man hätte auch andere Bereiche als diese wählen können, um die Tatsache des Primats zu illustrieren, aber die hier erörterten sind die für die Geschichte der Politik (und des Begriffs des Politischen) im Europa der Neuzeit wichtigsten. An dieser Stelle muß ein Wort zum dreiteiligen Gesamtprojekt gesagt werden, in dem der vorliegende als mittlerer Teil fungiert. Im ersten Teil, dem Buch *Das Drama Krieg - Zur Moralisierung des Politischen*, das als Vorstudie zum Band 1 des THEATRUM BELLI zu betrachten ist und auf dessen Einleitung ich, weil sie das Gesamtprojekt bereits ausführlich vorstellt, verweise, habe ich anhand der Schriften von Clausewitz das Primat der Politik über den Krieg dargestellt, einer Politik, die wegen ihres Affekts

gegen den Kabinettskrieg und dessen phlegmatischen Theatrumcharakter dem modernen Krieg zu seiner so gefürchteten Dynamik verhalf. Es hatte sich im Lauf der Analyse herausgestellt, daß, obgleich Clausewitz die Ära des Kabinettskriegs zum Gegenstand seiner historischen Untersuchungen machte, seine Interpretation zu sehr vom Interesse des Kampfes der Deutschen gegen Napoleon gezeichnet war, um nicht den Verdacht einer zu einseitigen Geschichtsbetrachtung aufkommen zu lassen. Das machte eine neue, von der Beurteilung durch Clausewitz unabhängige Untersuchung dieses Zeitraums notwendig, die nun zu dem Ergebnis einer Historisierung des Primats der Politik in dem Sinne geführt hat, daß es nur für die Ära des modernen, nicht aber für die des Kabinettskriegs Geltung beanspruchen kann. Im Kabinettskrieg hat ein anderes Primat, eben das Primat des Theaters, geherrscht - und zwar über die Politik und den Krieg gleichermaßen. Das Primat des Theaters über Politik und Krieg der Kabinette ging dem Primat der Politik über den modernen Krieg voraus.

Die Darstellung dieser These wird im Abschnitt 2 vorbereitet, wo anhand der italienischen Triumphzüge (2.1), der *Kriegskunst* Machiavellis (2.2) und am Dreißigjährigen Krieg sowie seinem zeitlichen Umfeld (2.4) Entstehung wie langsame Durchsetzung dieses Primats - des THEATRUM BELLI - demonstriert wird. Die Untersuchung über das Theater Shakespeares (2.3) dient dabei mehreren Funktionen gleichzeitig: einmal der Funktion, speziell anhand seiner *history plays* den engen zeitgenössischen Zusammenhang von *Historia* und *Theatrum* zu belegen, zum anderen der Funktion, die Affinität seiner Dramenstoffe zum englischen Bürgerkrieg im 17. Jahrhundert zu verdeutlichen und schließlich jener, den Unterschied zwischen seinem und dem Theater Corneilles herauszustellen, das nicht mehr ein Theater des Bürgerkriegs, sondern eines des Staatenkrieges war (3.1).

Die Klassifizierung des Shakespeareschen und des Corneilleschen Theaters als Kriegstheater mag, wenn damit keine Abwertung verbunden wird, schockieren. Ist aber alles, auch der Krieg, Theatrum, warum soll dann nicht auch das Theater selbst - als Institution betrachtet - mit dem Krieg zu tun haben? Sobald man weiß, daß Krieg und Theater (und die Politik) phlegmatisch strukturierte Kunstformen sind, dürfte das Schockierende daran entfallen. Nur gilt das nicht für beide Dramatiker in gleicher Weise. Schockierend ist nicht, daß es sich um Kriegstheater handelt, schockierend ist, wenn überhaupt, daß es sich bei Shakespeare eher um ein Bürgerkriegs-, als um formales Kriegstheater handelt; noch schockierender mag sein, daß seine Wertschätzung in der Moderne wieder einsetzte und bis heute ungebrochen fortbesteht, während Corneille außer in Frankreich von den Theaterbühnen der Welt verschwunden ist.

Fragt man sich nach den Gründen der Vorliebe für Shakespeare, so wird man an der Tatsache nicht vorbeikommen, daß sich Aufklärung und Romantik, in denen Shakespeare seine zweite Hochkonjunktur erlebte, der Zeit des europäischen Religionskriegs stark verpflichtet fühlten und damit dem, was unter anderem den irritierenden Reiz von Shakespeare ausmacht. Im Zeitalter der Kabinettskriege dagegen war sein Theater, wenn nicht verpönt, so doch vergessen oder unbekannt. Das Interesse für bzw. Desinteresse an Shakespeare läßt daher Rückschlüsse auf die jeweilige Zeit zu. So kann man erst bei Corneille von einem formalen Kriegstheater sprechen, denn erst bei seinen Stücken ist zu beobachten, wie sich der Staat langsam vom inneren Bürgerkrieg befreit und als Staat fähig wird, nach außen, gegen andere Staaten, Krieg zu führen.

Der Übergang vom Bürgerkrieg zum Staatenkrieg und dessen allmähliche Durchsetzung bildet den geschichtlichen Hintergrund der Arbeit; ihm wird die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Dieser Übergang ist nicht so zu verstehen, daß

die inneren staatlichen Kriege erfolgreich nach außen abgelenkt worden wären - das hatte schon Heinrich V. von England letztlich erfolglos versucht (2.3), er läßt sich auch nicht allein der zunehmenden Affektregulierung des Einzelnen und der erfolgreichen Gewaltmonopolisierung des Staates zurechnen, wie Elias es tut. Gewiß ist damit ein wesentlicher Bestandteil des Wandels angesprochen. Aber das entscheidende Moment der „Verhöflichung der Krieger“ im Absolutismus (cf. Elias 1977b, 351-369) schien nicht der Selbstzwang und die psychische Kontrolle der Leidenschaften, nicht die Affektregulierung im Eliasschen Sinne zu sein, sondern die theatermäßige, d.h. mit Mitteln der Täuschung und des Trugs arbeitende Formierung des Verhaltens, die sich am Hof wie in der Armee, in der Politik wie im Krieg (nach außen) manifestierte. Freilich fungierte sie zugleich als Affektregulierung, doch, was da dem Zwang, und zwar einem künstlerisch regulierten Zwang, ausgesetzt wurde, war nicht die Psyche, sondern der Esprit.

Keiner hat das typischer zum Ausdruck gebracht als Corneille. An seinen Dramen läßt sich die künstlerische Arbeit der Regulierung im Detail studieren. Das, was er unter reguliertem Verhalten verstand, war an der theatergerechten Umsetzung der auf Aristoteles' *Poetik* zurückgehenden Regel der drei Einheiten: der Zeit, des Ortes und der Handlung, ausgerichtet. Diese Regel der drei Einheiten ist von nicht zu überschätzender Bedeutung für den im THEATRUM BELLI interessierenden Zusammenhang. Denn weit davon entfernt, nur theaterintern von Belang zu sein, stellt sie so etwas wie die Formel für das zeitgenössische Verhalten in Politik und Krieg bereit. Das folgt aus der Absicht Corneilles, in seinen Dramen die Verhältnisse am Hof und in der Armee zu porträtieren. Die Formel Corneilles ist nun keine andere als die, die Richelieu und Molière mit „flegme“ umschrieben haben. Phlegma: das ist keine Langsamkeit im modernen Sinn; es ist Ausdruck

eines gemessenen Verhaltens oder eines Verhaltensmaßes, das einem bestimmten Zeitmaß gehorcht, welches seinerseits einem räumlichen Maßstab unterworfen ist. Phlegma bedeutet eine kunstvoll regulierte Langsamkeit, deren typischer Charakter am besten vom *Alexandrin* illustriert wird.

Es ist keineswegs selbstverständlich, Corneilles Theater als Kronzeugen für Politik und Krieg der Kabinettsära anzuführen, wie es hier geschieht. Schon deshalb nicht, weil das THEATRUM BELLI ein barocker Topos ist, der nicht in Frankreich, sondern in Deutschland gebräuchlich war. Für die zeitgenössischen französischen Verhältnisse hätte ein solcher Topos fast schon altmodisch gewirkt, so sehr war die französische Klassik dem barocken Verständnis von der Welt als Theater, vom *Theatrum Mundi*, entwachsen. Wenn in dieser Arbeit Corneille dennoch zum Hauptprotagonisten gemacht wird, so ist das die Konsequenz eines methodischen Hilfsmittels: den Gegenstand dort zu analysieren, wo er die reinste Ausprägung erfahren hat, nämlich in Frankreich, unter Berücksichtigung der Tatsache, daß es sich dabei streng genommen nicht mehr um ein genuines THEATRUM BELLI handelte, sondern um einen Formkrieg (*guerre en forme*), um ein THEATRUM BELLI à la française, salopp gesagt: um ein poliziertes THEATRUM BELLI ohne barocke deutsche Schwermut.

Obgleich also Corneille kein barocker Dramatiker mehr ist, obgleich das französische Theater als Institution fast schon zu einer Art amüsanten Nebensache des französischen Hoflebens geworden war (untrügliches Zeichen für die nachbarocke Ära), eignet sich das Corneillesche Drama als vortreffliches Belegmaterial für die These vom Primat des Theaters über Politik und Krieg. Nicht nur, weil es das Gegenstück zum Shakespearedrama ist, sondern auch, weil sich die Zeit erst vom Ernst des barocken Welttheaters befreien musste, um jene phlegmatische Basis zu

bekommen, die für die hier am meisten interessierende Gewaltarmut ihrer Kriege verantwortlich ist.

Auch im Aufbau der Arbeit, vor allem in Abschnitt 3, ist dem Primat des Theaters Rechnung getragen worden. [Kapitel 3.1](#) stellt das Theater anhand thematisch einschlägiger Dramen Corneilles dar, 3.2 wendet die gewonnenen Erkenntnisse auf den Bereich der Politik, 3.3 auf den des Krieges an, wobei die verschiedenen Bereiche auch jeweils immanent auf den Primatcharakter bezogen werden. Als tragendes analytisches Instrumentarium wird sich die dramaturgische Konzeption Corneilles erweisen, die im Grunde Antiaristotelisch ist: sie zielt in ihrer Wirkung nicht auf die Furcht und das Mitleid des Publikums, sondern auf dessen Bewunderung für die Bühnenakteure, die - das wieder ganz Aristotelisch - die ersten Personen des Staates repräsentierten. Die Bewunderung aber besteht nach Descartes aus einem neutralen, leidenschaftslosen Verhalten, einem Verhalten, das so etwas wie eine Definition der Höflichkeit des Höflings ist: er bewundert den König, der es von ihm verlangt; aber die Bewunderung ist keine substantielle, sondern eine formelle, formgebundene Bewunderung, der man von außen nicht ansehen kann, ob sie wirklich besteht oder nur vorgetäuscht, vielleicht nur gelogen ist.

Es ist diese Konjunktion von Form und Lüge, die der Politik und dem Krieg ihren zeitgenössischen Stellenwert gibt. Die Politik läßt sich darauf mit dem im Sinne der *Staatsräson* ausgeübten Begriff der Dissimulation ein, der Krieg mit dem des Manövers. Corneille hat dieser Konjunktion in der Person des *Menteur*, des Lügners, eine poetische Gestalt verliehen. Das Stück dient dem Band 1 des THEATRUM BELLI sozusagen als Matrix, zumal Corneille ihm eine Fortsetzung hat folgen lassen, in der der Lügner nur noch die Wahrheit sprechen soll, was ihm natürlich nicht gelingt (3.3). Dafür gelingt es Corneille in bezaubernder Weise, mit seinem

Menteur zu zeigen, wieviel Esprit und wie wenig Seele es braucht, um so zu lügen wie er, d.h. um so galant zu sein, wie ein Höfling es sein muß. Denn naturgemäß geht es in den beiden Stücken um Liebe und Eifersucht, aber nirgends wird so deutlich wie hier, wie sehr die Ausdehnung von Liebe und Haß durch die lügnerischen Formen der Galanterie gebremst wird.

Und damit bin ich bei einem Kardinalinteresse angelangt, das dem gesamten dreiteiligen Projekt zugrundeliegt, nämlich dem, Reichweite und Grenzen von Freundschaft und Feindschaft zu bestimmen. Die höfische Galanterie nimmt als historische Verhaltensform deshalb heute wieder für sich ein, weil sie Freundschaft wie Feindschaft gleichermaßen neutralisierte. Dadurch, daß sie keiner von beiden eine Chance zur Entfaltung bot, engte sie das kriegerische Terrain erheblich ein, ein Terrain, welches sich im Zuge der Aufklärung durch die Entfesselung der Freundschaft und - durch sie vermittelt - auch der Feindschaft schließlich so weit verbreitern sollte, bis der moderne Krieg auf ihm Platz finden konnte. Der los- oder aufgelassenen Freundschaft bzw. dem Verbot der Lüge ist dies zuzuschreiben, nicht so sehr einer ursprünglichen Feindschaft; denn diese ist genetisch abhängig von ihrem Gegenteil, sodaß Freundschaft und Feindschaft immer nur zusammen eingedämmt werden können oder eben zusammen aufbrechen.

Der erste Band (*Form und Lüge*) wird zeigen, was einerseits Corneilles Regelbegriff mit der Staatsräson (3.2), was andererseits seine Galanterie mit dem Manöverkrieg gemeinsam hat (3.3), und er wird zum Schluß die Analyse eines mit dem Manöverkrieg auf typische Weise verbundenen Bauwerks vorstellen: der Festung. Das hat mehrere Gründe. Die Festung und der Kampf um sie war nicht nur das, worauf der Kabinettskrieg gewöhnlich hinauslief, die Festung war auch (für den militärischen

Bereich) die steingewordene Gestalt des Phlegmas, demnach ein Objekt, an dem sich der immanente Raumbezug des statischen Zeitcharakters der Epoche architektonisch niederschlug. Schließlich war die Festung der Ort, an dem die Bewunderung, die Corneille dem Publikum für seine Heroen (selbst die Kriegsheroen) auf der Bühne abforderte, nun dem militärischen Bauwerk entgegengebracht wurde, mit dem Zusatz, daß es zugleich von einer Belagerung und anschließender Einnahme abschrecken sollte. Ob die Bewunderung nicht damit überlastet war, zugleich für die Abschreckung sorgen zu sollen, diese Frage liegt schon bei Corneille selber nahe, der mit dem *Menteur* seinem Auditorium angeblich von der Lüge abraten wollte. Aber diese Frage ist zweitrangig gegenüber jener, welche Struktur von Abschreckung denn damit gegeben war. Und da ist es mit Blick auf den Band 2 von größter Wichtigkeit festzustellen, daß der Schrecken als eine Art Negativ der Bewunderung fungierte, mithin an etwas gekoppelt war, was per definitionem die Leidenschaft ausschloß. (Die Arbeit Münklers zur Staatsräson konnte nicht mehr berücksichtigt werden, so wenig wie der Aufsatz von Behnen. Nach flüchtiger Durchsicht geht es ihnen jedoch nicht so sehr um den Zusammenhang zwischen Staatsräson und Ästhetik, sondern um den zwischen Staatsräson, Macht, Ethik und Recht (Münkler) bzw. Staatsräson und Fähigkeit zu kommunikativer demokratischer Kompetenz (Behnen).)

Gegenstand des zweiten Bandes (*Moral und Wahrheit*) wird die Umkehrung dieser Form des Schreckens (und der Abschreckung) sein, eines Schreckens, der nun nicht mehr von der Leidenschaft gelöst erscheint, sondern für sie insofern noch Partei ergreift, als er zu einer inneren Konsequenz tugendhaften Verhaltens avanciert (Robespierre). Die einzelnen Stationen, die zu diesem Ergebnis führen, sind im Bereich des Theaters der schon erwähnte *Misanthrop* Molières, die beiden *Bérénice* von

Corneille und Racine, dann die *Phèdre* des Letzteren und einige Stücke Marivaux'. Der *Misanthrop*, weil er trotz Parteinahme Molières für die Höflinge zum ersten Mal in reiner Gestalt das Aufbegehren gegen die lügnerische Höflichkeit zeigt; die *beiden Bérénice*, weil sie die Niederlage Corneilles und den Sieg Racines belegen, der mit *Phèdre* abgerundet wurde, einen Sieg, der dem Gefühl den gleichen Rang neben der (Vers-)Form einräumte, die dann bei Marivaux ihre schon schwierig gewordene Balance an die Prosa langsam verliert, um nach Marivaux dem Gefühl weitgehend das Feld zu überlassen. Die Darstellung dieser Wende wird nicht nur theologische Diskussionen (der Jansénismus Racines) berühren müssen, sondern auch ästhetische, besonders die, die um die Grenzen von Malerei und Poesie sowie ihre Überschreitung durch das bürgerliche Drama geführt worden sind (Lessings Laokoon).

Der *Theaterkrieg* zwischen Voltaire und Rousseau soll den ersten Abschnitt des zweiten Bandes abschließen, zeigt er doch auf schlagende Weise, wie der Krieg, der so lange dem Primat des Theaters gehorchte, nun im Innern der Institution des Theaters selber aufbrach. Die ablehnende Haltung, die Rousseau gegenüber der Errichtung eines Schauspielhauses in Genf einnahm, bereitete die Politisierung des Theaters und damit den Wechsel des Theaterprimats zum Primat der Politik über den Krieg und das Theater vor. Diese den zweiten Abschnitt bildende Politisierung, die nun die Führungsfunktion übernimmt, könnte auch an Voltaire, selbst an seinem positiven Votum für ein Genfer Schauspielhaus, demonstriert werden, die Demonstration soll aber im Wege einer Analyse der *Confessions* Rousseaus erfolgen, da sie den neuen Charakter des Politischen, nämlich den, Bekenntnis zu sein, besser vor Augen führt und damit das, was theoretisch wie praktisch den wahren Krieg möglich gemacht hat (Abschnitt 3).

Auf diese Weise zu seinem Ausgangspunkt, der Studie über die Kriegsphilosophie von Clausewitz, zurückgekehrt, würde das Projekt den ihm zugrundeliegenden zentralen Gedanken unterstrichen haben, daß sich das seit der Clausewitz-Renaissance in unseren Tagen wieder so zur Ehre gelangte Primat der Politik über den Krieg historisch einer parareligiösen Konfessionalisierung des Politischen verdankte, die sich mit innerer Notwendigkeit in Analogie zur Epoche des konfessionellen Bürgerkriegs verstand, mithin jener Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in der das THEATRUM BELLI gerade wegen der religiösen Streitigkeiten noch gar nicht richtig zum Zuge gekommen war. Es ist daher mein Bestreben, die Zeit zwischen den Epochen dieser um Konfessionen geführten Bürgerkriege Europas, also zwischen der des Dreißigjährigen Krieges (wie seiner Vorläufer) und der des modernen Kriegs seit der Französischen Revolution und Napoleon, genauer herauszuarbeiten, eine Zeit, die nicht nur hinsichtlich ihrer lyrischen Poesie (Elias), sondern auch hinsichtlich ihrer dramatischen Poesie verkannt ist und zu der aus politischer und militärischer Sicht nahezu alle Zugänge verstopft sind, weil es sich angeblich um eine Zeit des blutrünstigen Machiavellismus', der tyrannischen Herrschaft des Leviathan, gehandelt habe. Vielleicht wird ein neuer Blick auf diese Zeit heute am ehesten durch Foucaults Analysen verstellt, die zum einen von einem mehr oder weniger durchgängig zu beobachtenden Vorrang des Krieges gegenüber der Politik berichten (Foucault 1986), zum anderen von den unleugbaren Straffesten im Absolutismus, und die die moderne Disziplinarmacht schon im Ancien Régime beginnen lassen.

Ich komme auf die anfangs genannten Referenzen zurück, um mein Verfahren zu verdeutlichen. Was Elias, der späte, mit Bezug auf die Barocklyrik als Verarmung der deutschen Poesietradition bezeichnet, bezeichne ich mit Bezug auf das Poème dramatique in Frankreich als Verarmung der

Theatertradition, die selbst dort zu bemerken ist, wo man sich wie neuerdings (cf. stellvertretend die Berliner Schaubühne) dieser Tradition wieder mehr zuwendet. Anders als der frühe Elias indes stelle ich weder sozio- noch psychogenetische Analysen an, schon gar nicht beides gemeinsam, wie er es in seinem großen Standardwerk getan hat. Elias' Untersuchungen, so sehr jeder, der sich mit dem gleichen Gegenstand befaßt, von ihnen profitiert, leiden unter dem Imperialismus der psychoanalytischen Methode, auch die alteuropäische Entwicklung aus ihrer Perspektive zu beurteilen. Wäre tatsächlich von der frühen Neuzeit bis heute eine durchgehende Tendenz der Affektregulierung am Werk gewesen, so hätte es den großen Affektausbruch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (und danach), der von der Politik auf den Krieg übertragen wurde, nicht geben dürfen. Es zeigt sich bei Elias, daß die Annahme, die europäische Gesellschaft sei einer einzigen Entwicklungsrichtung gefolgt, auf Schwierigkeiten stößt, für die der methodische Ansatz selber verantwortlich ist.

Ähnliches ließe sich in diesem Punkt über Luhmann sagen, bei dem die während der Aufklärung zu beobachtende Moralisierung des Politischen, die zum Primat der Politik über den Krieg geführt hat, eigentlich quer zur Annahme einer zunehmend funktional differenzierten Gesellschaft steht. Die salvatorischen Klauseln, deren er sich methodisch bedient, sind allerdings im einzelnen so frappierend, daß einem die Gegenargumente auszugehen drohen. Das gilt auch für den hier einschlägigen Aufsatz über die Temporalisierung von Komplexität (1980, 235ff), in dem Luhmann die neuzeitlichen Zeitvorstellungen einer differenzierten Funktionalisierung unterworfen sieht, die der hier vorgetragenen Deutung widerspricht. Eine Auseinandersetzung darüber soll im nächsten Band erfolgen.

Die beiden Bände des THEATRUM BELLI blenden das Problem der Funktionalisierung der Gesellschaft aus, sie

nehmen auch keine Unterscheidung in soziale Schichten vor; sie untersuchen nicht das Elend derjenigen, die nicht zum Hofstaat gehörten; sie wollen lediglich eine Formel finden oder ein Schema isolieren, nach dem Politik und Krieg im Absolutismus abgelaufen sein mochten, um besser auf die Frage vorbereitet zu sein, ob nicht, da die alteuropäische Gesellschaft für immer der Vergangenheit angehört, wenigstens ihr Operationsschema partiell auf die heutige Zeit übertragen werden könnte. Nicht etwa, damit der Krieg, der wenigstens in Europa endgültig überwunden zu sein scheint, wieder gesellschaftsfähig wird, sondern damit die politische Dramaturgie, die sich an ihm besonders gut illustrieren läßt, in den Vordergrund rücken kann. Denn gerade dort, wo zwecks Vermeidung weiterer Affären nach neuen politischen Umgangsformen Ausschau gehalten wird, ergibt sich eine Chance, die Probleme des Umgangs und der Form, in der er geschehen soll, so zu klären, daß daraus nicht wieder nur eine Variation Kniggescher Ehrlichkeitsappelle resultiert, die schon zu Knigges Lebzeiten nicht ganz das Ressentiment gegen die lügenreiche Höflichkeit verdecken konnten, als deren Opfer er sich nach eigenem Eingeständnis betrachtete. Wir sollten heute, sagt Quentin Crisp, ein in New York lebender englischer Schriftsteller, der durch seine *göttlichen Manieren* bekannt geworden ist, Machiavellis Plädoyer für das Lügen (2.2) ohne Umschweife beherzigen, weil es zu höflicherem Umgang miteinander führe (Crisp, 42 u. 49).

Der Appell Crisps deckt sich mit dem, was zu Beginn von Richard Sennett zitiert wurde. Seine Empfehlung, mehr Masken zu tragen, um zu einer unverfälschteren Geselligkeit zu kommen, ist nicht nur erfrischend paradox formuliert, sie trifft auch den Kern des Zusammenhangs von zunehmender Intimitätssuche und abnehmender Höflichkeit, daß nämlich die Wahrheitsfixierung (Ehrlichkeit, Betroffenheit, Vertrauen) die Wahrheit von Geselligkeit und von Gesellschaft gerade

verfehlt. Was Sennett im Bereich der Intimität untersucht, untersuche ich in dem der Politik und des Krieges, und da, wo er, um die Nicht-Intimität der alteuropäischen Gesellschaft herauszustellen, auf ihr Theater, vor allem auf die Reaktionen des Publikums, verweist, verweise ich vor allem auf einen bestimmten Dramaturgen und seine Stücke, weil in ihrer Dramaturgie die Dramaturgie von Politik und Krieg vorgezeichnet war.

Was schließlich den Bezug zur IBA-Neu betrifft, so gibt es im Band 1 leider gar nichts zu besichtigen, was einer „Kritischen Rekonstruktion der Stadt“, die ja immerhin zu einer großen Anzahl konkreter Bauten geführt hat, vergleichbar wäre. Eine „Kritische Rekonstruktion der Politik“ steht noch aus. Der IBA vergleichbar wäre allenfalls der Versuch, die alten Fluchtlinien von neuem zu markieren, die von der Moderne überbaut bzw. unkenntlich gemacht worden sind. Diese neue Markierung alter Fluchtlinien ist nicht die Frucht einer extravaganten, weil etwa besonders verwerflichen Intention, die die Lüge wieder gesellschaftsfähig machen will, weil es so schön unmoralisch wäre, sondern vielmehr Resultat der Einsicht, daß Wahrheit und Lüge wie Freundschaft und Feindschaft politisch zusammengehören und eine urbane Moral diesen Zusammenhang nur um den Preis ihrer Selbstabdankung negieren kann.

Berlin, im Frühjahr 1988

* Zur *Zitierweise*: Name des Autors, bei mehreren Schriften das Erscheinungsjahr (Verweis auf das Literaturverzeichnis), Seitenzahl. Die *Übersetzungen* stammen, soweit nicht anders angegeben, von mir. Bei den *französischen Versen* wird die Originalversion stets mitgeteilt, um ihren formalen

Charakter, der in der Übertragung verloren geht,
anschaulich zu machen.

1 A WIE ABSOLUTISMUS

Wir glauben, sein ABC zu kennen, das ABC des Absolutismus, doch wir müssen das politische Alphabet von neuem lernen. Keine Regierungsform ist je so erfolgreich diskreditiert, keine bis heute so verkannt worden. Montesquieu erweckte mit seinen *Persischen Briefen* den Eindruck, der König von Frankreich sei ein orientalischer Despot, und Rousseau übertrieb in seinem *Gesellschaftsvertrag* hemmungslos, als er die Franzosen mit Sklaven in Ketten verglich. Für Rousseaus berühmtesten Schüler, Robespierre, war von vornherein klar, dass das Königtum, dessen Totengräber er wurde, nichts weiter als eine Tyrannis sein konnte. Die Republik fungierte als der von aller Tyrannis gereinigte Gegenbegriff zur Monarchie. Wer kein Republikaner war, war des Todes.

Einer instruktiven Studie über Leben und Sterben Ludwigs XVI. ist zu entnehmen, dass während der Französischen Revolution ca. 40.000 Opfer zu beklagen waren, während dem König, der das prominenteste Opfer wurde, kein einziges zur Last gelegt werden konnte. Hellsichtig schrieb er kurz vor seinem Prozess, der ihn den Kopf kostete, an seinen Verteidiger Malesherbes: „Mein Blut wird vergossen werden, um mich dafür zu bestrafen, dass ich niemals welches vergossen habe.“ (Schultz, 374) Freilich war nicht jeder Monarch so zahm wie Ludwig XVI. Man denke nur an die Vertreibung der Hugenotten durch Ludwig XIV, an die Kerker und öffentlichen Strafgerichte. Doch im ganzen blieben die Könige weit weniger tyrannisch als die Revolutionäre, die sie dessen bezichtigten. Von ihnen aber leitet sich das bis heute gängige Vorurteil ab, die eigentlichen Tyrannen seien die absolutistischen Monarchen

gewesen. Der anti-tyrannische Schlachtruf „ad tyrannos“ hat dann deutsche Republikaner wie Schiller beflügelt und seitdem in unserem kollektiven Gedächtnis seinen festen Platz gefunden.

Das zeigt sich besonders am gern gebrauchten Begriff des Ancien Régime. Für was alles muss er nicht herhalten! Ursprünglich nur als Bezeichnung für die Herrschaft des alten, vorrevolutionären Frankreich gedacht, wurde er ein Kürzel für Monarchie überhaupt und ist auf so unterschiedliche Regime wie die DDR und die arabischen Diktaturen ausgedehnt worden. Da wird zum einen Erich Honecker kurzerhand mit dem habsburgischen Kaiser Franz Joseph verglichen (Schneider, 284), während man zum anderen um Geduld bei der Durchsetzung der Forderungen des Arabischen Frühlings wirbt - mit dem Argument, die Ablösung von Ancien Régimes erledige sich nicht von heute auf morgen, siehe das damalige Frankreich. Nirgendwo gab es ein Raunen in der deutschen Publizistik, dass sich solche Argumentation verbietet. Nicht das Anmahnen von Geduld ist problematisch, sondern der Vergleich despotischer Regierungen mit dem Absolutismus.

Das A und O des Absolutismus ist, dass es sich bei ihm um keinen Despotismus handelt, sondern um eine relativ liberale Herrschaftsform. Sie legte den Akzent auf die Form, vor allem auf die Leistung formalen Gehorsams, im Frieden wie im Krieg. Darauf sind letztlich die geringen Opferzahlen während des Ancien Régime zurückzuführen. Wie tief das Vorurteil noch sitzt, dass es sich mit dem Absolutismus genau umgekehrt verhalte, kann man an einem Seitenthema verfolgen: dem der Gärten. Ist nicht der Französische Garten mit seiner durchgreifend geometrischen Formierung des Terrains ein Ausbund despotischen Zwangs über die Natur - trotz seiner formalen Schönheit? Und tritt ihm nicht der Englische Garten als natürliche Ausdrucksform liberaler republikanischer Tugenden entgegen? (von Trotha) Wer hätte gedacht, dass