



CLEMENS PECK

Masken des Staates

Deutsche Dramatik und
europäische Diplomatie
in der Frühen Neuzeit

Wallstein

Clemens Peck
Masken des Staates

Clemens Peck

Masken des Staates

Deutsche Dramatik
und europäische Diplomatie
in der Frühen Neuzeit



WALLSTEIN VERLAG

Für Rosa, Aaron und Martina

Inhalt

I. Einleitung	9
1. Masken des Staates: Täuschung und Repräsentation	9
2. Deutsche Dramatik und europäische Diplomatie in der Epoche des ›Immerwährenden Krieges‹	14
3. Mediation und Verhandlung, Repräsentation und Zeremoniell: Eine kleine Mediologie der Frühen Neuzeit.	18
II. Souveränität und Mimesis: Politische Fiktion im Zeichen Merkurs	27
1. Repräsentation an den Schwellen der Souveränität	27
2. Souveränität der Dichtung: Opitz und das <i>self-fashioning</i> der späthumanistischen Gelehrtenrepublik	39
3. Hermes/Merkur und die verkörperte Botschaft	56
4. Merkur als Spion: Wicquefort und das »Auge des Printzen«	71
5. Botschaft und Übersetzung: Harsdörffers dramatischer Merkur . . .	76
6. Diplomatische Mimesis und die Fiktionalisierung der Politik (von Gentili zu Wicquefort)	90
7. Theater als Blackbox der Diplomatie: Extraterritorialität, Delegation, Christomimesis (Shakespeare)	100
8. Zur diplomatischen Poetik der dramatischen Botenfigur (Plautus, Seneca, Shakespeare, Opitz, Rist)	109
9. Ambassade, Zeremoniell und höfische Theatralisierung in Wien: Sbarras/ <i>Cestis Il pomo d'oro</i>	118
III. Einhegung des Krieges, Performativität des Friedens: Ballett, Schäferspiel, Tragico-Comoedia und Festspiel	129
1. Allegorien der Kongressdiplomatie: Französisches »Ballett« und Jesuitentheater in Münster	129
2. Auszug des Krieges, Einzug des Friedens: Das schwedische Festmahl in Nürnberg 1649 (Harsdörffer, Klaj, Birken)	143
3. Auszug des Krieges, Einzug des Krieges: Birkens Amalfisches Friedensspiel und die militärisch-diplomatische Gemeinschaft . . .	151
4. »mit GOtt und Glück die Feder fassen«: Exkurs zur Theatralität der (Unter-)Schrift bei Klaj und Harsdörffer.	164
5. <i>Amnestia</i> im <i>theatrum praecedentiae</i> : Birkens <i>Margenis</i>	172
6. Merkurs historische Delegation (Schottelius und Rist).	190
7. Gryphius, Rettenpacher und das Festspiel nach 1648	200

IV. Gesandtschaft im Trauerspiel, Gesandtschaft des Trauerspiels:	
Gryphius' <i>Catharina von Georgien</i>	215
1. Das internationale Märtyrerdrama der Souveräne	215
2. Ein <i>spectaculum martyris</i> als schlesische Diplomatie	227
3. Trauerspiel, Komödie und Tragikomödie auf der Bühne der postwestfälischen Diplomatie	240
4. Audienzen: Catharina im Netzwerk der Repräsentationsakte	245
5. Geiselpolitik: Gesandtschaft des weiblichen Martyriums	255
6. Gesandte als Vermittlungsfiguren der dramatischen Form: Transzendenz und Immanenz	265
V. Von der Zeugenschaft zur Verhandlung: Diplomatie und Trauerspielpoetik	273
1. Das Porträt des Königs und die Zeugenschaft des Martyriums (Gryphius und Hallmann)	273
2. Geister, Engel, Gesandte (Gryphius und Hallmann)	290
3. Der Diplomat als Märtyrer und personales Zentrum des Trauerspiels (Hallmann und Rettenpacher).	297
4. Lohensteins prudentistisches Spiel im Kontext der europäischen Diplomatie oder: Nesselrode in Nimwegen.	314
5. Dramatisierte Geschichte und diplomatische Praxis nach dem <i>spectaculum martyris: Cleopatra</i> (Lohenstein und Callières)	323
6. Lohensteins Wiener Mission und die Reyen der <i>Sophonisbe</i>	335
VI. Zeremonialtheater um 1700 und im 18. Jahrhundert: Mischspiel, Oper, Stegreiftheater, Übersetzung.	349
1. Weise und die Privatisierung des Zeremoniells	349
2. Diplomatie und Oper in Hamburg: Vom Pfälzischen zum Spanischen Erbfolgekrieg.	363
3. Krieg und Frieden mit dem großen ›Anderen‹: Osmanische Diplomatie auf der Bühne des europäischen (Musik-)Theaters	378
4. Die Translationen des »Liebes=Ambassadeurs«: Höfische Oper auf der Bühne des Wiener Stegreiftheaters	392
5. Diplomatische Dramenpoetik in Zeiten des europäischen Gleichgewichts: Borckes Shakespeare-Übersetzung und Schlegels Ausgleich nationaler Theatersouveräne	402
6. Resonanzen im ausgehenden 18. Jahrhundert: Iphigenien in Paris, Wien und Weimar	410
VII. Schluss.	425

VIII. Literaturverzeichnis	429
Archivbestände	429
Quellen	429
Forschungsliteratur	437
IX. Abbildungsverzeichnis	465
X. Register	467

I. Einleitung

1. Masken des Staates: Täuschung und Repräsentation

»Legatus vir bonus peregre missus ad mentiendum causa reipublicæ«.¹ Diese um 1600 verfasste Sentenz wird dem englischen Gesandten Jakobs I. in Venedig, Sir Henry Wotton, zugeschrieben. Der *legatus* – der Begriff schließt buchstäblich das Recht ein – bezeichnet seit der römischen Antike (gemeinsam mit dem *orator* und dem *nuncius*) Träger diplomatischer Funktionen. Wotton greift zur Charakterisierung des Legaten der Frühen Neuzeit das humanistische Idealbild eines ehrenhaften und guten Redners auf und spannt es mit dem politischen Realismus der Täuschung und der Spionage zusammen. Die Legitimität dieser Spannung bezieht er aus der öffentlichen Angelegenheit des Staates, also dem im Rekurs auf Niccolò Machiavelli und den römischen Geschichtsschreiber Tacitus geprägten Begriff der *ratio status*. Der Einsatz der Staatsräson erlaubt es, zum Schutz der Herrschaft und der politischen Entität in den inneren wie äußeren politischen Beziehungen Politik und Recht² bzw. Moral zu trennen.³

Mit Blick auf die Neuzeit und Moderne – als ihre Errungenschaften gelten bekanntlich radikalisierte Konzepte der Authentizität und Aufrichtigkeit⁴ – überrascht Wottons Bonmot keinesfalls, sondern bestätigt, was uns die Figur des Diplomaten immer schon verdächtig macht: Die Maske des Staates lügt, weil sich hinter den leeren Formeln des Zeremoniells und rhetorischen Spitzfindigkeiten Täuschung und ein Pakt an Interessen und Operationen verbergen, die mitunter gegenläufig zur offiziellen Rede sind – eine »école du mensonge«,⁵ die die Verbindung von Politik und Probität denkbar erschwert.

1 Zit. nach Jean Jules Jusserand, *The School for Ambassadors*, in: *American Historical Review* 27 (1922), Heft 3, S. 426–464, hier S. 439.

2 Vgl. Pietro Gerbore, *Formen und Stile der Diplomatie*, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 16.

3 Vgl. Herfried Münkler, *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt a. M. u. a. 2007, S. 281 ff. und den Sammelband von Volker Reinhardt (Hrsg.), *Der Machtstaat: Niccolò Machiavelli als Theoretiker der Macht im Spiegel der Zeit*, Baden-Baden 2015. Vgl. zum diplomatischen Diskurs auch Heidrun Kugeler, »Ehrenhafte Spione«. Geheimnis, Verstellung und Offenheit in der Diplomatie des 17. Jahrhunderts, in: Claudia Benthien/Steffen Martus (Hrsg.), *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*, Tübingen 2006, S. 127–148.

4 Vgl. Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, Frankfurt a. M./Berlin 1983. Für die Frühe Neuzeit auch Claudia Benthien/Steffen Martus, *Einleitung: Aufrichtigkeit – zum historischen Stellenwert einer Verhaltenskategorie*, in: dies. (Hrsg.), *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*, Tübingen 2006 (= Frühe Neuzeit, 114), S. 1–16.

5 Marc Belissa, *La diplomatie et les traits dans la pensée des Lumières: »Negotiation universelle« ou »école du mensonge«?* In: *Revue d'Histoire Diplomatique* 113 (1999), S. 291–317, S. 300. Dazu auch Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 21 f.

Der diplomatische *vir bonus*⁶ ist in Anlehnung an Quintilian und die römische Rhetorik eine ›Erfindung‹ der humanistischen Gelehrtenkultur, ebenso wie der ›ideale Fürst‹.⁷ Wottons vermeintlicher Widerspruch setzt diese konzeptuelle Figuration mitten in die Wirren der europäischen Außen- und Bündnispolitik an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert, die maßgeblich für die Staatsbildungsprozesse der Frühen Neuzeit war. Der Topos des gelehrten und wohlredenden Ehrenmanns muss sich nun in der Praxis der Diplomatie bewähren, und das heißt: Er wird im Namen des Staates bei der Ausführung diplomatischer Rede und Handlungen offenbar zwangsläufig zum Träger von Lüge und Trug. Dieser Zusammenhang lässt sich aus der Sicht des gelehrten Tugendkatalogs des Späthumanismus als Tragödie darstellen, aber auch als komische Brechung: Die Sentenz setzt dann keinen Konflikt oder Widerspruch in Szene, sondern ironisiert das humanistische Ideal selbst, das wie Don Quijote als hohle Figur durch ein neues politisches und epistemisches Territorium wandert, in dem Verstellung und Spionage als Orientierungszeichen dienen.

Die mittlere, tragikomische Lösung, die der spanische Tacitismus (etwa bei Baltasar Gracián oder Diego de Saavedra Fajardo) und die französische Politik und Diplomatie-theorie (Richelieu, Mazarin und François de Callières) finden werden, hat Max Weber in seiner Vorlesung »Politik als Beruf« als »Verantwortungsethik« gefasst. Weber setzt die Verantwortungsethik als (Wieder-)Geburt der Politik in der Renaissance und ausgehend von einer Rehabilitierung Machiavellis von der »Gesinnungsethik« ab, die allein den Maximen der Religion folge.⁸

Wottons Aphorismus ist jedoch auch aus einer weiteren Perspektive zu lesen, aus der Perspektive literarischer bzw. fiktionaler Kommunikation: Die Maske des Diplomaten ist nicht nur gemäß faktualer Kommunikationssituation als ›Larve‹ (Mittel der Simulation und Täuschung) zu verstehen, sondern dient einem spezifisch fiktionalen Kommunikationszusammenhang⁹ – zu denken wäre an die höfische Zeremonialkultur oder an politische Rituale wie die Krönung – auch als mediale Voraussetzung von Sichtbarkeit und Bedeutung oder schlicht des Vollzugs und Gelingens von Politik. Das *theatrum mundi* in der »Epoche der höfischen Feste«¹⁰ weist der Diplomatie, ihren Akteuren und Praktiken dabei eine bedeutende Rolle zu, den Staat, d. h. hier vor allem die öffentliche (im Gegensatz zur privaten) Sache, zu vertreten und zu verhandeln – und damit: ihn überhaupt erst theatral erscheinen zu lassen. Damit wird das Verhältnis zwischen Sender und Gesandtem in den Blick genommen; das Geschickt-Sein der Ambassadeure der Frühen Neuzeit ist

6 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae Libri XII/Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, Bd. 2, Darmstadt 1975, S. 685. Vgl. dazu auch Franz-Hubert Robling, *Redner und Rhetorik. Studie zur Begriffs- und Ideengeschichte des Rednerideals* (= Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft, 5), Hamburg 2007.

7 Vgl. Maurice Keens-Soper, *François de Callières and Diplomatic Theory*, in: *The Historical Journal* 16 (1973), Heft 3, S. 485–508.

8 Vgl. Max Weber, *Politik als Beruf*, in: ders., *Gesammelte Werke. Studienausgabe*, Bd. I/17, hrsg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod, Tübingen 1994, S. 1–23.

9 Vgl. Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 65–94.

10 Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, 2. Aufl., München 1985.

demnach auch als Akt der politischen Repräsentation und Fiktionalisierung zu verstehen. Studien zum Verhältnis von Politik und Literatur in der Frühen Neuzeit widmen sich in der Regel der frontalen bzw. vertikalen, d. h. auf das Innere von Reich und Staat bezogenen Repräsentation als Kulturmodell. Dagegen schlägt die vorliegende Studie eine Verschiebung in die ›Horizontale‹ der Diplomatie vor, hin zur zwischenstaatlichen Kommunikation, Verhandlung und Nachrichtengewinnung.

Das Nebeneinander von Täuschung und List auf der einen, Botschaft und Repräsentation auf der anderen Seite macht mit dem Götterboten Hermes/Merkur eine gerade in der Frühen Neuzeit wieder aktualisierte Antikereferenz sichtbar, welche die Verbindung von Politik, Rhetorik und Literatur bekräftigt. In der skizzierten Ambivalenz erweist sich der Diplomat – einem Tropus oder einem Schauspieler vergleichbar – als zutiefst literarische Figur mit einer eigenen literarischen Geschichte. Wie Timothy Hampton in seiner 2009 erschienenen Studie *Fictions of Embassy* ausführt, eröffnet sich hier ein fruchtbares Forschungsfeld. Unter »diplomatic poetics« versteht er in einem an Formulierungen des *New Historicism* erinnernden Chiasmus

a way of reading literature that would be attuned to the shadow of the Other at the edge of the national community, and a way of reading diplomacy that would take into account its fictional and linguistic dimensions. [...] Literary texts provide a unique and privileged terrain for studying the languages of diplomacy, and in turn, diplomatic culture plays a dynamic role in literary history, in the invention of new literary forms.¹¹

Als Annahme der vorliegenden Arbeit gilt demgemäß, dass wir es mit spezifischen Beziehungen zwischen den Praktiken der Literatur und jenen der Diplomatie zu tun haben, die für die »Kulturpoetik«¹² der Frühen Neuzeit signifikant sind.¹³ Beide Praktiken durchlaufen während dieser Zeit Modernisierungsprozesse. Die damit aufgerufenen Masken der *res publica* erinnern uns einerseits an die Medialität und Fiktionalität des Politischen, andererseits an die politische Praxis der gelehrten Literatur.

Im Folgenden werden diese Beziehungen für die Dramatik vom ausgehenden 16. bis zum 18. Jahrhundert untersucht. Daraus resultiert eine gattungspoetologische Differenzierung, die die ›linguistische Dimension‹ der Diplomatie hin zu Fragen der Reprä-

11 Timothy Hampton, *Fictions of Embassy. Literature and Diplomacy in Early Modern Europe*, Ithaca/London 2009, S. 2 f.

12 Vgl. Moritz Baßler, Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, in: ders. (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M. 1996, S. 17 ff.; Stephen Greenblatt, Kultur, in: ebd., S. 48–59 und Louis Montrose, Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur, in: ebd., S. 60–93.

13 Hampton verweist auf Benjamins *Passagen-Werk*: »[J]ust as in his famous study of nineteenth-century Paris, *The Arcade Project*, Walter Benjamin seized on the figures of the sandwichman and the prostitute as emblematic types thrown forth for analysis by the particular economic relations of the era of high capitalism, so might we focus on the ambassador as a type who can help illuminate certain aspects of the dynamic relationship between literature and political power in the early modern period.« (Hampton, *Fictions of Embassy*, S. 10).

sentation, Mimesis und Performativität erweitert.¹⁴ Nicht nur werden Diplomaten seit der Renaissance mit Schauspielern verglichen, vielmehr kann die diplomatische Praxis selbst als Drama mit raumzeitlichen Ordnungen betrachtet werden, die fiktional mit der historischen Realität verbunden sind, jedoch einen eigenen (Ver-)Handlungsspielraum eröffnen.¹⁵ Gleichzeitig bietet die Dramatik der Frühen Neuzeit vom höfischen Opern-Libretto über das für Schultheateraufführungen verfasste Trauerspiel bis zur Textfassung eines Friedensballetts unterschiedliche Aufführungspraktiken sowie verschiedene Relationen zwischen Text und Aufführung, die im Kontext der Diplomatie zu berücksichtigen sind. Theatrale Aufführung und dramatischer Text sind gleichermaßen Teil der frühneuzeitlichen Medialisierung der Politik, weil körperliche Präsenz und allegorischer Auftritt einerseits zeremoniellen Ereignischarakter haben, andererseits als dramatische Lesetexte Verbreitung finden und rhetorisch institutionalisiert werden.¹⁶

Wenn die literaturwissenschaftliche Lektüre die Medialität des Politischen sichtbar macht, dann lässt sich die Diplomatie allerdings nicht nur im (übergeordneten) Zusammenhang von internationalen Beziehungen und Weltordnungsmodellen verstehen: Vielmehr rückt die dramatische Figuration das komplexe Setting der diplomatischen Praxis als »Maschinerie«¹⁷ in den Blick. Sie eröffnet eine Bühne, auf der die Figur des Gesandten in ihrem Medienverbund bzw. ihrer »Mediensphäre«¹⁸ sichtbar wird: Dazu gehören (1) ein souveränes Subjekt, (2) der repräsentative Agent, (3) ein »anderes« Gegenüber, (4) das instrumentelle Objekt und (5) ein spezialisierter rhetorischer Diskurs.¹⁹ Die dramatische Konfiguration erlaubt es, die Gleichzeitigkeit dieser Praktiken darzustellen sowie unterschiedliche Bestandteile dieser Maschinerie zu problematisieren. Für die Auseinandersetzung mit der Dramatik bedeutet das, den Fokus auf die spezifische Charakterisierung von Botschaftsfiguren zu legen, auf den Handlungszusammenhang ihrer Botschaft, auf ihren zeremoniellen Auftritt, auf die darin stattfindenden Anerkennungsprozesse und Rituale der Gegenseitigkeit, auf rhetorische Praktiken und Völkerrechtsdiskurse sowie auf Wahrnehmung, Aktualisierung und Kommunikation von Differenz. Dieser gattungs- und mediengeschichtliche Schwerpunkt muss zwangsläufig Konstellationen von Diplo-

14 Vgl. Ellen R. Welch, *A Theater of Diplomacy. International Relations and the Performing Arts in Early Modern France*, Philadelphia 2017, S. 7.

15 Vgl. Nathalie Rivère de Carles, *The Poetics of Diplomatic Appeasement in the Early Modern Era*, in: dies. (Hrsg.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace*, London 2016, S. 1–24, hier S. 4.

16 Vgl. Bernhard Jahn, *Johann Christian Hallmanns Spätwerk (1699–1704) und der Kontext des Wiener Kaiserhofs: Opportunismus oder Interkonnessionalität?*, in: *Jahrbuch für Schlesische Kulturgeschichte* 53/54 (2012/2013), S. 191–211, hier S. 199.

17 Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Frankfurt a.M. 1974, S. 141. Vgl. auch Fredric Jameson, *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 17f. Zum »Gebrauch« als Kategorie der Praxeologie vgl. Andreas Reckwitz, *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (2003), Heft 4, S. 282–301.

18 Régis Debray, *Einführung in die Mediologie*, aus dem Franz. von Susanne Lötscher, Bern u.a. 2003, S. 56f.

19 Vgl. Costas M. Constantinou, *On the Way to Diplomacy*, London/Minneapolis 1996 (= *Borderline*, 7), S. 95–120.

matie und Literatur in der Frühen Neuzeit ausklammern, die wie im Fall der Relation von diplomatischer Apodemik, Reisebericht und epischer Literatur eine eigene Studie verlangen.

Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass das Theater die internationale Politik und diplomatische Praxis nicht nur abbildet, sondern durch den zeremoniellen Rahmen, durch Figurationsarbeit und Allegorisierung daran teilhat. Das hat zum einen mit den Verfassern dramatischer Dichtung zu tun, die im Europa der Frühen Neuzeit auf unterschiedlichen institutionellen Ebenen der höfischen, städtischen, akademischen und theologischen Kultur als diplomatische Akteure tätig sind und das Selbstverständnis der gelehrten Dichtung aus der Nähe zur Diplomatie generieren. Zum anderen liegt das am Medium Theater selbst: »Funktioniert« nicht das ›Theatrale‹ im ›Politischen‹, fragt der französische Semiotiker und Kulturtheoretiker Louis Marin, »weil das Politische im Theatralen funktioniert?«²⁰ Die theatrale Inszenierung der Politik ist ohne politische Praxis, ohne Fiktion der Politik sowie ohne die inhärenten Konfliktlagen – Stichwort: Souveränität – im Drama nicht zu denken. Die »Konstruktion des politischen Körpers«²¹ in der diplomatischen Praxis bleibt an die mediale Bedingung ihrer Möglichkeit gebunden. Ebenso wie der Diplomat als Träger eines souveränen Bildes fungiert, verhandeln dramatische Textur und theatrale *performance* Bilder von Diplomaten bzw. der Diplomatie.

Eine Literaturgeschichte der Diplomatie kann in diesem Verständnis einen Beitrag zur politischen Mediengeschichte der Frühen Neuzeit leisten: Im Gesandten, in seiner Performativität und in der diplomatischen Konfiguration erkennt die Dramatik der Frühen Neuzeit verstärkt die Medialität und Fiktionalität der Politik, also das, was *dazwischen* geht, was Herrschaft überträgt. Und es obliegt der Historisierung dramatischer Texte im Kontext der zeitgenössischen Diplomatie und Diplomatiethorie zu zeigen, auf welche Weise Dramatik und Theater ihre eigene Medialität in der politischen spiegeln. Theatrales und politisches Medium verweisen so gegenseitig auf die »Unwägbarkeiten der Vermittlung«.²² Das hat, so wird zu zeigen sein, auch Auswirkungen auf die Poetik, Faktur und Rhetorizität dramatischer Texte sowie auf die ihnen korrespondierenden theatralen Praktiken. Gerade in der Beziehung der Dramatik zu den Praktiken der Diplomatie eröffnet sich über die Sozial- und Wissensgeschichte der späthumanistischen Gelehrtenkultur (Rhetorik, Poetik, Gesandtentheorie, Gesprächsliteratur, Völkerrecht und Zeremonialwissenschaft) eine historische Perspektive, die von den 1580er Jahren bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts reicht.

20 Louis Marin, *Von den Mächten des Bildes*. Glossen, Zürich/München 2007, S. 183.

21 Vgl. Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Thomas Frank/Ethel Matala de Mazza, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a.M. 2007.

22 Dirk Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*, Tübingen 2005 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 174), S. 133. Vgl. dazu auch Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, 3. Aufl., Tübingen 1994, S. 19. Fischer-Lichte spricht für die Semiotik des Theaters von »Zeichen von Zeichen«.

2. Deutsche Dramatik und europäische Diplomatie in der Epoche des »Immerwährenden Krieges«

Während in der anglistischen und romanistischen Literaturwissenschaft und Frühneuzeitforschung seit der Jahrtausendwende zahlreiche Studien zum Verhältnis von Literatur und Diplomatie, literarischer Gelehrtenkultur und diplomatischer Praxis entstanden sind,²³ stellt dieser Zusammenhang, zumindest als übergreifende Fragestellung, für die Germanistik ein erstaunliches Forschungsdesiderat dar.²⁴ Mehrere Gründe können dafür genannt werden. Erstens die Sonderform der deutschen Libertät und der politischen Entwicklung im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Durch den Dreißigjährigen Krieg verzögert sich der (National-)Staatsbildungsprozess und kompliziert – das zeigt auch der Westfälische Friede 1648, der zugleich Reichsverfassung und völkerrechtlicher Vertrag ist – die Fragen der absolutistischen Machtpolitik im Reich bis zum Spanischen Erbfolgekrieg.²⁵ Theorie und Praxis der Diplomatie im Kaiserreich wurden lange im Kontext des öffentlichen und kaiserlichen Rechts (»Reichspublizistik«) betrachtet; die Unterscheidung zwischen politischen Beziehungen innerhalb des Reiches und jenen zu Akteuren außerhalb der Reichsgrenzen ist dabei häufig verwischt.²⁶

Zweitens steht die deutschsprachige Literatur- und Kulturreform des 17. Jahrhunderts, die mit Martin Opitz' Poetik und Übersetzungsprojekten während des Krieges einsetzt, als konfessionspolitisches und nationalsprachliches Projekt zum Teil im Konflikt mit der Repräsentationskultur des kaiserlichen Hofes in Wien. Während Sir Philip Sidney oder François de Callières als Dichterdiplomaten des englischen und französischen Hofes die-

23 Vgl. ausgewählt Hampton, *Fictions of Embassy*; Welch, *A Theater of Diplomacy*, oder zuletzt den Sammelband von Nathalie Rivère de Carles (Hrsg.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace*, London 2016.

24 Zu einzelnen diplomatischen Aspekten der deutschsprachigen Dramatik in der Frühen Neuzeit existieren Forschungen bzw. greifen diese im Rahmen eines größeren thematischen Aspekts Fragen der Diplomatie als institutionellen Bestandteil auf; das betrifft vor allem Studien zur höfischen und städtischen Fest- und Theaterkultur bzw. zur zeremoniellen Rhetorik: Vgl. den Sammelband von Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995 (= Frühe Neuzeit, 25) und Georg Braungart, *Hofberedsamkeit. Studien zur Praxis höfisch-politischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus*, Tübingen 1988 (= Studien zur deutschen Literatur, 96), S. 137–148. Sowie zur literarischen Diskursgeschichte und Poetik des Krieges: Vgl. Nicola Kaminski, *Ex Bello Ars oder Ursprung der »Deutschen Poeterey«*, Heidelberg 2004. Zuletzt zum Verhältnis von Literatur und Völkerrecht allgemein: Chenxi Tang, *Imagining World Order. Literature and International Law in Early Modern Europe, 1500–1800*, Ithaca/London 2018, sowie bei Andreas Gryphius: Jane O. Newman, »Mediating Amicably? The Birth of the *Trauerspiel* Out of the Letter of Westphalia, in: Nathalie Rivère de Carles (Hrsg.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace*, London 2016, S. 69–89 und Chenxi Tang, *International Legal Order and Baroque Tragic Play: Andreas Gryphius's *Catharina von Georgien**, in: DVjs 88 (2014), Heft 2, S. 141–171.

25 Vgl. dazu noch immer Gerhard Oestreich, *Reichsverfassung und europäisches Staatensystem 1648–1789*, in: ders., *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1969, S. 235–251. Vgl. auch Heinz Duchhardt/Matthias Schnettger, *Barock und Aufklärung*, 5. neu bearb. und erw. Aufl., München 2015.

26 Vgl. Heidrun Kugeler, »Le Parfait Ambassadeur«. *The Theory and Practice of Diplomacy in the Century following the Peace of Westphalia*, PhD Oxford 2006, S. 34f.

nen, scheint die europäische Diplomatie auf den ersten Blick zu weit von den gelehrten Dichtern entfernt zu sein – und dies umso mehr, da der Status des Gesandten in der europäischen Mächtepolitik an die von Jean Bodin ins Feld geführte Souveränität absolutistischer Herrschaftsverbände gebunden ist.

Beruhet die deutsche Dichtung, etwa in den Friedensspielen Johann Rists oder Justus Georg Schottelius' oder in der neostoizistischen Ausstattung der schlesischen Trauerspiele, nicht geradezu auf einer Zurückweisung der französischen und spanischen Diplomatie? Wurden diplomatische Machinationen nicht gerade als emblematische Verdichtung des höfischen Intriganten- und Larvenspiels angesehen? Und bedeutet Diplomatie – durchaus im Verständnis Wottons – dabei nicht zuvorderst internationalen Krieg und europäische Interessen im Reich, die der *concordia* des Reichsverbands und der »teutsche[n] Ehr und Redlichkeit«²⁷ im Wege stehen?

Die vorliegende Arbeit setzt an dieser Stelle an: Der politische Zusammenhang des Reiches wird im Krieg wie im Frieden und nicht zuletzt in Übergangsphänomenen zwischen Krieg und Frieden²⁸ als zweifellos komplexer, sich dem Verständnis moderner Nationalstaaten entziehender, aber vielfältiger Schauplatz diplomatischer Repräsentation und Verhandlung wahrgenommen. Das betrifft zum einen wie im Fall Martin Opitz' oder Daniel Caspers von Lohenstein diplomatische Dienste und Ambassaden innerhalb und außerhalb des Reiches.²⁹ Nicht nur die Kommunikation zwischen deutschen und europäischen Höfen bzw. Staaten, sondern auch der Austausch zwischen den Höfen innerhalb des Reiches, nicht zuletzt auch auf Friedenskongressen oder auf dem Reichstag, folgt der diplomatischen Kommunikation – auf unterschiedlichen institutionellen Ebenen und Funktionen vom Prinzipalgesandten bis zum Legationssekretär. Das meint insbesondere auch ausländische Gesandte und Residenten an verschiedenen Fürstenhöfen; bereits zu Kriegszeiten entfaltete sich im Reich ein »Geflecht von diplomatischen Niederlassungen, dessen Dichte in Europa seinesgleichen nicht kannte«.³⁰ Politik und politische Kommunikation sind vor dieser Folie immer auch als Fragen der Diplomatie und der an der Diplomatie orientierten Zeremonialkultur zu verstehen.

Zum anderen erweisen sich Dramatik und theatrale Praktiken in ihren unterschiedlichen rhetorischen Situierungen – Schäferspiel, Friedensspiel, Tragikomödie, Trauerspiel und Komödie – selbst als Reflexions- und Praxisfeld der Diplomatie und der politischen Repräsentation im Reich. Demgemäß avancieren Drama und Theater für die Gelehrtenkultur zu einem Medium der politischen Teilhabe, aber zugleich auch zu einem Me-

27 Johann Rist, Das Friedewünschende Teutschland. In einem Schauspiele öffentlich vorgestellt und beschrieben, Cölln 1649, S. 172.

28 Vgl. Arne, Volker/Siegrid Westphal/Michael Rohrschneider, Die Wiederherstellung des Friedens. Einführende Betrachtung, in: Volker Arne/Siegrid Westphal (Hrsg.), Der schwierige Weg zum Westfälischen Frieden. Wendepunkte, Friedensversuche und die Rolle der »Dritten Partei«, Berlin/Boston 2021 (= Bibliothek altes Reich, 35), S. 3–14.

29 Gelehrte und Diplomatendichter wie Georg Rodolf Weckherlin oder Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau bleiben durch den generisch-rhetorischen sowie medialen Vorzug der Dramatik in der vorliegenden Studie ausgeblendet.

30 Heinz Schilling, Höfe und Allianzen. Deutschland 1648–1763, Berlin 1989 (= Siedler Deutsche Geschichte, 8), S. 150.

dium, in dem gelehrte Selbstinszenierung und die Auseinandersetzung mit Fragen der Souveränität die Teilnahme an der diplomatischen Kommunikation der absolutistischen Machtpolitik in Europa ermöglichen bzw. ersetzen – auch dabei haben wir es mit Masken des Staates zu tun, die in einem »Theater der Institution«³¹ auftreten.

Davon ausgehend stellt sich die Frage, von welchem Theater und welcher Dramatik eigentlich die Rede ist. Wenn auch die deutschsprachige Dramatik an ihren bekannten institutionellen und geografischen Orten – es handelt sich zu keinem geringen Teil um protestantisches Schultheater – im Zentrum dieser Untersuchung steht, muss sich eine Studie diplomatischer Dramatik in der Frühen Neuzeit zugleich nach mehreren Seiten hin öffnen. Das betrifft zuerst weitere theatrale Gattungen wie die Oper oder das Ballett. Auch Libretto und Cartel-Fassung der französischen »Ballets« sind im oben angedeuteten Zusammenhang von Aufführung und dramatischem Text dazuzurechnen. Zusätzlich zu den Gattungen rücken der interkonnessionelle und interlinguale Austausch von dramatischen Formen und Texten in den Fokus dieser Arbeit. Aufgerufen sind damit das Jesuiten- und Benediktinertheater sowie die rege Übersetzungstätigkeit der späthumanistischen und frühaufklärerischen Gelehrtenkultur. Entscheidend ist, dass (konfessions-)politische Positionierungen und Auseinandersetzungen der deutschsprachigen Dramatik selbst auf einer ästhetisch-theatralen Ebene erfolgen und sich so zunächst weniger auf politische Ereignisse, sondern auf deren Erscheinen und Konstruktion im intertextuellen und intermedialen Zusammenhang höfischer Performativität und Theatralität beziehen. Demgemäß wird an dieser Stelle auch ein diplomatischer Raum, ein Raum der Verhandlung, zwischen Genres, Theater- und Zeremonialkulturen angenommen, der spezifisch für die Dramatik des Reichs im 17. und 18. Jahrhundert ist und der Gelehrtenkultur symbolische Teilhabe und Kommensurabilität der Politik ermöglicht.

Die hier vorgeschlagene Analyse dieser dramatischen Texte, Theaterformen und Aufführungen im Zeichen der Diplomatie fokussiert (1) die ästhetische Repräsentation und Allegorisierung internationaler Beziehungen (mit allen ihren Komplizierungen und Entfaltungsmöglichkeiten im Reich), (2) den Diplomaten als reale *persona*, die Teil einer *performance* ist, als Spieler, als Arrangeur, Mäzen oder Zuschauer; (3) den Diplomaten als dramatische Figur (Auftritt, Charakterisierung, als Teil spezifischer Konfigurationen und Diskurse) und (4) die rhetorischen und politischen Praktiken (Repräsentation, Verhandlung, Spionage, Korrespondenz, Mündlichkeit/Schriftlichkeit) der Diplomatie, nicht zuletzt in ihrer medialen Nähe zu jenen des Theaters, (5) das diplomatisch-räumliche Setting, die Bühnen und Hinterzimmer inklusive symbolischer Codierungen (Zeremoniell, Öffentlichkeit, Audienz, arkane Räume) und (6) internationale Beziehungen (als Intertextualität und -medialität) zwischen den verschiedenen (europäischen) Theaterformen, ihren generischen Formationen und Verkörperungen der Souveränität.

Die Studie versucht im Zusammenspiel mit Konstellationen und Diskursen der europäischen Diplomatie ein Panorama an diplomatisch-dramatischen Konfigurationen nach-

31 Rüdiger Campe, Theater der Institution. Gryphius' Trauerspiele *Leo Armenius*, *Catharina von Georgien*, *Carolus Stuardus* und *Papinianus*, in: Roland Galle/Rudolf Behrens (Hrsg.), Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit, Heidelberg 2000 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 6), S. 257–288.

zuzeichnen, das bis in die Faktur und Gattungspoetik der Texte sowie in gelehrte und diplomatische Praktiken Einsichten bringt. Auch wenn es sich durch den Schwerpunkt auf die deutsche Dramatik um keine dezidiert komparatistische Arbeit handelt, rücken zur Relationierung des diplomatischen *Theatrum Europaeum* unweigerlich verschiedene Literatursprachen sowie ihre Theaterkulturen und dramatischen Gattungen in den Blick: die venezianische Oper, Shakespeares Komödien und Historienstücke, das französische *Ballet de cour*, das klassizistische Drama Corneilles, das bildgewaltige Ordens theater in neulateinischer Sprache oder das Stegreifspiel der Wanderbühnen.

Obwohl mit der Relation von deutschem Drama und europäischer Diplomatie theatrale Formen von Anerkennung, mitunter auch Kompromissbildung in den Vordergrund rücken, wird damit keine europäische Friedensutopie evoziert; ebensowenig ist die Diplomatie – Wotton dient wiederum als Kronzeuge – vorschnell auf die Seite des Friedens und der internationalen Eintracht zu stellen. Gerade die Fiktion einer *res publica christiana* darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Diplomatie mit dem militärischen Komplex und der Präsenz des Krieges verwoben ist und es auch nach 1648 bleibt.³² Mehrfach wurde zuletzt auf den martialischen Charakter der Frühen Neuzeit in Europa hingewiesen, auch und gerade nach 1648: Der Eindruck einer Epoche des »Immerwährenden Krieges«³³ bestätigt sich, wenn man ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Hugenottenkriege, niederländischer Unabhängigkeitskrieg, spanisch-englische Auseinandersetzungen bis zum Untergang der spanischen Armada 1588) von einer kriegerischen Verdichtung ausgeht. Diese Verdichtung bestätigt sich dann in den Kriegen mit dem Osmanischen Reich und den Kriegen der Ostseemächte Dänemark, Schweden und Polen über die verschiedenen Phasen und Schauplätze des Dreißigjährigen Krieges und die darauffolgende Expansionspolitik Ludwigs XIV. bis zum Spanischen Erbfolgekrieg und dem Nordischen Krieg. Zwar ist die Diplomatie dem militärischen Komplex verhaftet und eine ambivalente Trägerin von Friedensutopien, ausgehend von den naturrechtlichen Schwerpunkten der europäischen Rechtstheorie eröffnet jedoch gerade die Literatur in der diplomatischen Figuration spezifische Möglichkeitsräume, jene »Techniken der Übereinkunft« zu proben, die nach Walter Benjamin in der Lage sind, den mythischen Zusammenhang von Rechtssetzung und Rechterhaltung zu durchbrechen.³⁴

32 Dazu grundlegend Kaminski, *Ex Bello Ars*. Aus historiografischer Perspektive Guido Braun, Vom Frieden zum Krieg und vom Krieg zum Frieden. Frühneuzeitliche Perspektiven der Historischen Konflikt- und Friedensforschung, in: Volker Arnke/Siegrid Westphal (Hrsg.), *Der schwierige Weg zum Westfälischen Frieden. Wendepunkte, Friedensversuche und die Rolle der »Dritten Partei«*, Berlin/Boston 2021 (= *Bibliothek altes Reich*, 35), S. 15–35 und Johannes Burkhardt, Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlegung einer Theorie der Bellizität Europas, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 24 (1997), Heft 4, S. 509–574.

33 Zitiert nach Johannes Burkhardt, *Der Dreißigjährige Krieg*, Frankfurt a. M. 1992, S. 10.

34 Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, in: ders., *Gesammelte Schriften* II.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 179–204. Vgl. dazu Bettine Menke, »Zur Kritik der Gewalt«: Techniken der Übereinkunft, Diplomatie, Lüge, in: Hendrik Blumentrath u. a. (Hrsg.), *Techniken der Übereinkunft. Zur Medialität des Politischen*, Berlin 2009, S. 37–56.

3. Mediation und Verhandlung, Repräsentation und Zeremoniell: Eine kleine Mediologie der Frühen Neuzeit

Die vorliegende Arbeit folgt im Vorschlag, sich dem Zusammenhang von literarischer und politischer Praxis, von Gelehrtenrepublik und internationalen Beziehungen, von deutschsprachiger Dramatik und europäischer Diplomatie über die Sensibilisierung für die Medialität von Politik und Recht zu nähern, jenem kulturwissenschaftlichen Forschungsfeld, das Régis Debray in deutlicher Absetzung von einer allein technikzentrierten Medientheorie als »Mediologie«³⁵ bezeichnet. Dieser methodische Ansatz integriert, gerade wo es mitunter um sogenannte ›Gelegenheitsdichtung‹ geht, funktions- und ideengeschichtliche Ansätze, relationiert und disponiert sie jedoch im Rahmen einer Kultur- und Mediengeschichte der Frühen Neuzeit: Eine mediologische Methode untersucht demgemäß Vermittlungen und Vermittlungsfiguren in historischen Kulturen, d. h. »die dynamische Gesamtheit der Prozeduren und Körper, die zwischen eine Produktion von Zeichen und eine Produktion von Ereignissen geschaltet sind.«³⁶ Debrays systematisches Verständnis des Medienbegriffs als »Dispositiv – Träger – Prozeß«³⁷ eröffnet der literaturwissenschaftlichen Analyse Perspektiven einer theoretischen Verschränkung historischer Konzepte von Autorschaft, Gattung, Rhetorik, Übersetzung, Repräsentation, Souveränität, Recht und Delegation im Zeichen diplomatischer Vermittlung. Im Rahmen einer Wissenschaft vom »übermittelnden Menschen«³⁸ lassen sich auf diese Weise Fragen der Literatur- und Intellektuellensoziologie mit jenen der Mimesis- und politischen Theorie der Frühen Neuzeit zusammenführen.

Davon ausgehend sind vier mediologische Aspekte der Diplomatie für die frühneuzeitliche Dramatik hervorzuheben: Mediation, Repräsentation, Verhandlung und Zeremoniell.³⁹ *Mediation* meint zwei Formen des In-der-Mitte-Stehens bzw. Dazwischengehens – einerseits die medial-dispositive, andererseits die konkrete politische Vermittlung. Während es im ersten Fall allein um die prozesshafte Herstellung des kommunikativen und (außen-)politischen Kanals⁴⁰ durch Funktion und Auftritt des Diplomaten geht, nimmt der zweite Fall Unterhändler und Institutionen in den Blick, die zwischen politischen Positionen oder – bei Präzedenzstreitigkeiten – rhetorischen Semantiken vermitteln. Beide Ebenen erinnern uns an die Prozeduren der diplomatischen Maschinerie, die in der dramatischen Konfiguration aufzufächern sind und eine gleichermaßen historische wie performativitäts- und medientheoretische Situierung der frühneuzeitlichen Dramenpoetik ermöglichen.

Mit der *Repräsentation* kommt jener Begriff ins Spiel, der den dramatischen und diplomatischen Auftritt eingeführt und zu einem Topos der frühneuzeitlichen Diplomatie avan-

35 Régis Debray, Für eine Mediologie, in: Claus Pias u. a. (Hrsg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart 1999, S. 67.

36 Ebd., S. 74.

37 Ebd., S. 69.

38 Debray, Einführung in die Mediologie, S. 10.

39 Hampton schlägt eine ähnliche Teilung vor. Vgl. Hampton, Fictions of Embassy, S. 7.

40 Vgl. Debray, Einführung in die Mediologie, S. 141 f.

cierte: der Ambassadeur, so die französische Übernahme des *legatus*, als Schauspieler und Träger einer Maske. In *Das Porträt des Königs* nähert sich Louis Marin dem Begriff der Repräsentation über zeitliche und räumliche Abwesenheit und Präsenz:

Was ist Re-Präsentieren, wenn nicht (in der Modalität der Zeit) aufs neue oder (in der des Raums) anstelle von etwas Präsentieren? Das Präfix re- importiert den Wert der Substitution in den Term. Etwas, das präsent war und es nicht mehr ist, wird jetzt repräsentiert. An der Stelle von etwas, das woanders präsent ist, ist hier etwas anderes präsent. Am Ort der Repräsentation ist also etwas, das zeitlich oder räumlich absent oder vielmehr ein anderes ist, und ein Selbes dieses anderen wird an seiner Stelle ersetzt. So der Engel am Grab am Morgen der Auferstehung: »Er ist nicht hier, er ist in Galiläa, wie er gesagt hatte«; so der Gesandte im fremden Land. Dies wäre der erste Effekt der Repräsentation im allgemeinen: tun, als ob der andere, der Abwesende, hier und jetzt der Selbe wäre; nicht Präsenz also, sondern Präsenzeffekt.⁴¹

Die Analogie von zeitlicher und räumlicher Abwesenheit ruft ein ganzes Register an Repräsentanten aus der antiken Kunst, Mythologie und Theologie auf, die der Diplomat auf dem Weg in die Moderne hinter sich gelassen hat. Das Theater zeigt den Legaten hingegen in guter Gesellschaft jener Boten- und Botschaftsfiguren, die wie die antiken Götterboten Hermes und Merkur oder die Vielzahl an Engeln *dazwischengehen*. Zudem rückt die Frage der Repräsentation, die die Gesandtenfiguren mit der dramatischen Faktur, in der sie erscheinen, verbindet, auch die theatrale Dimension der Darstellung von der frühneuzeitlichen Mimesis bis zum Status der Allegorie in den Blick. Darin liegt eine Pointe der folgenden Ausführungen: Der Wechsel der kultur- und literaturgeschichtlichen Perspektive von der innerstaatlichen Repräsentation zur zwischenstaatlichen Kommunikation wirft neue Fragen der politischen Repräsentation im Verständnis des *body politic* (Ernst Kantorowicz) auf; Theater und Dramatik sind von jenem Kulturphänomen, das Marin als »Präsenzeffekt« von Engeln und Gesandten bezeichnet, nicht zu trennen.

Die diplomatische *Verhandlung* bezeichnet im engeren Verständnis eine spezifische Form der Gesprächsführung, die auf Gegenseitigkeit und Gleichzeitigkeit beruht und Verbindungen zu anderen Feldern rhetorisch-institutioneller Praxis unterhält wie der Beratung.⁴² Während rechtliche und ethische Diskurse den Begriff der Verhandlung im Rahmen von Kompromissbildung fassen,⁴³ hat sich die Rhetorik im Bereich der dialektischen Disputation mit den dialogischen Elementen der Gerichtsrede auseinandergesetzt.⁴⁴ Im Verständnis einer dramatischen Diplomatie rücken dabei zunächst Einsatz

41 Louis Marin, *Das Porträt des Königs*, übers. von Heinz Jatho, Berlin/Zürich 2005, S. 10.

42 Vgl. Thomas Macho, Was tun. Skizzen zur Wissensgeschichte der Beratung, in: Thomas Brandstetter u. a. (Hrsg.), *Think Tanks. Die Beratung der Gesellschaft*, Zürich 2010, S. 59–85.

43 Vgl. Wilhelm, Theodor, *Traktat über den Kompromiß. Zur Weiterbildung des politischen Bewußtseins*, Stuttgart 1973, S. 134–153; jetzt: Véronique Zanetti, *Spielformen des Kompromisses*, Berlin 2022, S. 11–19.

44 Vgl. Simon Wolf, *Verhandlung*, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen 2009, S. 1053–1070.

und Konfiguration der Verhandlung in den Fokus – als mediale Eröffnung des Kanals, mitunter ein Beginnen ohne Vertrauen und Protokoll – sowie der Versuch, diese Konfiguration aufrechtzuerhalten bzw. zu transformieren. Die für die vorliegende Arbeit wichtige Praxisorientierung, die sich für die Prozesshaftigkeit von Vermittlung interessiert, ist insbesondere mit der Kategorie der Verhandlung verbunden. Nimmt man diese Kategorie in ihrer rhetorisch-institutionellen Praxeologie⁴⁵ ernst, lassen sich fruchtbare Verbindungen zur dramatischen Dialogführung und Allegorese der frühneuzeitlichen Dramatik, zur sophistischen Rede und zur Dialogliteratur, zum manieristischen Spiel, zu Verhaltenslehren, zur Zeremonial- und Traktatliteratur herstellen. Die Spiegelung der Verhandlung in der (dramatischen) Literatur setzt, insbesondere mit Blick auf die Friedensverhandlungen der Frühen Neuzeit, verschiedene mediale Praktiken in Beziehung: etwa mündliche Verhandlungsführung auf der einen und Schriftverkehr (briefliche Relationen an die Entsender, gegenseitig kommentierte Vertragsentwürfe) auf der anderen Seite. Den unterschiedlichen medialen Praktiken können wiederum verschiedene raumzeitliche Konfigurationen (Statik und Dynamik) sowie institutionelle Hierarchien und *scripts* zugeordnet werden.

Gerade die Konzentration auf die politisch und konfessionell zerklüftete Kultur der Frühen Neuzeit ermöglicht es dabei, jene Praktiken und Figuren in den Blick zu nehmen, deren Funktion in der Moderation des Nicht-Identischen, des Dislozierten und Ungleichzeitigen liegt. Der Diskurs der Verhandlung⁴⁶ erhält demgemäß im Umfeld der großen Friedenskongresse der Frühen Neuzeit, insbesondere des westfälischen, künstlerische und literarische Aufmerksamkeit. Im 17. Jahrhundert meint Verhandlung zudem im größeren Sinn die Institutionalisierung und Organisation einer permanenten Gesandtschaft. Diese *négociation permanente* umfasst demnach das professionalisierte Zusammenspiel der Praktiken der Diplomatie während des extraterritorialen Aufenthalts.⁴⁷ Mit Blick auf Wottons eingangs zitierten Aphorismus und den politischen Realismus der Frühen Neuzeit ermöglicht es die Auseinandersetzung mit Praktiken, Figuren und Szenen der Verhandlung auch, beide Seiten der Diplomatie – als Lüge im Verständnis der *ratio status* und Darstellung/Inszenierung des Staates – im Blick zu behalten. Dazu gehört letztlich auch der Einsatz mehrerer Bühnen und Rollen; für die Dramatik spannt die Verhandlung den Rahmen von der offiziellen Audienz bis zum Interessensausgleich auf der Hinterbühne der Intriganten und Kuppler.

Das *Zeremoniell* fasst die Möglichkeit politischer Kommunikation in das barocke Phantasma sozialräumlicher und symbolischer Synchronisierung: »Das Zeremoniell«, so Niklas Luhmann, »war das Kernstück einer Ordnung der Repräsentation gewesen, zu der nicht nur stilisierte Körper und Gesten gehörten, sondern auch Gärten, Bauten, Stadtplanungen, Theateraufführungen (gleichsam Mikrotheater im Makrotheater).«⁴⁸ Der As-

45 Vgl. Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken.

46 Vgl. Christian Windler, Praktiken des Verhandlens. Zur Einführung, in: Arndt Brendecke (Hrsg.), Praktiken der Frühen Neuzeit: Akteure, Handlungen, Artefakte, Köln/Weimar 2015 (= Frühneuzeit-Impulse, 3), S. 209–214.

47 Vgl. Keens-Soper, François de Callières.

48 Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 432.

pekt der Ordnung und Synchronisierung verschiedener Repräsentationen und medialer Praktiken in einem Tableau dient der vorliegenden Arbeit zur Historisierung der mediologischen Konfigurationen und eröffnet zugleich Einblicke in die soziale und epistemologische Praxis dieser Beziehungen. Unter dem zugespitzten Begriff des »diplomatischen Zeremoniells« versteht die gegenwärtige Kulturgeschichtsschreibung der frühneuzeitlichen Diplomatie »die Gesamtheit der formalisierten symbolischen Interaktionen zwischen den Gesandten«, die mit der Verhandlungspraxis in Beziehung stehen und »über den Status der Akteure Auskunft geben«. ⁴⁹ Damit verbunden ist – ähnlich wie in den verschiedenen medialen Praktiken und *scripts* der diplomatischen Verhandlung – ein ganzer Katalog an Prozeduren, die gerade in der Ermöglichung von Mediation, Repräsentation und Kommunikation zugleich auch Störungen und Konflikte erzeugen.

Zeremoniell und Zeremonialkultur avancieren insbesondere im Reich nach 1648 zu einem eigenen Vermittlungs- und Konfliktfeld, in dem hierarchische Strukturen mit jenen des Nebeneinanders und der Gleichordnung koinzidieren und dessen Einsatz in der Theatralität der Souveränität liegt. ⁵⁰ Der von Luhmann skizzierte Zusammenhang von zeremoniellem Mikro- und Makrotheater erhält mit der Diplomatie eine zusätzlich Vermittlungsebene: die Inklusion einer extraterritorialen Gesandtschaft, die selbst wiederum auf ein potenziell anderes (bzw. anders klassifiziertes) Zeremonialsystem verweist. Aus dieser zutiefst theatralen Synchronisierung und Vermessung, die das Zeremoniell zu leisten beansprucht, resultieren für die Dramatik der Frühen Neuzeit gattungspoetologische Konsequenzen, die in Audienzen, Verhandlungs- und Beratungsszenen sowie in den barocken Allegorisierungen internationaler Beziehungen und des Friedens herauszuarbeiten und den Aspekten der Repräsentation und Verhandlung zu korrelieren sind. Für den Zusammenhang von europäischer Diplomatie und deutscher Dramatik stellt sich ausgehend vom Zeremoniell immer auch die Frage nach dem (mitunter prekären) Verhältnis von abstraktem Völkerrecht und diplomatischer Praxis.

Entlang dieser Kategorien lassen sich – in je unterschiedlicher Gewichtung – auch die untersuchten dramatischen Formen und Aufführungskontexte ordnen. Kap. II widmet sich vorrangig dem Zusammenhang von Mediation und Repräsentation im Zeichen des Boten- und Diplomatengottes Merkur und unternimmt den für die folgenden Kapitel grundlegenden Versuch, die Relation von diplomatischer Praxis und politischer Fiktion zu beschreiben und in unterschiedlichen generischen Zusammenhängen aufzufächern. Die Frage nach dem rechtlichen und politischen Status von Gesandtschaften – Jean Bodins Vorstellung der Souveränität ist hier prägend – wird als Frage der Repräsentation zunächst in der Poetik Martin Opitz' gespiegelt. Wenn das *Buch von der Deutschen Poete-*

49 Niels F. May, Zeremoniell, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe, Berlin/Boston 2021, S. 609–625, hier S. 610. Vgl. etwa Barbara Stollberg-Rilinger, Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Forschungsperspektiven – Thesen, in: ZHF 31 (2004), S. 489–527, dies., Zeremoniell, Ritual, Symbol: Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Zeitschrift für Historische Forschung 27 (2000), S. 389–405 und dies., Die Wissenschaft der feinen Unterschiede. Das Präzedenzrecht und die europäischen Monarchien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Majestas 10 (2002), S. 125–150.

50 Vgl. Braungart, Hofberedsamkeit, S. 137–148.

rey (1624) wie Sidneys *Defence of Poesy* (1595) die Souveränität und *majestas* der Dichtung postuliert, kommt der literarischen Übersetzungskultur des Späthumanismus im Gegenzug die Rolle diplomatischer Vermittlung zu.

Georg Philipp Harsdörffers Übersetzung von Richard Zouchs allegorischer Schulkomödie *The Sophister* (1639) im fünften Band der *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1645) zeigt diese mediale und politische Dimension gleichermaßen an. Im Diskurs zweier Figuren über das Amt des Gesandten kommt es zu einer signifikanten Zuspitzung, die wir ausgehend von der diplomatischen Traktatliteratur (Gentili, Hotman, Kirchner, Zouch, Höveln und Wicquefort) und der frühen Völkerrechtstheorie als diplomatische Mimesis fassen. An Shakespeares Historiendrama *The Life and Death of King John* (1596) und Opitz' Übersetzung der Seneca-Tragödie *Trojanerinnen* wird die Mimesis dramatischer Gesandtenfiguren – die Maske des Staates im dramatischen ›Gebrauch‹ – aufgeschlüsselt. So wie die Diplomatietheorie den Legaten als mimetische Figur vom Herold unterscheidet, sind Ambassadeur und Ambassade mit der Funktion von Boten und Botschaft im Drama zu vergleichen bzw. in ihrer politischen Theatralität zu differenzieren. Ein Blick auf das italienische Musiktheater am Hofe Leopolds I. – *Il pomo d'oro* (1668) –, das den Zusammenhang von Mediation und Repräsentation noch einmal in einer neuen und für die europäische Theaterkultur maßgebenden Konstellation sichtbar macht, beschließt den zweiten Abschnitt. Der Diplomat nimmt darin keinen Platz auf der Bühne, sondern im Zuschauerraum als Rezipient der politischen Fiktionalisierung ein, die als allegorische Repräsentation auf der Bühne erscheint.

Im dritten Abschnitt rückt die Performativität der Friedensverhandlungen in den Mittelpunkt und bleibt dabei eng mit den Fragen der Vermittlung und der Repräsentation verknüpft. Das Hauptaugenmerk liegt auf der theatralen und textuellen Repräsentation der Verhandlung auf dem Westfälischen, dem kleineren darauffolgenden Nürnberger sowie dem Friedenskongress von Nimwegen. Ausgehend vom Friedenstheater der Jesuiten und der Ballettaufführung der französischen Delegation in Münster werden die von den Mitgliedern der Nürnberger Pegnitzschäfer maßgeblich ausgeführten Feste, Aufführungen und Festsdokumentationen des Nürnberger Exekutionstages 1649/1650 in den Blick genommen – mit einem Schwerpunkt in Birken's Friedensspiel *Teutscher Kriegs Ab- und Friedens Einzug* (1650) sowie seinem Schäferspiel *Margenis*, das zwar erst zum Frieden von Nimwegen (1679) publiziert wurde, jedoch bereits unmittelbar nach dem Exekutionstag entstanden und aufgeführt worden war.

Eine Verhandlung in Münster, Osnabrück, Nürnberg, Nimwegen oder Utrecht steht zunächst immer vor der Frage, wer in welcher Funktion berechtigt ist, daran teilzunehmen. Der Friedenskongress ist nicht nur ein Ort der permanenten politischen und rechtlichen Verhandlung, sondern auch einer der permanenten Verhandlung von Zeremoniell und Rangfolge. Demgemäß unterscheiden sich die Allegorien der Friedensverhandlungen sowie der Friedensverträge signifikant von der höfischen Repräsentation, wie sich im Fall der Wiener Hofoper zeigt. Die allegorische Konfiguration folgt der Frage nach der Repräsentation der Verhandlungsparteien. Daraus ergeben sich für den Nürnberger Exekutionstag zwei Darstellungsprobleme: das Nebeneinander von Kriegsoffizieren und Gesandten sowie das Nebeneinander der unterschiedlichen Ebenen, jener des Reiches und

jener der übergeordneten *pax christiana* zwischen dem Kaiser, Schweden und Frankreich. Die Abgesandten der Reichsstände werden in diesem Tableau ihren bedeutenden Auftritt haben. An Birkens *Margenis* lässt sich zeigen, wie die Fragen der Präzedenz, des Völkerrechts und der diplomatischen Praxis in der Allegorie der Amnestie zusammenlaufen. Abgeschlossen wird das zweite Kapitel mit zwei Friedensspielen, die dem Friedenskongress in Nürnberg vorausgehen und helfen, Birkens diplomatisches Modell herauszustreichen: Der erste hier behandelte Text ist Johann Rists *Das Friedewünschende Teutschland* (1647/1649). Zwei spätere Spiegelungen der Friedensspiele aus dem Umfeld der Friedenskongresse finden sich in Andreas Gryphius' *Majuma* (1653) und den Festspielen des Salzburger Benediktinermonchs Simon Rettenpacher.

Mit dem Trauerspiel, dem die Kapitel IV und V gewidmet sind, rückt jene dramatische Gattung ins Zentrum, die im *genus grande* die internationale politische Kommunikation im Drama repräsentiert. Es verwundert nicht, dass dort, wo königliches Personal auftritt und Souveränität verhandelt wird, gehäuft Diplomaten auf die Bühnen der Dramen treten. Mit den Diplomaten werden auch die Bühnen ihrer Milieus, ihrer mimetischen und rhetorischen Praxis sowie des völkerrechtlichen Rahmens sichtbar, in dem sie sich bewegen. Die Arbeit widmet Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* einen eigenen Abschnitt. Darin kristallisieren sich mehrere thematische Aspekte: Gryphius' Trauerspiel wird als postwestfälisches Drama der Souveräne gelesen, dessen rhetorische Faktur und *dramatis personae* eng mit der zeitgenössischen Diplomatie in Theorie und Praxis verwoben sind. Die dramatische und politische Vermittlungsfigur des russischen Gesandten entfaltet in mehreren Audienzscenen ein dichtes Netz an Repräsentationen und Anerkennungsritualen, das bislang in der Forschung (im Gegensatz zur Vertragstheorie und zum Eidbruch der Figur des Chach Abas) kaum wahrgenommen wurde. Die Betrachtung der Rhetorik und Bauform dieser Repräsentationen wird Grundlage der These, dass Delegation und Repräsentation auf der Bühne des Märtyrerdramas selbst zum Thema gemacht und mit der Kongressdiplomatie verknüpft werden.

Auf der Grundlage von Gryphius' Gesandtschaftsdrama versucht der Abschnitt V schließlich eine diplomatische Dramenpoetik zu skizzieren, die von Gryphius' *Carolus Stuardus* (1657/1663) zunächst zu einem späten musikalischen Trauerspiel Johann Christian Hallmanns *Catharina/Königin in Engelland* (1684) führt. Wenn sich Gegenintrigen in der Handlung des königlichen Märtyrerdramas verlaufen, übernehmen die Gesandten neue Funktionen – die Zeugenschaft des königlichen Märtyrertheater ist eine davon. Damit versucht die vorliegende Studie, in der diplomatischen Figuration auch die am germanistischen Diskurs über die deutschsprachige Barockdramatik haftende Opposition zwischen Transzendenz- und Immanenzorientierung, die Walter Benjamin in der berühmt gewordenen »verzögernde[n] Überspannung der Transzendenz«⁵¹ zu fassen versucht hat, historisch und poetologisch neu zu dynamisieren. Dabei wird uns mit Blick auf die von Marin formulierte Relation von Engeln und Gesandten das vermeintliche

51 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, S. 48.

Paradoxon beschäftigen, wie engelhaft die Gesandten gerade in Zeiten des politischen Realismus sein können.

Mit Hallmanns *Theodoricus* und Rettenpachers *Demetrius* rücken schließlich die Diplomaten und mit ihnen ihre politisch und medial mitunter prekäre Position selbst ins Zentrum des Trauerspiels und markieren den Übergang zwischen der Märtyrerdramatik und der Dramatik Daniel Caspers von Lohenstein. In Lohensteins ›afrikanischen Trauerspielen‹ *Cleopatra* (1661/1680) und *Sophonisbe* (1680) spielt die Repräsentation nur eine neben mehreren Rollen, während die rhetorische und soziale Praxis der Verhandlung gemeinsam mit den höfischen Beratungstechniken zum entscheidenden dramatischen Topos und Mittel avanciert. Nicht nur lässt sich anhand der ›afrikanischen Trauerspiele‹ eine Verschiebung von der Repräsentation zur Verhandlung verfolgen, sondern auch eine vom Zeremoniell zur Situierung und zum prudentistischen Spielraum der Diplomatie. Darin deutet sich in der dramatischen Figuration eine Ebene der Reflexion an, wie sie um 1700 in der französischen Gesandtentheorie anzutreffen ist. Lohensteins dramatische Verhandlungskunst wird dabei ausgehend von seiner diplomatischen Mission nach Wien 1675 entwickelt.

Der Abschnitt VI nimmt noch einmal den Zusammenhang von Zeremoniell und Theater auf, um vor diesem Hintergrund die (Musik-)Dramenpoetik um und nach 1700 im Kontext ihrer institutionellen und sozialen Ausdifferenzierungen zu betrachten. Die zentrale Rolle der Diplomatie in den dramatischen Formen dieser epistemologischen und poetologischen Übergangszeit ist erstaunlich; das zeigt sich insbesondere im Zusammenhang zeremonieller Individualisierung und (bürgerlicher) ›Privat-Klugheit‹. Den Ausgang nimmt diese Auseinandersetzung mit den dramatischen Figurationen des Übergangs im Zeichen der Diplomatie bei Christian Weises biblischen und gemischten Dramen. Mit Weises dramatischem Werk greift die vorliegende Arbeit Galanteriekonzepte und europäische Höflichkeitsdiskurse um 1700 auf, um sie im diplomatischen Kontext zu situieren. Ein ähnliches Phänomen lässt sich in einem vom Schultheater zunächst weit entfernten institutionellen Zusammenhang darstellen. Das Selbstverständnis der Reichsstadt Hamburg zeigt sich darin, dass die Oper am Gänsemarkt um 1700 zu einem zentralen Medium der Diplomatie im Reich avanciert, das wiederum generisch-ästhetische Impulse für das deutsche Musiktheater im 18. Jahrhundert impliziert.

Als einer dieser Impulse sind sicherlich die dramatischen Türkenfigurationen auf den Musiktheaterbühnen im 18. Jahrhundert zu sehen. Ausgehend vom zeremoniellen Wiener und Hamburger Kontext und den Friedensverhandlungen zwischen Kaiser und Osmanischem Reich nimmt die Arbeit die erste Phase der sogenannten ›Türkenoper‹ bzw. -dramatik in den Blick. Als Resonanz des Wiener Zeremonialtheaters im Zeichen der institutionellen Ausdifferenzierung werden auch die unter dem Titel Wiener *Haupt- und Staatsaktionen* bekanntgewordenen Handschriften des hanswurstischen Stegreiftheaters gelesen. Dabei zeigen sich – über die konfessionspolitischen, sozialen und institutionellen Grenzen hinweg – überraschende Beziehungen zwischen Spaßtheater und zeremonialwissenschaftlichen Werken in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Zwei poetologisch signifikante Resonanzen des Zeremonialtheaters im 18. Jahrhundert bilden den Abschluss des Kapitels. Dabei handelt es sich zunächst um eine dramen-

poetologische Konstellation aus dem frühaufklärerischen Umfeld Johann Christoph Gottscheds: Mit der ersten deutschsprachigen Shakespeare-Übersetzung durch Caspar Wilhelm von Borcke, preußischer Gesandter in England, und die dadurch angestoßene Historisierung nationaler Theaterformen bzw. den historisierenden Vergleich internationaler Theaterkulturen durch den Legationssekretär Johann Elias Schlegel überführt die Arbeit die Frage diplomatischer Dramatik und Dramenpoetik in die Diskurse der Aufklärung. Das letzte Kapitel widmet sich schließlich den zeremoniellen und diplomatischen Resonanzen im klassizistischen Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Glucks Pariser und Wiener sowie Goethes Weimarer Aufführungen der *Iphigenie auf Tauris* werden herangezogen, um Brüche und Verschiebungen, aber auch bemerkenswerte Fortschreibungen im (Musik-)Theater des Klassizismus zu skizzieren.

Gewissermaßen als *grand ballet* versucht ein Schlusskapitel (Abschnitt VII) noch einmal, die zentralen in der Studie herausgearbeiteten Themen, Figurationen und Konfliktfelder der diplomatischen Dramatik von 1580 bis 1740 auf die Bühne zu stellen und als Fragen der Kulturtheorie fruchtbar zu machen.

* * *

Wege zur Diplomatie sind Wege zum Dialog, zum Text, zur Theorie, zum Wissen und zum Theater – dafür bin ich den folgenden Menschen und Institutionen zu großem Dank verpflichtet: Thomas Assinger, William Basinski, Anna-Kathrin Bleuler, Anja Burghardt, Rüdiger Campe, Uta Degner, Peter Deutschmann, Armin Eidherr, Anna Estermann, Dorothee Goetze, Nicole Haitzinger, Karin Harrasser, Deborah Holmes, Paul Keckeis, Manfred Kern, Anna-Theresa Kölzner, Albrecht Koschorke, Stephan Kurz, Christopher Laferl, Helmut Lethen, Thomas Macho, Marlen Mairhofer, Johanna Maringer, Anika Michalek, Barbara Michalek, Roman Michalek, Werner Michler, Sibylle Mösl, Caitríona Ní Dhúill, Dirk Niefanger, Lena Oetzel, Jolanta Peck, Franz Peck, Susanne Plietzsch, Ralph Poole, Nathalie Rivère de Carles, Romana Sammern, Mareike Schildmann, Johanna Schumm, Scott Spector, Katrin Stögbuchner, Karl Wagner, Norbert Christian Wolf, Waltrun Wörgötter, Karl Wörgötter; dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien, dem interuniversitären Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst der Paris Lodron Universität Salzburg/Programmbereich »Figurationen des Übergangs«, dem Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, dem Förderverein zur wissenschaftlichen Forschung an der Paris Lodron Universität Salzburg und dem Wallstein Verlag in Göttingen.

Meine Familie hat mich durch die schwierigsten Verhandlungen begleitet – Martina Wörgötter und meinen Kindern Rosa und Aaron ist dieses Buch gewidmet. Anna Krancz hätte ich es noch gern überreicht.

II. Souveränität und Mimesis: Politische Fiktion im Zeichen Merkurs

1. Repräsentation an den Schwellen der Souveränität

Conrad von Höveln, unter dem Namen »Candorin« Dichter des von Johann Rist begründeten Elbschwanenordens, verfasste gegen Ende seines Lebens die erste Theorie der Ambassaden in deutscher Sprache.¹ In seiner Abhandlung *Candorins Vollkommener Teutsche Gesandte* (1679) findet sich in § XI eine bemerkenswerte Taxonomie des Gesandten, der selbst als Subtyp des *politicus* aufzufassen ist.² Die Palette reicht vom Orator über den Residenten und die Geisel bis zum Dolmetscher:

Einige benamsen/ beschreiben und theilen den Gesandten besonders auff und in mancherley Gattung und Art/ als

1. Groß-Gevolmächtigter (Plenipotentiarius,) welcher nach der Sachen Bewandniß zu Zeiten über seinen Befehl in gewissen Fällen schreitet.
2. Worthalter/ Redener (Orator) Ursache / der Gesandtschaft Haupt/ so gemeinlich entweder das Wort selbst thut/ oder jemand [...] die Anrede verrichten lässet.
3. Botschaffter/ (Nuncius) der ohne grossen Gewohnheits=Prung wegen Gemein-eigener Sache verbotschafftet und abgefärtiget ist.
4. Ligender/an einem Ort gleich als ein Statthalter bleibhaffter/ (Ordinarius, Residente, Locum tenens, Vicarius, Agente) s. d. gl.
5. Nicht-beharrlicher/ sondern nach seiner Außwürckung flugs wieder weg=scheidender (Envoyé, Extra-ordinaire Ambassadeur).
6. Sachwalter (Commissarius) der das von einer Hohen Herrschaft wegen einer gemeinen Sache auffgetragene/ und darum hinbescheidene Werck bedienet/ zuweilen auch wol ein Schalt=Gesandte (Vice-Legatus) ist/ oder als ein Mittler (Mediateur) das seine thut.
7. Abgeordneter/ (Deputirter) welcher fürnemlich von Gemeinem oder Geringerem an und zu einem Hohen/ deß gemeinen Gesuches halber als ein Abgesandter außgeordnet und dahin beschieden worden.
8. Stabträger/ Krieges= oder Friedens=Herold (Caduceator, Fecialis, Heraldus) so beydes den Krieges= und Friedens= An= und Auffstand ankündet.

¹ Vgl. Kugeler, *Le Parfait Ambassadeur*, S. 34.

² Vgl. Wolfgang E.J. Weber, *Lateinische Geheimnisse. Außenpolitisches Handeln und Außenpolitik in der Politikwissenschaft des 17. Jahrhunderts*, in: Heinz Duchhardt/Martin Espenhorst (Hrsg.), *Frieden übersetzen in der Vormoderne. Translationsleistungen in Diplomatie, Medien und Wissenschaft*, Göttingen 2012 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, Beiheft 92), S. 67–88, hier S. 70. Ähnlich der Consiliarius, Minister oder Cancellarius, Secretarius etc.

9. Geisel (Obses) welcher an Pfandes stat/oder einer gegen dem andern verschicket und gelassen wird.
10. Dolmetscher/ Tolk/ (Interpres) ist einer dem Haubte der Gesandschafft um Außdeutung der fremden Sprache an Außländische zugegebener/ welcher in sothaner fremden Zunge deß Haubtes Gewerbe (als Gesandten Bedieneter) fürbringt/ erklärt und außleget.
11. Der Neben-oder zugegebene Gesandte/ (Adjunctus) wird nur in sonderbaren Begebenheiten gebraucht/ indessen hat der Gesandschafft Haubt billig den Vorzug.
12. Ein Verschickter/ einzelweise Post-Außgesandter (Courier) der in schneller Eile etwa warum außbefähligt.³

Die Logik dieser in weiten Teilen hierarchischen Ordnung, die nicht zuletzt an die *taxis* der Engel erinnert, teilt sich nicht sofort mit, sie folgt einem Amalgam verschiedener Felder (Recht, Rhetorik, Zeremoniell) und Praktiken (Repräsentation, Vermittlung, Botschaft, Verhandlung, Übersetzung). Die Vielfältigkeit der Gesandtenklassen resultiert zum einen aus den unterschiedlichen Funktionen der Entsendung, sowohl hinsichtlich der äußeren statuarischen Form der Gesandtschaft als auch hinsichtlich der institutionellen und sozialen Struktur des Gesandtschaftskollektivs bis hin zum in allen Verhandlungen Bevollmächtigten (Plenipotentiarius), der die Liste anführt. Zum anderen offenbart Hövelns Klassifikation der Gesandten die Frage nach der Souveränität oder Teilsouveränität der Entsender und Empfangenden. Dies erfolgt wie beim Plenipotentiarius, Nuncius oder Residenten entweder als gleichrangige Anerkennung oder auf deutlich hierarchischen Ebenen, wie nicht zuletzt am Beispiel des deputierten Abgesandten (von unten nach oben) im Reich und dem römischen Commissarius (von oben nach unten) deutlich wird. Jedenfalls ist die Gesandtschaftsart nicht vom politischen Status des Entsenders zu trennen und lenkt den Blick auf Souveränitätsvorstellungen der Frühen Neuzeit, denen im Folgenden ein kurzer historischer Abriss gewidmet wird, bevor wir zu den Erscheinungsformen und Möglichkeitsbedingungen der diplomatischen Repräsentation zurückkehren.⁴

Die in Hövelns Klassifikation sichtbar werdende Frage nach dem Zusammenhang von diplomatischer Repräsentation und Souveränitätsstatus bezieht ihre Dringlichkeit aus der politischen Ordnung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation im und nach dem Dreißigjährigen Krieg. So galt der Westfälische Friede einerseits als völkerrechtlicher Vertrag zwischen den Großmächten Habsburg, Schweden und Frankreich, andererseits als innerer Reichsreligionsfriede und als Reichsgrundgesetz.⁵ Dieses Reichsgrundgesetz legalisierte das Bündnisrecht der Reichsstände, die damit zu völkerrechtsfähigen Subjekten

3 Conrad von Höveln, Candorins Vollkommener Teutsche Gesandte: nach allen dessen genauesten Eigenschafften/Wie nemlich seliber in denen vor/bey/und nach der ihme auffgebürdeten Verrichtung vorzufallen gewöhnlichen Begebenheiten gebührligst /zu sein selbst eigener Ehre/ und unsterblichem Ruhm/sich zuverhalten Treu-meinend: Vorgestellet, Frankfurt a. M. 1679, S. 6–8.

4 Zur schwierigen Genealogie und Typologie der Gesandtenklassen von Charles Pascha bis zu François de Callières vgl. Gerbore, Formen und Stile der Diplomatie, S. 91–94.

5 Vgl. Heinhard Steiger, Der Westfälische Frieden: Grundgesetz für Europa?, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte, München 1998, S. 33–80.

des europäischen Mächtesystems – allerdings durch die Bindung an das Reichsrecht nicht zur Gänze souverän wie etwa seit 1648 die Niederlande – wurden, verbunden mit einer Interventionsmöglichkeit anderer Großmächte in die inneren Angelegenheiten des Reiches, sofern von den Ständen gefordert.⁶ Das Reich war damit als eine Staatenföderation mit monarchistischer Spitze organisiert, die der Historiker und Staatsrechtler Samuel von Pufendorf aufgrund dessen heterogener Konstitution als »monstro simile«⁷ bezeichnete. Diese an ein Ungetüm erinnernde Mischform von Verfassungstypen behinderte zusammen mit der Multikonfessionalität und der »Abkoppelung von der neuen Wirtschaftsdynamik am Atlantiksaum«⁸ die Teilnahme an der europäischen Staatenkonkurrenz. Auch im Reich werden verstärkt jene Schwellen sichtbar, an denen Souveränität als Zauberwort dient, um ins Spiel der internationalen Politik eintreten zu können: Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die französischen Bevollmächtigten in Westfalen – mit politischem Kalkül – das reichsrechtliche *ius territoriale* der Reichsstände und Fürsten, d. h. das Recht im beschränkten Maß Krieg zu führen und Gesandte zu verschicken, mit »droit de souveraineté« übersetzten.⁹ Ebenso im staatsrechtlichen Feld der Reichspublizistik, in dem seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert die Deutungsmacht über die politische Theologie des Reichs bzw. ihrer politischen Kräfte verhandelt wurde, drückt sich diese Problematik bzw. die Zunahme einer mit der Reichsgewalt konkurrierenden Territorialgewalt aus.¹⁰ Wie Leibniz in einem Brief an den Vizekanzler Hugo bemerkt, bot das Bündnisrecht den deutschen Fürsten schließlich die Gelegenheit, »de se produire sur le théâtre public de l'Europe et de prendre part à toutes ces nouvelles cérémonies estrangeres«.¹¹

Jean Bodin verfasste mit seinen *Six livres de la République* (1576) die für das 17. Jahrhundert maßgebliche Abhandlung der unteilbaren Hoheitsgewalt: »Majestas«, so die berühmte, den Absolutismus vorwegnehmende Formel in der lateinischen Fassung von Bodins Abhandlung, »est summa in cives ac subditos legibusque soluta potestas.«¹² Dieser Begriff der Souveränität, d. h. *majestas* als absolute *potestas* und dauernde *auctoritas*, entspricht dem Bild des Fürsten, »bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand ruht.«¹³ Bodin

6 Vgl. ebd., S. 68 f.

7 Samuel von Pufendorf, Die Verfassung des deutschen Reiches, hrsg. und übers. von Horst Denzer, Frankfurt a. M. 1994 (= Bibliothek des deutschen Staatsdenkens, 4), S. 198.

8 Vgl. Heinz Schilling, Konfessionalisierung und Staatsinteressen. Internationale Beziehungen 1559–1660, Paderborn 2007 (= Handbuch der Geschichte der Internationalen Beziehungen, 2), S. 348.

9 Zit. nach Steiger, Grundgesetz für Europa?, S. 68.

10 Vgl. Michael Philipp, Christoph Besold und die Souveränität. Zur Rezeption Bodins im Deutschland des frühen 17. Jahrhunderts, in: ders. (Hrsg.), Debatten um die Souveränität. Jean Bodins Staatsverständnis und seine Rezeption seit dem 17. Jahrhundert, Baden-Baden 2016, S. 123–159, hier S. 125 ff., und Yvonne Pfannenschmid, Auswirkungen von Bodins Souveränitätslehre auf die frühe Reichspublizistik, insbesondere auf Ludolf Hugo, in: ebd., S. 161–182.

11 Gottfried Wilhelm Leibniz, Brief an den Vizekanzler Hugo, in: ders., Die Werke, 1. Reihe, Bd. 4: gemäß seinem handschriftlichen Nachlasse in der Königlichen Bibliothek zu Hannover, hrsg. von Onno Klopp, Hannover 1865, S. 6.

12 Johannes Bodinus, De Republica libri sex, Frankfurt a. M. 1609, S. 123.

13 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, S. 52. Walter Benjamin wird ausgehend von Carl Schmitts Auseinandersetzung mit dem Begriff der Souveränität die »Unmöglichkeit« dieser Entscheidung in der Figur des Tyrannen zu einem Ausgangspunkt seiner Theorie des deutschen Trauerspiels machen. Vgl. ebd., S. 51–57 und

hatte das Prinzip der Unteilbarkeit der Herrschaft bereits vor dem Dreißigjährigen Krieg zur Stabilisierung des von Konfessionskonflikten und Bürgerkriegen gezeichneten Kontinents formuliert und die Reichspublizistik nahm dieses Prinzip vielfach – bejahend und ablehnend – auf: gerade weil die Verfassung des Reichs einem *status mixtus* folgte, der auf der Verteilung der Herrschaft auf mehrere Ebenen beruhte, am augenscheinlichsten in der Kaiserwahl durch die Kurfürsten.

Bodin, dessen Definition keine Mischformen zulässt, klassifiziert das Reich als aristokratische Herrschaftsform, in der dem Kaiser lediglich der höchste Rang im Verständnis einer *dignitas* zukomme, jedoch keine Souveränität.¹⁴ Davon ausgehend lassen sich zwei Lager festmachen: Während die ›Caesarianer‹ versuchten, die monarchische Stellung des Kaisers hervorzuheben, taten dies umgekehrt die ›Fürsterianer‹ mit den Reichsständen. Bogislaw Philipp Chemnitz weist die *majestas* im Verständnis Bodins unter dem Pseudonym Hippolithus a Lapide zur Gänze den Reichsständen zu,¹⁵ dabei bleibt dem deutschen Kaiser lediglich der Titel. Dagegen sahen radikale Caesarianer den Kaiser in der Tradition der *translatio imperii* und der mittelalterlichen Reichsidee als römischen Cäsaren mit weitgehend von den Gesetzen entbundener Hoheitsgewalt: Dietrich Reinkingk etwa weist in seinem *Tractatus de regimine seculari et ecclesiastico* (1619) dem Kaiser die volle Souveränität zu.¹⁶ Der Marburger Rechtsgelehrte Hermann Kirchner versucht, als gemäßigter Fürsterianer sowohl an Bodins Theorie festzuhalten als auch der rechtlichen Realität des Reichs zu entsprechen. Mit ihm erhält die Trennung in eine *majestas realis* und eine *majestas personalis* Einzug in das Feld der Reichspublizistik. Die *majestas realis* wohne nach Kirchner dem Staat selbst inne – betreffe also die Teilung der Macht zwischen Reichsständen bzw. Territorialsystemen und dem Kaiser –, die *majestas personalis* betreffe den unbestritten

Carl Schmitt, Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. 8. Aufl., Berlin 2004, S. 13: »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet«, lautet Schmitts berühmte Definition zu Beginn des Buchs. Dazu auch Giorgio Agamben, Ausnahmezustand (Homo sacer II.1), übers. von Ulrich Müller-Schöll, Frankfurt a. M. 2004. Auch Koschorke u. a., Der fiktive Staat, S. 115: »Vom Souverän der politischen Theorie des Absolutismus zum Tyrannen ist es nur ein kleiner Schritt. Jederzeit kann eine rechtlich ungebundene Herrschaft in Unrecht umschlagen; jederzeit kann die Person des Herrschers, in der die Machtfülle des Staates sich manifestiert und einen individuellen Körper erhält, in ihrer physischen Natur entfesselt werden.« Zum Unterschied zwischen modernem und barockem Souveränitätsbegriff im Zusammenhang des Ausnahmezustands vgl. Benjamin: »Wenn der moderne Souveränitätsbegriff auf eine höchste, fürstliche Exekutivgewalt hinausläuft, entwickelt der barocke sich aus einer Diskussion des Ausnahmezustandes und macht zur wichtigsten Funktion des Fürsten, den auszuschließen.« (Benjamin, Trauerspiel, S. 47). Vgl. dazu auch Samuel Weber, Taking Exception to Decision – Walter Benjamin and Carl Schmitt, in: *diacritics* 22 (1992), S. 5–18 und Claude Haas/Daniel Weidner, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben, Berlin 2014 (= Literaturforschung, 21), S. 7–25, hier S. 11, und Sigrid Weigel, Souverän, Märtyrer und ›gerechte Kriege‹ jenseits des Jus Publicum Europaeum. Zum Dilemma Politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin, in: Daniel Weidner (Hrsg.), *Figures des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006 (= Trajekte), S. 101–128, hier S. 118 f.

14 Vgl. Jean Bodin, *Sechs Bücher über den Staat*, Bd. 2, hrsg. von Peter Cornelius Mayer-Tasch, München 1986, S. 320 ff.

15 Vgl. Pfannenschmid, *Auswirkungen von Bodins Souveränitätslehre*, S. 164 f.

16 Vgl. Christoph Link, Dietrich Reinkingk, in: Michael Stolleis (Hrsg.), *Staatsdenker im 17. und 18. Jahrhundert. Reichspublizistik, Politik, Naturrecht*, Frankfurt a. M. 1977, S. 78–99.

höchsten Rang, der immer bei der Person liege. Damit schafft Kirchner eine »Art modifizierte Souveränitätslehre für das Reich«,¹⁷ an die Limnaeus anschließen wird.¹⁸

Gerade die Heterogenität des reichspublizistischen Feldes zementiert in ihrem Streitgrund den Doppelcharakter der kaiserlichen Herrschaft, die in der kaiserlichen Würde die Führung des alten Lehensverbandes und die Herrschaft über die habsburgischen Erblande vereint. Spätestens mit dem Westfälischen Frieden konnte auch die Wiener Hofburg nicht verleugnen, dass es sich bei der mittelalterlichen Formel »Kaiser und Reich« nunmehr um zwei getrennte politische Mächte und nebeneinanderliegende Rechtsformationen handelte, die auch die kaiserlichen Gesandtschaften jeweils neu vor die Frage der Repräsentation und Delegation stellten: Die vom Kaiser verschickten und ihn repräsentierenden Gesandten waren darum nicht im gleichen Maß auch Vertreter des Reichs, sondern konnten das nur in dem Umfang sein, »in dem ihrem Herrn Rechte und Verpflichtungen gegenüber dem Reich verblieben waren«.¹⁹ Demgemäß hatte eigentlich der Reichstag in Regensburg über Reichsgesandtschaften zu entscheiden, was nicht zuletzt Kaiser Leopold I. und sein Geheimer Rat regelmäßig zu verhindern wussten – etwa im diplomatischen Austausch mit dem Osmanischen Reich oder anlässlich einiger postwestfälischer Friedensverhandlungen.

Der Beginn des Dreißigjährigen Krieges 1618 und die Friedensschlüsse 1648 sind zwei wichtige Zäsuren innerhalb eines darüber hinausgehenden, bis weit ins 18. Jahrhundert reichenden Prozesses, der insbesondere mit der Krise des Konzepts der Universalmonarchie in der politischen Vorstellung Europas zusammenhängt. Der Dreißigjährige Krieg gilt als »Höhe- und Umschlagpunkt eines elementaren politischen Strukturwandels« im frühneuzeitlichen Europa, dessen erste Manifestation der Westfälische Friede darstellt. Am Anfang steht die Ausgangsordnung des alten Europa, am Ende das »werdende Ordnungsprinzip des modernen Staatensystems«.²⁰ Die Ausgangsordnung war noch einer universalistischen Hierarchie verpflichtet: Als universalistisch galt sie, weil das christliche Europa »von Rechts wegen« als politische Handlungseinheit angesehen wurde, und hierarchisch war diese Ordnung insofern, als die sie konstituierenden politischen Gewalten von einer »Ungleichheit im Rang«²¹ ausgehen. Diese Ordnung verlangte einen Platz an der Spitze des universalen Gebildes, vergleichbar der Hierarchie eines modernen Territorialstaats. Der frühere Anspruch von Papst und Kaiser konnte in der Neuzeit nicht auf-

17 Pfannenschmid, Auswirkungen von Bodins Souveränitätslehre, S. 167. Vgl. Hermann Kirchner, *Respublica. Methodice Disputationis Acie Rum Veterum tum recentiorum Politicorum opinionibus candidè & probè excussis*, Marburg 1608.

18 Vgl. Rudolf Hoke, Johannes Limnaeus, in: Michael Stolleis (Hrsg.), *Staatsdenker in der Frühen Neuzeit*, München 1995, S. 100–117, hier S. 105. Als Bezugspunkte des Limnaeus sind, zusätzlich zu Kirchner noch Christoph Besold und die Arumaeus-Schüler Matthias Bortius, Benedict Carpzov und Daniel Otto zu nennen.

19 Klaus Müller, *Das kaiserliche Gesandtschaftswesen im Jahrhundert nach dem Westfälischen Frieden (1648–1740)*, Bonn 1976 (= *Bonner Historische Forschungen*, 42), S. 16 f.

20 Johannes Burkhardt, *Auf dem Weg zu einer Bildkultur des Staatensystems. Der Westfälische Friede und die Druckmedien*, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, S. 81–114, hier S. 83.

21 Ebd., S. 84.

rechterhalten werden; so traten im Dreißigjährigen Krieg die habsburgische Dynastie mit ihren beiden Teillinien, die französische Krone und der »das universalistische Erbe des Nordens« mobilisierende Gustav Adolf in eine Rivalität um die europäische Spitzenstellung. Dabei ging es nicht um die Rivalität unter Repräsentanten gleichwertiger Staaten, die allenfalls nach einer dann etwas suspekten Hegemonie über andere streben konnten, sondern um die Rivalität mehrerer Inhaber um den »Platz an der Spitze«.²²

Wenngleich die präwestfälischen Herrschaftsstrukturen auch nach den Friedensschlüssen noch in weiten Teilen wirksam blieben,²³ konstituierte sich das durch die Friedensverträge ermöglichte Staatenmodell Europas nach 1648 jedoch im größeren Ausmaß als zuvor über den Zusammenhang der Souveränität und die Möglichkeit einer Gleichordnung europäischer Gewalten, über ein Nebeneinander von voneinander als gleichrangig anerkannten und einander als gleichrangig anerkennenden Mächten. Darin kreuzen sich völker- und staatsrechtliche Definitionen der Souveränität, wie sie bereits bei Jean Bodin, Giovanni Botero und Hugo Grotius, später insbesondere bei Samuel von Pufendorf formuliert werden. Im internationalen Zusammenhang handelt es sich bei den souveränen Trägern des sich entwickelnden Systems größtenteils wiederum um die vormals rivalisierenden Universalgewalten mit reduziertem Anspruch, der aus den Erfahrungen des Dreißigjährigen Krieges resultierte: Gemeinsam ist den europäischen Rivalen des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts die zunehmende Einsicht, dass der Kampf um die universale Macht nicht zu gewinnen ist. Demgemäß ist der Westfälische Friedenskongress »unbeschadet mancher Vorläufer, Unvollkommenheiten und nötiger Wiederholungstermine« als »erste große und modellgebende Gleichordnungsversammlung« zu verstehen.²⁴

Der Westfälische Friede beschleunigte die Verabschiedung der dominanten Formen der Universalität, die das ganze Mittelalter seit dem Römischen Reich zumindest in der politischen Imagination geprägt hatten. Wenn spätestens mit dem Jahr 1648 die »Tatsache anerkannt wird, daß das Reich nicht die letzte Berufung aller Staaten darstellt, ist das Reich nicht mehr die Form, von der man hoffen oder träumen sollte, daß die Staaten sich eines Tages in ihr vereinigen werden«.²⁵ Im Zusammenhang des Westfälischen Friedens wird außerdem die zunehmende Abtrennung staatlicher Institutionen von der Kirche,

22 Ebd.

23 Dieser Aspekt ist vor allem gegen die noch immer anzutreffende Position ins Feld zu führen, das »Westfälische System« habe zur Gänze das moderne europäische Staatensystem hervorgebracht. Vgl. dagegen Heinz Duchhardt, »Westphalian System«. Zur Problematik einer Denkfigur, in: *Historische Zeitschrift* 269 (1999), Heft 2, S. 305–315 und Benjamin de Carvalho/Halvard Leira/John M. Hobson, *The big bangs of IR. The myths that your teachers still tell you about 1648 and 1919*, in: *Millennium – Journal of International Studies* 39 (2011), Heft 3, S. 735–758. Aus der Perspektive des Jubiläumsjahres 2018 vgl. auch Michael Rohrschneider, *Zäsur 1648? Die Westfälische Friedensordnung im Urteil der Publikationen zum Gedenkjahr 2018*, in: *Endpunkte. Und Neuanfänge. Geisteswissenschaftliche Annäherungen an die Dynamik von Zeitläufen*. Hrsg. von Sašo Jerše und Kristina Lahl, Wien/Köln 2022, S. 67–84.

24 Burkhardt, *Bildkultur des Staatensystems*, S. 84.

25 Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*. Vorlesung am Collège de France 1977–1978, hrsg. von Michel Sennelart, übers. von Claudia Bredekonsersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2004, S. 422.

die auf die Reformation zurückgeht, befördert. Somit ist die Politik der Staaten in ihren Entscheidungen und Bündnissen nicht mehr unmittelbar nach Konfessionen geordnet,²⁶ vielmehr können sich – wie das französische Beispiel im Dreißigjährigen Krieg zeigt – katholische Staaten mit protestantischen Staaten verbünden. Beide großen Formen der Universalität, Reich und Kirche, sind über die Jahrhunderte damit zu einem »Schneckenhaus ohne Inhalt« geworden, wie Michel Foucault zuspitzt: Daraus erwachse ein Prinzip der »[politisch] offenen Zeit« und des »staatlich vielgestaltigen Raum[es]«, das Entitäten hervorbringe, »die in gewisser Weise absolut sind, ohne daß zwischen ihnen eine Beziehung der Unterordnung oder der Abhängigkeit besteht«.²⁷

Freilich ist dieser Prozess vom Ordnungsmodell der Universalmonarchie zur zwischenstaatlichen Gleichordnung – gleichermaßen als Drehung von der vertikalen Hierarchie in die Horizontale²⁸ – nicht linear, sondern komplex, langsam, heterogen und heterochron zu denken: Gerade die Geschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, nicht zuletzt der Spanische Erbfolgekrieg, zeigt ökonomisch-koloniale Verschiebungen, dynastische Wiederholungen, mitunter Gleichzeitigkeiten mehrerer politischer Semantiken.²⁹ Dazu ist der Begriff der Gleichordnung besonders im 17. Jahrhundert der Tendenz nach zu stark; um von einer völkerrechtlichen Ordnung nach 1648 ausgehen zu können, genügt eine »Mehrzahl relativ unabhängiger, nicht notwendigerweise gleichrangiger Herrschaftsverbände«, die in einem »politischen, wirtschaftlichen, kulturellen Verkehrsverbund miteinander stehen« und keiner »übergeordneten Autorität mit vollständiger Rechtsetzungs-, Rechtsprechungs- und Vollzugsgewalt unterworfen sind«.³⁰ Angesichts der vielfältigen Imperien und »composite states«³¹ kann von einer potenziellen Gleichordnung gesprochen werden, die einen langsamen Übergang von der Rivalität zwischen den Fürsten zur Konkurrenz zwischen den Staaten markiert,³² demgegenüber sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts allerdings auch weiterhin ein sozialhierarchisches System der zeremoniellen Rangfolge hält.³³ Bereits Gottfried Wilhelm Leibniz bezeichnete das geschlossene

26 Deutlich relativierend dagegen Kampmann, S. 48–49.

27 Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität I*, S. 422f. Vgl. auch Steiger, *Grundgesetz für Europa?*, S. 69: »Der Kaiser verlor endgültig seine wenn auch nur symbolische, schon längst bestrittene Universalstellung. Der Papst hatte seine religiöse hierarchische Stellung in Europa bereits mit der Reformation und der Spaltung der Christenheit auch im Abendland im 16. Jahrhundert verloren. In den Verträgen vom 24. Oktober 1648 kommt beides zum Ausdruck.«

28 Vgl. Steiger, *Grundgesetz für Europa?*, S. 72f. Das zeigt sich in und nach Westfalen in der Neuerung der Garantieregelungen zur Friedenssicherung durch andere europäische Mächte, welche die »horizontale Struktur der europäischen Mächteordnung« (ebd., S. 72) bestätigte.

29 Vgl. Heinz Dieter Kittsteiner, *Die Stabilisierungsmoderne. Deutschland und Europa 1618–1715*, München 2010, S. 323.

30 Wilhelm K. Grewe, *Epochen der Völkerrechtsgeschichte*, Baden-Baden 1984, S. 26. Dazu auch Steiger, *Grundgesetz für Europa?*, S. 67f.

31 Dorothee Goetze/Michael Rohrschneider, *Imperien und »composite states« in der Frühen Neuzeit*, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Hrsg.), *Europäische Geschichte Online (EGO)*, Mainz 2022, URL: <http://www.ieg-ego.eu/goetzed-rohrschniderm-2022-de> (zuletzt 4. 5. 2022).

32 Vgl. Duchhardt, »Westphalian System«, S. 305–315.

33 Vgl. Christoph Kampmann, *Politischer Wandel im Krieg – politischer Wandel durch Krieg? Militärische Gewalt und politische Innovation in der Epoche des Dreißigjährigen Kriegs*, in: Michael Rohrschneider/Anuschka Tischer (Hrsg.), *Dynamik durch Gewalt? Der Dreißigjährige*

Staats- und Souveränitätsmodell Pufendorfs und Hobbes' als Fiktion, an deren Stelle er ein multiples System von territorialer Herrschaft und Souveränität setzte, in dem auch deutsche Fürstentümer die Möglichkeit besitzen, relative Souveränität im internationalen Verkehr zu beanspruchen.³⁴

Durch den langsamen Wechsel von der vertikalen Universalordnung zur zwischenstaatlichen Gleichordnung tritt an die Stelle einer »absolute[n] Eschatologie, die für die Geschichte ein Reich, eine universale Monarchie als Punkt der Vollendung festlegen würde«, zunehmend eine »relative Eschatologie«: »eine heikle und zerbrechliche Eschatologie, die man aber tatsächlich anstreben muß, und diese zerbrechliche Eschatologie ist nun der Frieden.«³⁵ Somit lässt sich auch der Westfälische Friede genauer beschreiben: Auch wenn ihm der Anspruch auf Einheit einer *pax universalis* noch eingeschrieben ist, ist dieser Friede nicht von einer übergeordneten Macht zu erwarten, sondern im Gegenteil – »von einer Vielheit ohne größere und besondere Wirkungen der Herrschaft«. Der Friede resultiert nicht mehr aus der Einheit, sondern aus der »Nicht-Einheit, aus der Vielheit, die als Vielheit aufrechterhalten wird.«³⁶ Gegenüber den veränderten Konfigurationen erweist sich die Diplomatie des 17. Jahrhunderts institutionell und diskursiv als »neue« Technik, diese Nicht-Einheit zu verwalten.

Deutliche Spuren hinterlässt dieser Prozess nicht nur in der Diplomatie, sondern auch im zeitgenössischen Völkerrechtsdiskurs. Für dessen Neubegründung zeichnet neben dem spanischen Jesuiten Francisco Suárez und dem niederländischen Gelehrten Hugo Grotius – beide legten Varianten eines naturrechtlichen *ius gentium* vor, das das Verhältnis zwischen Souveränen im Krieg und Frieden regelt – insbesondere der englische Rechtsgelehrte Richard Zouch verantwortlich. Der Oxforder Professor, der jenen juridischen Lehrstuhl bekleidete, auf dem bereits Alberico Gentili über das internationale Recht der Gesandten doziert hatte, war der Erste, der aus der Nicht-Einheit der Konfessionskriege, welche die große Einheitsgeste der *res publica christiana* inklusive übergeordneter Schiedsinstanzen brüchig erscheinen ließ, theoretische Konsequenzen zog, durchaus im Einklang mit dem postuniversalistischen Souveränitätsanspruch Englands.³⁷ Demgemäß vollzog er in seinem Traktat *Juris et iudicii feccialis, sive juris inter gentes, quaestionum de eodem explicatio* (1650) den Wechsel vom *ius gentium* zum *ius inter gentes*. Letzteres gilt für Zouch im Gegensatz zum älteren *ius gentium*, das – nach dem antiken Vorbild der *res publica*

Krieg (1618–1648) als Faktor der Wandlungsprozesse des 17. Jahrhunderts, Münster 2018, S. 41–69, hier S. 47–50.

34 Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, Caesarini Fürstenerii de Jure Suprematus ac Legationis Principum Germaniae, in: ders., Sämtliche Schriften und Briefe. Bd. IV/2, Berlin 1963, S. 3–270, insb. Cap. 10.

35 Foucault, Gouvernementalität I, S. 434.

36 Ebd.

37 Nicht nur strukturell, sondern am Beispiel zeigt sich das etwa an Zouchs Umgang mit der jüngeren Vergangenheit. Als Gewährsmann dient ihm Jean Bodin. Vgl. Richard Zouch, *Juris et iudicii feccialis, sive, Juris inter gentes, et Quaestionum de eodem Explicatio*, QVA, Quae ad Pacem & Bellum inter diversos Principes, aut Populos spectant, ex praecipuis Historico-jure-peritis, exhibentur, Lugd. Batavor 1651, S. 117–123 und 236–238.

romana bei Cicero – auch privatrechtliche Normen des Fremdenrechts umfasste,³⁸ als Völkerrecht im engeren Sinn, das ausschließlich souveräne Rechtssubjekte untereinander beachten und durch Gewohnheit im Dazwischen etablieren:³⁹

Ius inter Gentes est, quod in communione inter diversos Principes, vel populos, penes quos est imperium, usurpatur. Quod scilicet, Moribus rationi congruis inter Gentes plerasque receptum est, & id in quod gentes singulae inter se consentiunt, & observatur inter eas quibuscum Pax est, & inter eas quibuscum Bellum.⁴⁰

Daraus resultiert theoretisch eine gleichgeordnete Gemeinschaft von *principes* und deren rechtlichen Übereinkünften, die einerseits auf von allen geteilten Sitten der Vernunft beruhen, andererseits auf zwischen einzelnen Staaten schon etablierten Vereinbarungen. Mit Zouch deutet sich erstmals der Versuch an, vom naturrechtlichen Hintergrund des *ius gentium* zu einem positiven Völkerrecht zu gelangen.⁴¹ In dieser Konsequenz ist Zouchs Theorie gleichsam das externe Pendant zum *Leviathan* (1651), wenngleich Hobbes die Möglichkeit jener Pazifizierung der menschlichen Wolfsnatur, die durch Herrschaft im innerstaatlichen Rahmen zu erfolgen habe, im Bereich zwischen den Staaten verneint.⁴² Für den deutschsprachigen Raum ist jedoch zu bemerken, dass sich durch die breite postwestfälische Grotius-Rezeption und mit Samuel von Pufendorfs Berufung an die Universität Heidelberg 1661 die naturrechtliche Fundierung der internationalen Beziehungen und des Völkerrechts etablierte.⁴³

Bodins *puissance souveraine* gilt als Eintrittskarte der internationalen Diplomatie, wie der – auch von Hövelns Gesandtentheorie konsultierte – französische Diplomat und Gelehrte Jean Hotman in *De la charge et dignité de l'ambassadeur* (1603) schreibt: »Toutefois la regle generale en cecy est, Que ceux-là sont proprement Ambassadeurs qu'on envoie aux Princes souverains portans couronne non ducale, mais royale, & aux Republiques grandes ou petites, si elles ont droit de souveraineté.«⁴⁴ Und Richard Zouch rekapitu-

38 Vgl. Heinhard Steiger, Völkerrecht, in: Otto Brunner u. a. (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 100.

39 Vgl. Dieter Janssen, Richard Zouch und die Entstehung des klassischen Völkerrechts, in: Markus Kremer/Hans-Richard Reuter (Hrsg.), *Macht und Moral – Politisches Denken im 17. und 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2007 (= *Theologie und Frieden*, 31), S. 227 f.

40 Zouch, *Explicatio*, fol. A I^r.

41 Vgl. Steiger, *Völkerrecht*, S. 116 f.

42 Vgl. Thomas Hobbes, *Leviathan* oder *Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hrsg. von Iring Fetscher, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1992, S. 82 (Teil I, Kap. 13): »Aber obwohl es niemals eine Zeit gegeben hat, in der sich einzelne Menschen im Zustand des gegenseitigen Krieges befanden, so befinden sich doch zu allen Zeiten Könige und souveräne Machthaber auf Grund ihrer Unabhängigkeit in ständigen Eifersüchteleien und verhalten sich wie Gladiatoren: sie richten ihre Waffen gegeneinander und lassen sich nicht aus den Augen – das heißt, sie haben ihre Festungen, Garnisonen und Geschütze an den Grenzen ihrer Reiche und ihre ständigen Spione bei ihren Nachbarn.«

43 Vgl. Notker Hammerstein, Samuel Pufendorf, in: Michael Stolleis (Hrsg.), *Staatsdenker in der Frühen Neuzeit*, 3., erw. Aufl., München 1995, S. 172–196.

44 Jean Hotman, *De la charge et dignité de l'ambassadeur*. Seconde édition augmentée, Paris 1604, S. 4.

liert nach dem Hinweis, dass Elisabeth I. den Gesandten des Herzogs von Alba nicht empfangt, weil er keinen offiziellen Brief⁴⁵ des Königs von Spanien mit sich führte und deshalb lediglich einen Privatmann vertrete: »Homines privatos Oratores mittere non posse«. ⁴⁶ Demgemäß wird unterschieden zwischen Souveränen und Nicht-Souveränen bzw. Privatmännern, zwischen Staaten und Nicht-Staaten. Allerdings verweist Zouch, den Diplomatiethoretiker Charles Paschal und dessen Werk *Legatus* (1598) referierend, mit Blick auf das Römische Reich und Deutschland auf eine Einschränkung, die später bei Leibniz zum multiplen Modell ausgebaut werden wird:

Paschalius ad magnitudinem Romani imperii refert, quòd qui magnis provinciis praeficiebantur, se Regibus aequales ferebant: deinde, quod hujusmodi Legationes, de communibus negotiis, inter provincias conterminas necessariae, cum aliquando summae potestatis consulendi non est otium, admittuntur, nec tamen inter justas Legationes censendas putat. Eodem modo Principibus Germaniae & liberis Civitatibus, de rebus ad ipsos pertinentibus, jus Legatos mittendi asserit.⁴⁷

Das *ius territorii*, die Landeshoheit, gewährte den deutschen Reichsfürsten die Möglichkeit, Botschafter untereinander und insbesondere auch zu fremden Souveränen zu verschicken.⁴⁸ Auf diese Verdoppelung der diplomatischen Verwaltung der Nicht-Einheit angesichts der geteilten Souveränität hat Gerhard Oestreich früh hingewiesen: Gerade der anachronistische Sonderfall der deutschen Libertät, d.h. die konstitutive Rolle der Reichsstände gegenüber dem im symbolischen Verständnis universalistischen Kaiser, beförderte das kaum zu überblickende Feld der modernen Diplomatie und der politischen Allianzen, das aus dieser Konfiguration hervorging.⁴⁹ Im Zeichen der Souveränitätstheorie des 17. Jahrhunderts kam es dadurch zu einer Neuordnung der diplomatischen Akteure, die sich in der durch Frankreich und Schweden erwirkten Teilnahme der Reichsstände am Westfälischen Friedenskongress manifestierte. Demgemäß setzten Richelieu und sein Nachfolger Mazarin Ambassadeure bereits während des Dreißigjährigen Krieges auch an deutschen Fürstenhöfen ein, ebenso wie sie deutschen Botschaftern wie dem niederländischen Juristen Abraham de Wicquefort, der in den Diensten Friedrich Wilhelms von Brandenburg, Augusts von Braunschweig-Lüneburg und später der Niederlande engagiert war, den permanenten Zugang zum französischen Hof ermöglichten. Über eine solche *de-facto*-Anerkennung der Teil- bzw. nach Leibniz relativen Souveränität,⁵⁰ d.h.

45 Vgl. Tobias Nanz, Agenten der Diplomatie, in: Lorenz Engell u. a. (Hrsg.), Agenten und Agenturen, Weimar 2008 (= Archive für Mediengeschichte), S. 53–62, hier S. 60.

46 Zouch, Explicatio, S. 184.

47 Ebd.

48 Siehe dazu auch Höveln, Teutsche Gesandte, S. 66f., der wie Wicquefort das Recht der Gesandtschaft den Kurfürsten vorbehält.

49 Vgl. Oestreich, Reichsverfassung.

50 Vgl. Tang, Imagining World Order, S. 84–87. In seiner Schrift *Caesarini Fürstenerii de Jure Suprematus ac Legationis Principum Germaniae* (Sämtliche Schriften und Briefe. Bd. IV/2, Berlin 1963, S. 3–270) entwickelt Leibniz das Modell einer relativen Souveränität anlässlich der Ablehnung eines Gesandten für das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg am Friedenskongress von Nimwegen.

Völkerrechtsfähigkeit ohne völlige rechtliche Unabhängigkeit, einzelner deutscher Fürsten und Höfe wurde der kaiserliche Universalanspruch, der im 17. Jahrhundert lediglich symbolisch aufrechterhalten werden konnte, während des Krieges unterminiert.⁵¹

Bereits 1604 erschien Hermann Kirchners Abhandlung *Legatus*, die in Terminologie und Statusfragen auf Alberico Gentilis völkerrechtliche Schrift *De legationibus* zurückgeht. Im Unterschied zum gelehrten Vorgänger befasst sich Kirchner, Professor für Poetik und Geschichte in Marburg sowie *Poeta Caesareus Coronatus*,⁵² ausgehend von konfessionellen und politischen Fragen des Reichs auch explizit mit den Reichsständen und deren Bündnisrecht. In Legitimation der Beziehungen, die sein Landesherr Moritz von Hessen-Kassel, der ein Jahr darauf zum Calvinismus konvertierte und sich mit der Kurpfalz in der Protestantischen Union engagierte, zum französischen König Heinrich IV. unterhielt,⁵³ kommt Kirchner lange vor den Westfälischen Friedensverträgen zu dem Schluss, dass auch die Reichsstände das *ius legationis* in Anspruch nehmen könnten, seien sie doch in ihrem jeweiligen Machtbereich in einer souveränen, mitunter sogar kaiserähnlichen Stellung.⁵⁴ Auch wenn also in den Komitien des Reichs die Repräsentanten der Reichsstände und Kurfürsten nicht als Gesandte/Legaten, sondern als »Alegatos & Selectos, Abgesandte [deutsch i. O., C. P.]« zu bezeichnen seien, hätten die Reichsstände eben nicht nur das Recht, über vom Kaiser delegierte Gesandtschaften des Reiches informiert zu werden und über das Medium des Reichstags Sondergesandtschaften (wie im Fall des Osmanischen Reiches) kollektiv zu legitimieren. Vielmehr steht ihnen nach Kirchner auch selbst das Recht zu, eigene Gesandte innerhalb und außerhalb des Reichs zu versenden und solche von Fürsten und Staaten zu empfangen, die »Imperatoris & Imperii non agnoscunt subjectionem«, sofern sie das Recht besitzen, Gesandte zu entsenden.⁵⁵

Welche Rolle kommt nun dem Gesandten zu in diesem heterogenen politisch-rechtlichen Gefüge, einer ›Mehrzahl relativ unabhängiger, nicht notwendigerweise gleichrangiger Herrschaftsverbände? Bereits die Gliederung von Kirchners *Legatus* verdeutlicht den historischen Zusammenhang. Die Frage, 1) was ein Legat ist, wird darin über weitere

51 Vgl. Christoph Kampmann, Politischer Wandel im Krieg – politischer Wandel durch Krieg? Militärische Gewalt und politische Innovation in der Epoche des Dreißigjährigen Kriegs, in: Michael Rohrschneider/Anuschka Tischer (Hrsg.), Dynamik durch Gewalt? Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) als Faktor der Wandlungsprozesse des 17. Jahrhunderts, Münster 2018, S. 41–69.

52 Kirchner war 1594 Teil der hessischen Delegation am Reichstag in Regensburg. Aus Anlass der diplomatischen Mission verfasste er eine Sammlung lateinischer Anagramme, die er schließlich auch Rudolf II. vortrug, der ihn daraufhin zum Dichter krönte. Zur Verleihung des Titels poeta laureatus für Kirchner der entsprechende Akt des Reichshofrats im Österreichischen Staatsarchiv: AT-OeStA/HHStA, RHR Privilegia varii generis latinae expeditionis 1–4-20. Vgl. auch Jacob N. Beam, Hermann Kirchner's Coriolanus, in: PMLA 33 (1918), Nr. 2, S. 269–301, hier S. 270. Kirchner verfasste auch ein lateinisches Schuldrama: Hermann Kirchner, Coriolanus tragicomica, Marburg 1599. Dabei handelt es sich – noch vor Shakespeares Drama – um eine der ersten Dramatisierungen des römischen Stoffes.

53 Vgl. Schilling, Konfessionalisierung und Staatsinteressen, S. 364.

54 Vgl. Hermann Kirchner, Legatus. Cunctis tum in Juris-prudentiæ, poltitarumque artium studiis, tum in reip. administratione versantibus lectu scitus, & scitu necessarius, Lichæ 1604, S. 38 ff. Vgl. auch Ruth Kohlendorfer-Fries, Diplomatie und Gelehrtenrepublik. Die Kontakte des französischen Gesandten Jacques Bongars (1554–1612), Tübingen 2009 (= Frühe Neuzeit, 137), S. 39 ff.

55 Kirchner, Legatus, S. 13 f.

Leitfragen geklärt: nach 2) den unterschiedlichen Repräsentationsformen von Legationen (als institutionelle Ämter), 3) der Legitimation des Souveräns, einen Legaten zu verschicken, 4) der Auswahl und Delegation des Legaten, 5) den Ablehnungsgründen gegenüber einem fremden Legaten, 6) der eingeschränkten oder offenen Form des Mandats, 7) der extraterritorialen Sicherheit und 8) dem Zeremoniell der Sendungsziele des Legaten. Körper und Ort der diplomatischen Handlung, so können wir Kirchners Leitfragen jedenfalls verstehen, sind nicht nur solche der Verhandlung und politischen Kommunikation, vielmehr treten nun Repräsentation und rechtlicher Status in den Vordergrund.⁵⁶ Durch Grenzübertritt, Bewegung zwischen den Höfen und die räumliche Verschiebung der Souveränität fungiert der Gesandte einerseits als extraterritoriale Repräsentation der Herrschaft. Andererseits dient er als Diskursfigur, in welcher die skizzierten Konfigurationen von Krieg und Frieden, die Positionen von Souveränität und Teilsouveränität ausverhandelt werden. Gerade in der Figur des Gesandten, dessen Profession die Verbindung der Staaten und Souveräne ist, werden die skizzierten Transformationen und Gleichzeitigkeiten – Hierarchie und Gleichordnung – (nicht zuletzt als Konflikte) sichtbar und als symbolischer Text lesbar: Seine diplomatische Vermittlungspraxis macht ihn dabei selbst zum diskursiven Schauplatz von Vermittlung und Souveränität, in dem die Bedingung der Möglichkeit von politischer Repräsentation zu klären ist.

Diese Komplexität zeichnet auch die Klassifikation Conrad von Hövelns aus, die zwar einem selbstbewussten Anspruch auf Gesandtschaften der deutschen Fürsten folgt, zugleich aber auch im Gegensatz zu Kirchner und Zouch vor Augen führt, dass die aus der Universalmonarchie abgeleitete Vorstellung der Rangfolge im Praxisfeld der Diplomatie auch nach 1648 Bestand hat – nicht zuletzt als Konfliktzone der skizzierten verfassungs- und völkerrechtlichen Transformation gehören Präzedenzstreitigkeiten zum täglichen Geschäft der postwestfälischen Diplomatie. Für kleinere politische Entitäten des Reichs birgt das Ideal der souveränen Gleichrangigkeit zudem die Gefahr, zur Gänze aus der diplomatischen Repräsentation ausgeschlossen zu werden – »homines privatos oratores mittere non

56 Vgl. dazu insbesondere das erste Kapitel des ersten Buchs in Kirchner, *Legatus*, S. 3–15. Kirchner folgt mit wenigen Abweichungen dem klassischen Aufbau der diplomatiethoretischen Abhandlungen, von Bernard du Rosiers Manuskript *Ambaxiator brevilogus* (1436) über Gentilis *de legationibus* (1585) und Jean Hotmans *De la charge et dignité de l'ambassadeur* (1603) bis zu Juan Antonio de Vera y Zúñigas *El enbaxador* (1620). Grundsätzlich lassen sich diese Abhandlungen in zwei Gruppen trennen: Während die Rechtsgelehrten Kirchner und Gentili (in den lateinischen Schriften) stärker den rechtlichen Status der Entsendung und der Mission des Legaten selbst fokussieren, stehen für Rosier, Hotman und de Vera die Tugenden des idealen Botschafters im Vordergrund. Wobei die Unterschiede gradueller Natur sind. Dem »legatus« ist das Recht begrifflich eingeschrieben: »aufgrund eines Gesetzes eingesandt«. (Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Altertum, Bd. 7, hrsg. von Hubert Cancik und Helmut Schneider, Stuttgart/Weimar 1999, S. 5.) Allgemein zu diesen Abhandlungen vgl. Garrett Mattingly, *Renaissance Diplomacy*, London 1955; Daniel Ménager, *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris 2001; Kugeler, *Le Parfait Ambassadeur*; dies., *Le Parfait Ambassadeur*. Zur Theorie der Diplomatie im Jahrhundert nach dem Westfälischen Frieden, in: dies. u. a. (Hrsg.), *Internationale Beziehungen in der Frühen Neuzeit. Ansätze und Perspektiven*, Münster 2006, S. 180–211 und Dante Fedele, *Configuring Diplomatic Office and Activity: The Literature on the Ambassador*, in: Dorothee Goetze/Lena Oetzel (Hrsg.), *Early Modern European Diplomacy. A Handbook*, Berlin/Boston 2024, S. 87–102.

posse« –, wohingegen das strikte Rangfolgemodell (bei uneingeschränkter Anerkennung von dessen Gültigkeit) eingeschränkte diplomatische Sprechpositionen ermöglichte. Zudem verweisen Figuren der transnationalen Vermittlung in der Frühen Neuzeit immer auch auf nichtstaatliche Akteure bzw. dynastische oder konfessionelle Netzwerke, die sich dem Gegenüber von Souveränen nach der Theorie des Völkerrechts zwangsläufig entziehen.⁵⁷

Diplomatie entspricht in der Frühen Neuzeit einer nicht fixierten Grammatik der politischen Repräsentation; ihre Praxis ist demgemäß als performierte und in Verhandlung stehende Klassifikation der Entsendungsfunktion und des politischen und rechtlichen Status des Entsenders zu verstehen. Und in der Art und Weise, wie diese Klassifikationspraxis diplomatische Kommunikation und Repräsentation der Souveränität im 17. Jahrhundert in Verbindung setzt, ist sie jener der gelehrten Dichtung und der europäischen Nationalpoetiken der Frühen Neuzeit zu vergleichen.

2. Souveränität der Dichtung:

Opitz und das *self-fashioning* der späthumanistischen Gelehrtenrepublik

Der französische Gelehrte und Diplomat Jean Hotman blickte auf ein bewegtes Leben zurück, als er 1630 in Paris auf den wesentlich jüngeren Martin Opitz traf. Die Zeit der Hugenottenkriege hatte Hotman, Sohn des Rechtsgelehrten und Calvin-Sekretärs Franciscus Hotomanus, mit der Familie in der Schweiz verbracht, bevor er nach dem Studium der Rechte nach Paris zurückkehrte. Mit der Delegation des englischen Botschafters in Paris, Sir Amias Paulet, dessen Söhne er unterrichtete, ging er schließlich nach England. Als Teil dieser Delegation war er auch mit Francis Bacon verbunden, der als junger und von Elisabeth gewählter Attaché im Dienst von Paulet stand.⁵⁸ In England erlangte Hotman über Freundschaften mit dem Diplomaten und *Arcadia*-Dichter Sir Philip Sidney sowie Robert Dudley, Earl of Leicester, Zugang zum Hof Elisabeths. Als Sekretär Leicesters, der als Chancellor der Universität Oxford fungierte, blieb er bis zum Tod seines Vaters 1590 in England. Nach der Rückkehr nach Paris pflegte Hotman, durch seine internationalen Erfahrungen begünstigt und von konfessionspolitischen Differenzen unbehelligt, enge Kontakte zu Kardinal Richelieu, der ihn bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges als Botschafter ins Herzogtum Berg nach Düsseldorf entsandte.

Hotmans Abhandlung *De la charge et dignité de l'ambassadeur* (1603) gilt als eine der bedeutendsten Referenzen für die Diplomatiethorie der Frühen Neuzeit. Kein diplomatisches Manual, keine politische Theorie und keine völkerrechtliche Abhandlung kehren die Funktion der humanistischen Bildung für den Ambassadeur so konsequent hervor wie Hotmans Werk. In Oxford verkehrte Hotman mit dem Rechtsgelehrten Alberico

⁵⁷ Vgl. Schilling, Konfessionalisierung und Staatsinteressen, S. 100–119.

⁵⁸ Ernest Nys, Introduction, in: Alberico Gentili, *De legationibus libri tres*, Vol. 1, Oxford 1924, Sp. 11a–37a, hier Sp. 33a–34a.

Gentili.⁵⁹ Und so wie Gentili in seinem Traktat *De legationibus* Sidney zum »optimus legatus« erklärt,⁶⁰ tut dies Hotman mit dem an mehreren deutschen Fürstenhöfen wirkenden französischen Gesandten Jacques Bongars.⁶¹ Auf beide wird das von Quintilian überlieferte Cato-Zitat des »vir bonus dicendi peritus«⁶² angewandt, das zur Gelehrsamkeit und der Treue gegenüber dem Fürsten noch Tugendhaftigkeit und Rhetorik hinzufügt: gelehrte Ehrenmänner also, die die Kunst der Rede beherrschen.

Im August 1630 schreibt eben dieser Hotman über Martin Opitz, den er im gelehrtdiplomatischen Kreis um Hugo Grotius in Paris kennengelernt hat, an den Heidelberger und Straßburger Gelehrten Georg Michael Lingelsheim: »Il est sans doubte pour faire fruit et honneur a sa patrie. J'ay contracté avec luy vne amitié fort estroicte, &c.«⁶³ In der Person Jean Hotmans entfaltet sich orts- und (von der Zeit Elisabeths bis zur Geburt Ludwigs XIV.) epochenübergreifend ein Gelehrtennetzwerk des Rechts, der Diplomatie, Theologie und Literatur, das schließlich auch Hugo Grotius und Martin Opitz umfasst. Damit ist ein späthumanistisches Kräftefeld der europäischen Gelehrtenrepublik skizziert, das Fragen der Politik und höfischen Repräsentation nähersteht als im 15. und 16. Jahrhundert.⁶⁴ Als Verbindungsglied zwischen internationaler Gelehrtenkultur und höfischer Politik dient in Theorie und Praxis (durch die Ambassaden der Gelehrten) die Diplomatie.⁶⁵ Die

59 Vgl. ebd. und Henry R. Woudhuysen, *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558–1640*, Oxford 1996, S. 79.

60 Vgl. Albericus Gentili, *De legationibus, libri tres*, London 1585, S. 146.

61 Vgl. Kohldorfer-Fries, *Diplomatie und Gelehrtenrepublik*, S. 42. Da sie beide aus reformierten Familien stammten, galten Hotman und Bongars als Spezialisten für außenpolitische protestantische Angelegenheiten wie im Fall von Bongars' Ambassaden im Reich.

62 Quintilianus, *Institutionis Oratoriae*, S. 685. Vgl. auch Thomas Schirren, *Wieviel Philosophie braucht der Redner? Zur Bedeutung der Philosophie in der Institutio oratoria des Quintilian*, in: Gernot Michael Müller/Fosca Mariani Zini (Hrsg.), *Philosophie in Rom – Römische Philosophie? Kultur-, literatur- und philosophiegeschichtliche Perspektiven*, Berlin/Boston 2018 (= Beiträge zur Altertumskunde, 358), S. 189–246.

63 Jean Hotman sieur de Villiers Saint-Paul (Paris) an Georg Michael Lingelsheim, 17./27. 8. 1630, in: Martin Opitz, *Briefwechsel und Lebenszeugnisse. Kritische Edition mit Übersetzung*, hrsg. von Klaus Conermann u. a., Bd. 2, Berlin/Boston 2009, S. 849. Auf die Bedeutung Hotmans für Opitz verweist auch dessen Freund Christoph Colerus: *Laudatio Honori & Memoriae V. CL. Martini Opitii pauló post obitum ejus A. MDC.XXXIX. in Actu apud Uratislavienses publico solenniter dicta*, Leipzig 1665. In der Übersetzung von D. Kaspar Lindner: *Umständliche Nachricht von des weltberühmten Schlesiens, Martin Opitz von Boberfeld, Leben, tode und Schrifften, nebst einigen alten und neuen Lobgedichten auf Jhn. Erster [unnd] anderer Theil*, hrsg. von D. Kaspar Gottlieb Lindnern, Hirschberg 1740–1741, Teil I, S. 211.

64 Vgl. dazu noch immer Max Braubach, *Diplomatie und geistiges Leben im 17. und 18. Jahrhundert*. Gesammelte Abhandlungen, Bonn 1969.

65 Während die Geschichtswissenschaft entsprechende Forschungsschwerpunkte eröffnet hat (vgl. Kohldorfer-Fries, *Diplomatie und Gelehrtenrepublik*, und Sven Externbrink, *Humanismus, Gelehrtenrepublik und Diplomatie: Überlegungen zu ihren Beziehungen in der Frühen Neuzeit*, in: Hillard von Thiesen/Christoph Windler (Hrsg.), *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, Köln u. a. 2010, S. 133–150), fehlen ähnliche Untersuchungen für die Germanistik. Grundsätzlich ist dabei an jene Studien anzuschließen, die die Transformation der späthumanistischen Gelehrtenrepublik konzipiert als zunehmende politische Funktionalisierung beschreiben. Vgl. Erich Trunz, *Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur [1931]*, in: Richard Alewyn (Hrsg.), *Deutsche Barockforschung. Dokumentation*

Selbstverständlichkeit, mit der der »Vater der deutschen Dichter«⁶⁶ im inneren Zirkel der europäischen Gelehrten-Diplomaten auftaucht, ist bemerkenswert.

Opitz knüpfte bereits in seiner Heidelberger Zeit Kontakte zu diesem internationalen Netzwerk. Mit dem Heidelberger Kreis um Georg Michael Lingelsheim gelangte der Beuthener Gymnasiast Opitz nicht nur in das »geistige, kulturelle und politische Zentrum des Calvinismus in Deutschland«,⁶⁷ sondern auch in das Zentrum der »irenischen« Bewegung, die sich in Anlehnung an den niederländischen Gelehrten Grotius einer interkonfessionellen Politik verschrieben hatte.⁶⁸ Von diesem gelehrten Kräftefeld ausgehend engagierte sich Opitz auch für die Wahl Friedrichs V. zum böhmischen König, wie seine *Oratio ad Fridericum Regem Bohemiae* anlässlich der Prager Krönung des »Winterkönigs« dokumentiert.⁶⁹ Beendet wurde dieses Engagement bekanntlich mit der Eroberung der Kurpfalz, der Schlacht am Weißen Berg und der Flucht des »Winterkönigs«; Opitz' *Trostgedichte in Widerwertigkeit deß Krieges*, 1621 in Jütland verfasst, aber erst 1633 in Breslau veröffentlicht, greift diesen Moment des Umschlags auf: Es diene dem jungen Gelehrten als kultureller Ersatz für jenes heroische (National-)Epos, das nach der Schlacht am Weißen Berg entfiel.⁷⁰

In Heidelberg pflegte Opitz nicht nur Kontakte zu Lingelsheim, der als Vertreter der *res publica literaria* Hugo Grotius, Daniel Heinsius oder Joseph Justus Scaliger, den Sohn des berühmten und für Opitz' Poetik wichtigen Verfassers der *Poetices libri septem* (1561), zu seinen gelehrten Freunden zählte,⁷¹ sondern auch zu Ludwig Camerarius, dem engsten Berater und Hofrat Friedrichs V. Nicht erst rund um Grotius in Paris, bereits in Heidelberg tritt er – nicht untypisch für die engen Beziehungen zwischen Schlesien und der Pfalz – in jenes gelehrt-diplomatische Netzwerk ein, für das Jean Hotman so beispielhaft steht. Camerarius, später schwedischer Gesandter, und Lingelsheim – obwohl uneinig in

einer Epoche, 2. Aufl., Köln und Berlin 1966, S. 147–181; Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970 und Wilhelm Kühlmann, Gelehrtenrepublik und Fürstentum. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters, Tübingen 1982 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 3).

66 Erdmann Neumeister, *De Poetis Germanicis*, hrsg. von Franz Heiduk und Günter Merwald, Bern/München 1978, S. 76 und 215. Vgl. auch Klaus Garber, *Martin Opitz – »der Vater der deutschen Dichtung«*. Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik, Stuttgart 1976.

67 Vgl. Garber, *Martin Opitz*, S. 120 und Hans-Gert Roloff, *Martin Opitz – 400 Jahre! Ein Festvortrag*, in: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.), *Martin Opitz: Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Tübingen 2002, S. 7–30, hier S. 18.

68 Nach griech. *eiréne*: Vgl. grundlegend Dieter Wolf, *Die Irenik des Hugo Grotius nach ihren Prinzipien und biographisch-geistesgeschichtlichen Perspektiven*, Marburg 1969 (= Schriften des Instituts für wissenschaftliche Irenik, 9).

69 Vgl. Roloff, *Martin Opitz*, S. 18 und Garber, *Martin Opitz*, S. 123: Zur publizistischen Unterstützung des Winterkönigs kommen noch ein Panegyrikus auf Ludwig Camerarius und das »Gebet, daß Gott die Spanier wiederumb vom Rheinstrom wolle treiben« hinzu.

70 Opitz schreibt im *Buch von der Deutschen Poeterey* über sein Trostgedicht und die Möglichkeit eines heroischen Epos im bzw. nach dem Krieg: »Ob aber bey vns Deutschen so bald jemand kommen möchte/ der sich eines vollkommenen Heroischen werckes vntersehen werde/ stehe ich sehr im zweifel/ vnnd bin nur der gedanken/ es sey leichtlicher zue wünschen als zue hoffen.« (Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, in: ders., *Gesammelte Werke*, II/1, Stuttgart 1978 [= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 300], S. 364)

71 Vgl. Marian Szyrocki, *Martin Opitz*, 2., überarb. Aufl., München 1974, S. 37f.

Bezug auf Friedrich V. – standen beide im engen Austausch mit dem oben angeführten französischen Gesandten Jacques Bongars. Mit Lingsheim, in dessen Diensten Opitz ab 1619 als Hauslehrer stand, verkehrte Bongars einmal die Woche, die beiden wechselten über 600 Briefe.⁷² Auf Vermittlung des späthumanistischen Gelehrten und Diplomaten Hubert Languet, der kursächsischer Gesandter am Wiener Hof und mit dem englischen Dichter und Diplomaten Philip Sidney befreundet war, hatte Lingsheim Philips Bruder Robert Sidney auf dessen *peregrinatio academica* begleitet.⁷³ Zudem verweist Christopherus Colerus auf Opitz in seiner *Laudatio honori*, die großen Aufwand betreibt, an den Diplomaten und Staatsmann zu erinnern, sowie wiederum auf die Bedeutung der Pfalz für das skizzierte gelehrt-diplomatische Netzwerk.⁷⁴

Opitz' internationale Vernetzung in der Gelehrtenrepublik und Irenik (vor allem mit Lingsheim, Grotius, Hotman und Bernegger), die nach der Flucht aus Heidelberg durch den Aufenthalt im calvinistischen Leiden und Kontakte mit dem niederländischen ›Nationaldichter‹ Daniel Heinsius noch verstärkt wurde, war wohl auch ausschlaggebend dafür, dass der katholische Kammerpräsident in Schlesien, Karl Hannibal von Dohna, mit Opitz den Verfasser des *Buchs von der Deutschen Poeterey* (1624) und einen der prononciertesten protestantischen Autoren 1626 als Sekretär und Kanzleivorsitzenden einstellte – trotz seines früheren konfessionspolitischen Engagements.⁷⁵ Bereits anlässlich des Todes des habsburgischen Erzherzogs Karl, Bischof von Breslau, hatte sich Opitz 1625 als Teil einer von Dohna sowie den fürstlichen Räten Reinhard von Kickepusch und Caspar Kirchner angeführten schlesischen Delegation auf den Weg nach Wien gemacht. Opitz verfasste für diesen Anlass ein deutsches Beileidsgedicht, das Kaiser Ferdinand II. im Rahmen einer Audienz überreicht wurde und das er – will man der Legende Glauben schenken – auf Bitte des Wiener Hofes ad hoc ins Lateinische übersetzte. Im katholischen Machtzentrum des Heiligen Römischen Reiches boten sich dem jungen Gelehrten neue Möglichkeiten, die bei Publikation des *Trostgedichts* zweifellos ausgefallen wären: Der zufriedene Kaiser krönte Opitz zum *poeta laureatus* und Dohna bot ihm die lange erhoffte politische Stellung an. Im Laufe der nächsten Kriegsjahre avancierte Opitz zum erfolgreichen Diplomaten. Während Dohna für ihn beim Kaiser ein Adelspatent einreichte,⁷⁶ hielt sich Opitz zu Verhandlungen am brandenburgischen Hof in Berlin, am polnischen

72 Vgl. KohIndorfer-Fries, *Diplomatie und Gelehrtenrepublik*, S. 184 ff.

73 Ebd., S. 177 f. Vgl. zum konfessionspolitischen Kontext der Freundschaft Axel E. Walter, *Späthumanismus und Konfessionspolitik. Die europäische Gelehrtenrepublik um 1600 im Spiegel der Korrespondenzen Georg Michael Lingsheims*, Tübingen 2004 (= *Frühe Neuzeit*, 95), S. 93 f.

74 Vgl. Colerus, *Laudatio*, S. 162 ff. Er nennt u. a. den aufgrund seiner »wichtigen Gesandtschaften« gerühmten Hippolytus a Collibus ebenso wie den Juristen und Diplomaten Marquard Freher oder Dionysius Gothofredus, Rechtsgelehrten und Vater des französischen Diplomaten in Westfalen und Historikers Théodore Godefroy. Dazu auch Schilling, *Konfessionalisierung und Staatsinteressen*, S. 121.

75 Vgl. Dirk Niefanger, *Martin Opitz und Karl Hannibal von Dohna. Ein Beispiel für Intersektionalität im Opitz-Netzwerk zwischen 1626 und 1632*, in: Stefanie Arend/Johann Anselm Steiger (Hrsg.), *Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke*, Berlin/Boston 2019, S. 91–105.

76 Szyrocki, *Martin Opitz*, S. 80. Martin Opitz durfte sich gemäß Adelsbrief vom 14. September 1627 ›Opitz von Boberfeld‹ nennen. Das Adelspatent wurde ihm in Prag vom Kaiser persönlich überreicht.

Hof in Warschau und am habsburgischen Hof in Prag auf, wo er wahrscheinlich Wallenstein begegnete.⁷⁷

1630 entsandte Dohna Opitz nach Frankreich; nach mehreren Wochen in Straßburg – im »Zentrum der Irenistik«⁷⁸ traf er wieder auf Lingelsheim –, reiste er für einige Monate weiter nach Paris. Bereits die deutschen Etappenziele der Reise nach Frankreich evozieren ein Nebeneinander von Höfen und Gelehrtenstuben in Dresden, Leipzig, Gotha, Hanau und Frankfurt.⁷⁹ Während die ältere Forschung noch davon ausgegangen ist, Opitz hätte sich dabei auf eine von Dohna geduldete humanistische Bildungsreise begeben, hat Klaus Garber auf den politischen Zusammenhang der diplomatischen Mission verwiesen.⁸⁰ Auch wenn der Paris-Aufenthalt bis auf einen Brief Opitz' an Dohna spärlich dokumentiert ist,⁸¹ gibt doch Colerus' *Laudatio* Aufschluss darüber:⁸²

Hier [Paris, C. P.] erforscht man die wichtigsten Vortheile, so man mit der Zeit für das beste seines Vaterlandes anwenden kan. Unser Opitz ließ sich dieses alles höchstangelegen seyn. Er sahe sich auf diesem politischen Schauplatze sehr genau um. Er wurde mit den größten Staatsmännern bekannt. Er erfuhr die wichtigsten Dinge, er lernte sie beurtheilen, und behielt alles in frischem Andenken, damit er seinem Vaterlande völlige Nachricht davon geben könnte. Gemeine Dinge waren ihm hier zu gemein, ob sie schon sonst nicht eben für gar zu gemein zu achten sind. Und um was sich sonst Reisende am gewöhnlichsten bekümmern, das war ihm schon alles aus den Büchern bekannt. Die Gebräuche, die Gesetze, die Lage, die Gerechtsame, die Landschaften, die königliche Regierung, die Beschaffenheit des Parlaments, die Geschichte der Städte und der vergangenen Kriege hatte er schon größtentheils inne. Jtzo wollte er eigentlich nur von den Geheimnissen des Staats Nachricht einziehen. Besonders ging sein Absehen dahin, wie es um das Gleichgewicht von Europa beschaffen sey, und welches Land dem andern überwichtig wäre, wenn es in Bewegung kommen sollte?⁸³

Bedenkt man, dass Opitz sich in Paris im politischen Machtzentrum Kardinal Richelieus bewegte, ist der Zeitpunkt seiner Mission entscheidend; insbesondere hinsichtlich des in Bewegung kommenden europäischen *aequilibrium* in einem »Jahr weitreichendster politischer Weichenstellungen«.⁸⁴ Auf dem Regensburger Kurfürstentag von 1630, der

77 Vgl. Garber, Martin Opitz, S. 128.

78 Roloff, Martin Opitz: 400 Jahre, S. 27.

79 Vgl. Colerus, *Laudatio*, S. 202 ff.

80 Vgl. Klaus Garber, Im Zentrum der Macht. Martin Opitz im Paris Richelieus, in: ders., Wege in die Moderne. Historiographische, literarische und philosophische Studien aus dem Umkreis der alteuropäischen Arkadien-Utopie, hrsg. von Stefan Anders und Axel E. Walter, Berlin 2012, S. 183–222.

81 Opitz an Dohna, 9. 9. 1630, in: Opitz, Briefwechsel, 2, S. 850–856.

82 Darauf verweisen auch Szyrocki, Opitz, S. 93 ff. und Garber, Im Zentrum der Macht, S. 186.

83 Colerus, *Laudatio*, S. 206 f.

84 Garber, Im Zentrum der Macht, S. 186. 1630 konsolidiert sich das von Bürgerkriegen – die Hugenottenaufstände und die Revolte des Hochadels in der sogenannten Fronde – geschwächte Frankreich unter der mitunter riskanten Führung Richelieus, die nun auch eine deutlicher anti-habsburgische Außenpolitik verfolgte, welche schließlich in den Kriegseintritt münden wird: »1630

zur Absetzung Wallensteins führte, manifestierte sich der politische Paradigmenwechsel: »Richelieus Emissäre [...] [beachteten] geschickt die oberste Maxime der Deutschlandpolitik des Kardinals in den kommenden Jahren, »je nach Voraussetzung von Stunde und Ort, katholische, evangelische oder ständische Leidenschaft auszunutzen«, wo immer möglich zu vereinigen und gegen den stets neu suggerierten Hegemonieanspruch Habsburgs zu mobilisieren.«⁸⁵ In Paris begegnete Opitz das deutsche *monstrum* (Richelieu spricht von einer Bestie mit vielen Köpfen) im Spiegel des französischen Kardinals. Wenn zu dieser Zeit Einblicke in die politische Zukunft des Kontinents und des Reichs zu gewinnen waren, dann in Paris. Das Jahr 1630 ist auch von eminenter Bedeutung für unterschiedliche Szenarien des Kriegsverlaufs: Während sich Opitz auf dem Weg nach Paris befindet, landet Gustav Adolf auf der Insel Usedom, Wallenstein findet sich hingegen vorerst entmachtet im Herzogtum Friedland.

Als Opitz' Orakel der politischen Zukunft im bewegten Europa hebt Colerus in seiner *Laudatio Hugo Grotius* hervor, der sich seit seiner spektakulären Flucht vor den niederländischen orthodoxen Calvinisten 1621 im Pariser Exil aufhielt:

Zu diesem Fürhaben brauchte er nun einen erfahrenen, einsichtigen und willfähigen Mann, der ihm bey vorfallenden Gelegenheiten von allem nähere Kundschaft geben könnte. Und diesen traf er alsobald nach Herzenswunsche an. Es war der grosse Hugo Grotius, aus den Niederlanden. Ein Mann, welcher die holländische und ernsthafte Gemüthsart mit der französischen Freundlichkeit und Höflichkeit sehr wohl zu vermischen wuste; ein Mann, den sein Vaterland zwar vertrieben, aber den Frankreich desto williger aufgenommen hatte; ein Mann, den der König überaus liebte, dem die Prinzen vom Geblüth sehr gewogen waren, den das Parlament und die vornehmsten geheimen Minister ihrer besondern Freundschaft würdig achtete. So groß seine Gelehrsamkeit, so groß sein Rang und Ansehen war; eben so freundlich und leutselig war er auch im Umgange. Fürnehmlich erfuhr dieses unser Opitz, den er anitzt gar besonders werthschätzte, theils weil er mit ihm schon längst in einem gelehrten Briefwechsel gestanden, theils weil er ihn wegen der Ehrenrettung der deutschen Sprache liebgewonnen hatte. Sein Haus in Paris war gleichsam ein delphisches Orakel, welches die Abgesandten der größten Könige und Fürsten, die Parlamentsherren, die königlichen Hof- und Reichs=Räthe beständig besuchten. Unser Opitz that dieses nach gütigst erhaltener Erlaubniß ebenfalls, und ging allemahl gelehrter, erfahrener und weiser von dannen. Er hörte bey ihm von Kriegs- und Friedenssachen, von Bündnissen, vom Aufkommen und Abnehmen, von Krankheiten und Hülfsmitteln der christlichen Republik auf das allerklügste und einsichtigste Handeln, und lernte die meisten Geheimnisse verstehen, in so weit es der damalige Staat erlaubte.⁸⁶

ist zugleich das Jahr einer besonders regen und intensiven französischen Diplomatie. Schon der schwedisch-polnische Waffenstillstand im Jahr zuvor kommt unter maßgeblicher französischer Vermittlung zustande. Das französische Interesse an ihm liegt auf der Hand. Erst jetzt werden die schwedischen Kräfte frei zum Einsatz gegen Frankreichs Widersacher Habsburg.« (Vgl. S. 185f.)

85 Ebd., S. 185. Zitat von Carl Jacob Burckhardt, *Richelieu*, Bd. 2, München 1966.

86 Colerus, *Laudatio*, S. 207 ff.

In diesem Szenario bildet die neue ›konfessionsneutrale‹ Außenpolitik Richelieus und Ludwigs XIII. – beide schätzten Grotius – den Gegenstand, Grotius' historisch-politische und völkerrechtliche Kenntnis die Methode der politischen Analyse bzw. die Waage, auf der das »Aufsteigen« und »Abnehmen« der Staaten zu messen ist. In seinen drei Büchern *De jure belli ac pacis*, die ein Jahr nach der von Grotius gelobten opitzianischen »Ehrenrettung der deutschen Sprache«⁸⁷ erschienen waren und die Gustav Adolf im Krieg mit sich führte, drückt sich dieser Zusammenhang in der Vereinbarkeit von naturrechtlicher Souveränität und internationalen Verpflichtungen »in Kriegs- und Friedenssachen«⁸⁸ aus. Im Zentrum der neuen Außenpolitik wie des neuen politischen und rechtlichen Verständnisses stehen, durchaus irenisch geprägt, anti-habsburgisches Engagement und interkonfessioneller Dialog. Zugespitzt lässt sich also formulieren: Während Zouchs *ius inter gentes* die aus den Friedensverhandlungen resultierende, d.h. aus Westfalen kommende Theorie ist, half Grotius' Theorie eines säkularen Naturrechts, die er vom Krieg ausgehend⁸⁹ im internationalen wie interkonfessionellen Rechtszusammenhang in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte, den Weg nach Westfalen vorzubereiten. Hugo Grotius wurde 1634 übrigens zum schwedischen Botschafter in Paris ernannt⁹⁰ und hatte Anteil am offiziellen Kriegseintritt Frankreichs ein Jahr später sowie an der von Schweden und Frankreich mitkonzipierten zukünftigen Reichsverfassung des Westfälischen Friedens, den er durch seinen Tod 1645 nicht mehr erlebte.⁹¹

Die Überschneidung von Diplomatie und Gelehrtenkultur als irenische Figuration sowie die Bedeutung von Grotius für den Paris-Aufenthalt zeigen auch Opitz' Übersetzung des Lehrgedichts *Bewijs van den waaren godsdienst* (1622), von Grotius selbst in die lateinische Prosafassung *De veritate religionis christianae* (1627) übersetzt, und ein für dessen ältesten Sohn Cornelius verfasstes lateinisches Gedicht.⁹² In Fragen der Politik galt Hotman neben Grotius, dessen Familie selbst schlesische Wurzeln hatte,⁹³ als wichtigster Informant von

87 Ebd., S. 208.

88 Ebd., S. 210.

89 Im Versuch, das naturrechtliche Friedensrecht ausschließlich vom Krieg aus zu denken, sah Leibniz früh einen Mangel von Grotius Völkerrechtstheorie: Diejenigen, »die ihm [Grotius, C. P.] schon jetzt bescheinigen, uns die Elemente des Natur- und Völkerrechts an die Hand gegeben zu haben« seien »maßlose Lobredner«. »Denn«, so Leibniz in der deutschen Übersetzung weiter, »es sind doch bei ihm sehr viele Dinge nur nebenbei berührt, die insofern bloß Materialien für das Kriegsrecht abgeben können. (Gottfried Wilhelm Leibniz, Entwürfe zu »Elementen des Naturrechts«, in: ders., Frühe Schriften zum Naturrecht. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von Hubertus Busche und Hans Zimmermann, Hamburg 2003, S. 95)

90 Vgl. dazu Hamilton Vreeland, Hugo Grotius Diplomatist, in: *The American Journal of International Law* 11 (1917), Heft 3, S. 580–606.

91 Vgl. Henk Nellen, Hugo Grotius: A Lifelong Struggle for Peace in Church and State, 1583–1645, Leiden/Boston 2007, S. 476f. Auch Camerarius stand nach dem Tod des Winterkönigs in schwedischen Diensten.

92 Vgl. Wilhelm Kühlmann, Martin Opitz in Paris (1630) – Zu Text, Praetext und Kontext eines lateinischen Gedichtes an Cornelius Grotius, in: Opitz, Briefwechsel, 2, S. 471–499, der lateinische Text inkl. Übersetzung findet sich angehängt, S. 490–499. Zuerst in Martin Opitz, *Silvarum libri III. Epigrammatum liber unus*, Frankfurt 1631.

93 Vgl. Colerus, *Laudatio*, S. 211: »Johann Hottomannus, ein würdiger Enkel aus einem berühmten Breßlauerischen Rathsgeschlechte«.

Opitz; die beiden standen in regelmäßigem Austausch, nicht nur über Fragen der Irenik und der Literatur, sondern auch über Fragen der internationalen Politik.⁹⁴ Da Schlesien unter habsburgischer Herrschaft stand, konnte Opitz keineswegs den Status eines Gesandten beanspruchen und musste seine Informationen fernab des Hofes beziehen: rund um das Haus Grotius. Unter Berücksichtigung der neuen französischen Außenpolitik, deren Gelingen wesentlich auf irenischen, zumindest interkonfessionellen Taktiken beruhte, des sich dadurch anbahnenden Bündnisses mit Schweden, des calvinistisch-irenischen Milieus in Paris, der Isolation der protestantischen Reichsstände und der kaiserlichen Gegenreformation in Schlesien erscheint Opitz' diplomatische Mission für den kaiserlichen Kammerpräsidenten durchaus delikat. Es ist nicht genau zu klären, welche Informationen Opitz bekam und an wen er sie weitergab, d. h., ob er Dohna oder dem kaiserlichen Hof über die französisch-schwedischen Entwicklungen berichtete oder es im Interesse der protestantischen Reichsstände nur vorgab.⁹⁵ Opitz selbst erscheint in dieser Konstellation als prekäres Medium, das sowohl die Komplexität des Reichs und den Kriegszustand als auch die Verfassung des zukünftigen konfessionspolitischen Friedens konfiguriert.

Für Opitz führte der Schwedische Krieg bereits vor dem französischen Eintritt zu einer weiteren Wendung: Dohna musste nach dem Vorstoß schwedischer Truppen als kaiserlicher Vertreter 1632 aus Breslau flüchten und starb wenig später in Prag. Wie insbesondere die Briefe zwischen Johann Christian von Brieg und Georg Rudolf von Liegnitz zeigen, trat Opitz nun in die Dienste der schlesischen Piastenherzöge und in jene der Schweden, was zweifellos die Ansicht stärkt, dass seine diplomatische bzw. informationspolitische Mission nicht zum Nachteil der Protestanten im Reich ausgefallen sein kann.⁹⁶ Für die Herzöge von Brieg und Liegnitz übernahm er diplomatische Missionen bei Ulrich von Holstein, am Brandenburger Hof und bei Oxenstierna. Zudem fungierte Opitz als permanenter schlesischer Kontaktmann zum schwedischen Heerführer Banér, der ihn wiederum selbst an den fürstlichen Hof in Dresden delegierte.⁹⁷ Nachdem Opitz sich während der nächsten beiden Jahre in der pro-evangelischen Allianz unter schwedischer Führung offenbar exponiert hatte, war ein erneuter Wechsel des politisch-diplomatischen

94 Opitz an Dohna, 9. 9. 1630, in: Opitz, Briefwechsel, 2, S. 850–856. Die überlieferten Korrespondenzen dieser Zeit zeigen, dass Opitz über Grotius hinausgehende und längerfristige Kontakte zu hochrangigen Vertretern der europäischen Gelehrtenrepublik, häufig im dafür bevorzugten Medium des Briefs, unterhielt: zu den Brüdern Dupuy, Nicolas Rigault, Claudius Salmasius, Théodore Godefroy oder eben auch dem eingangs hervorgehobenen Jean Hotman. Diese Kommunikation zwischen den Gelehrten über Opitz' Paris-Aufenthalt hinausgehend dokumentiert etwa ein Brief an Georg Michael Lingelsheim vom 22. 3. 1631 (ep. 310322A): Opitz, Briefwechsel, 2, S. 969 ff.

95 Vgl. ebd. Nicht zuletzt aufgrund von Dohnas Vorschlag, Grotius' irenisches Manifest zu übersetzen, scheint es denkbar, dass Opitz – vor Dohnas gegenreformatorischem Furor, der ihm zweifelhafte Berühmtheit als »Seligmacher« verschaffte – auch interkonfessionelle Möglichkeiten für die kaiserliche Seite ausloten sollte. Als die Übersetzung von *De veritate religionis christianae* schließlich 1631 erschien, während die schwedische Kriegsrüstung in vollem Gange war, lehnte Dohna die Widmung ab.

96 Vgl. Garber, Martin Opitz, S. 128.

97 Vgl. ebd., S. 130. Banér äußert sich »voller Anerkennung über Opitz' diplomatische Fähigkeiten« gegenüber Johann Christian.

Dienstes nicht mehr möglich, als die Habsburger 1635 wieder in Schlesien die Macht ergriffen und die Piastenfürsten nun auf den Kaiser schworen.⁹⁸ Opitz wandte sich deshalb an die polnische Krone und wechselte mit einem Lobgedicht auf Wladislaw IV. als höfische Eintrittskarte ins gemischtkonfessionelle Danzig, wo er jedoch an einer Pesterkrankung verstarb. In Danzig war er nicht nur als Historiograf tätig, sondern organisierte die königliche Auslandskorrespondenz und versorgte den polnischen Hof mit Neuigkeiten und seinen Einschätzungen der Kriegshandlungen. Auch in Danzig zeigt sich die Doppelung in der Informationsbeschaffung und -verteilung, da Opitz zugleich auch für die schwedischen Gegenspieler Polens, also Oxenstierna und Banér, tätig war.⁹⁹

Zwar hat die Forschung vermehrt darauf hingewiesen, dass sich Opitz in diplomatischer Mission mitunter »auf den höchsten Entscheidungsebenen der Politik zwischen Oxenstierna und Wallenstein«¹⁰⁰ bewegte; Fragen der gelehrt-diplomatischen Praxis seiner Ambassaden haben bislang – über den ideengeschichtlichen Komplex der Irenik hinausgehend – jedoch in der Forschung keine Rolle gespielt. Das mag auch daran liegen, dass Opitz kurz vor seinem Tod im August 1639 am Danziger Hof die Vernichtung seiner politischen und diplomatischen Korrespondenz veranlasste.¹⁰¹ Umso diffuser muten auch die überlieferten, mitunter widersprüchlichen biografischen Bruchstücke und Dokumente des schlesischen Gelehrten an. Opitz' Leben und Werk sind nur im Kontext der komplexen Karte des Dreißigjährigen Krieges zu verstehen, wie etwa auch Nicola Kaminski in ihrer prononciert militärischen Lektüre der *Deutschen Poeterey* hervorgehoben hat;¹⁰² seine Biografie dient als Itinerar durch die unterschiedlichen Ebenen der Kriegstopografie im politisch-rechtlichen *monstrum*, die mit seiner Ankunft in Heidelberg 1619 beginnt, von Flucht und Exil geprägt ist, und – aus der Retrospektive – erstaunliche Wendungen umfasst.

Gleichzeitig evoziert die Perspektive auf das gelehrte *self-fashioning*¹⁰³ des schlesischen Protestanten ausgehend von seiner Heidelberger Sozialisation – wie bei Colerus zu sehen ist – auch eine Konstante: die Rolle eines Akteurs im internationalen Netzwerk der diplomatischen Gelehrtenrepublik während des Krieges. Dies umso mehr, als seine gelehrten Freunde wie Hotman oder Grotius durch das calvinistische Bekenntnis ins Exil

98 Vgl. ebd., S. 130f. und Roloff, Martin Opitz, S. 27.

99 Vgl. Garber, Martin Opitz, S. 132: Er verwendete seine Informationen über Polen und Schweden »jeweils wechselseitig« und »befriedigte das Informationsbedürfnis seiner Auftraggeber auf beiden Seiten vorzüglich«. Dazu Klaus Garber, Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz. Ein Humanist im Zeitalter der Krisis, Berlin/Boston 2018, S. 677–725.

100 Herbert Jaumann, Nachwort, in: Martin Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe, hrsg. von H. J., Stuttgart 2008, S. 191–213, hier S. 203.

101 Vgl. Klaus Garber, Martin Opitz, in: Harald Steinhagen/Benno von Wiese (Hrsg.), Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk, Berlin 1984, S. 116–184, hier S. 133.

102 Vgl. Kaminski, *Ex Bello Ars*, S. 16–52.

103 Vgl. Stephen Greenblatt, Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare, in: Moritz Baßler (Hrsg.), *New Historicism*. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Frankfurt a. M. 1996, S. 35–47. Zum einen versteht Greenblatt *self-fashioning* als »Sinn für persönliche Ordnung, eine charakteristische Weise, der Welt zu begegnen, eine Struktur gezügelter Wünsche«. Zum anderen folgt diese Selbstinszenierung der Person einem »Aspekt jener allgemeinen Macht, Identität zu kontrollieren.« (Greenblatt, *Selbstbildung*, S. 35).

gezwungen wurden und die Irenik auch im autobiografischen Zusammenhang als utopische Praxis zu verstehen ist. Politisch erfolgte dieses *self-fashioning* durch wechselnde Ambassaden, die Ausdruck jener »öffentlichen ämpter[]«¹⁰⁴ im Krieg sind, die Opitz in der späthumanistischen Verquickung von Politik und Gelehrtenkultur bereits im *Buch von der Deutschen Poeterey* einfordert¹⁰⁵ und die er im Zentrum des aufkeimenden französischen Absolutismus bestätigt fand.¹⁰⁶ Die irenische Figuration ermöglicht konfessionspolitisch prononcierte Positionen bei gleichzeitigem Einsatz für einen übergeordneten und gegen die konfessionelle Militanz gerichteten Dialog. Im kulturellen Verständnis meint das die Etablierung der deutschen Literatursprache im internationalen Kontext der späthumanistischen Gelehrtenrepublik bzw. der damit verbundenen poetologischen Souveränität der Nationalliteratur wie bei Pierre de Ronsard oder Philip Sidney. Theologie und Völkerrecht, Poetik und Diplomatie – so wäre das Selbstverständnis des protestantischen Späthumanismus im Kontext der europäischen Territorialisierung von Herrschaft zusammenzufassen – liegen nebeneinander. Das bedeutet auch, dass sich politische und kulturelle Praxis der Gelehrten stets eingebettet finden in den Zusammenhang von Selbstbehauptung und Abhängigkeit.

Bereits im konfessionspolitisch unzweifelhaften *Trostgedichte*, das deutlich den Terror des Krieges beklagt und gegen die »Martern« der katholischen »Tyranen« mobilisiert, folgen Opitz' Alexandriner einer irenisch-ausgleichenden Semantik des politischen Raumes – ein bemerkenswertes Dazwischen. Sie überführen die konfessionelle Praxis des Gottesdienstes durch rhetorische Antithetik und Parallelkonstruktionen in ein horizontales Differenzmodell:

Es ist ja nichts so frey/ nichts also ungedrungen
 Als wol der Gottesdienst: so bald er wird erzwungen/
 So ist er nur ein Schein/ ein holer falscher Thon.
 Gut von sich selber thun das heist Religion/
 Das ist GOtt angenehm. Laßt Ketzer Ketzer bleiben/
 Und gleubet ihr für euch: Begehrt sie nicht zu treiben.
 Geheissen willig seyn ist plötzlich vmbgewandt/
 Trew die aus Furchte kömpt hat mißlichen Bestand.¹⁰⁷

Früh zeigt sich in Opitz' »beschädigtem« Epos jenes Differenzmodell, das für den Westfälischen Frieden und die Imagination einer neuen *pax christiana* beispielgebend werden sollte. Dieses Modell kann die politische Agonalität des Konfessionskrieges, die sich im Polyptoton (»Laßt Ketzer Ketzer bleiben«) zuspitzt, auf einer übergeordneten Ebene – »GOtt« – auflösen, gerade weil es die politisch ausgleichende Lösung der religiösen Praxis in der horizontalen Gleichordnung anstrebt und so eine neue Moderation der Konfessi-

104 Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 346.

105 Ebd., S. 411.

106 Vgl. Garber, *Im Zentrum der Macht*, S. 222.

107 Martin Opitz, *Trostgedichte in Widerwertigkeit deß Krieges*, in: ders., *Werke*, Bd. I, hrsg. von George Schulz-Behrend, Stuttgart 1968, S. 205 f., I/465–472.

onspolemik erlaubt. Die Polemik gegen den Universalanspruch von Papst und Kaiser ist freilich integraler Bestandteil dieses vermittelnden Differenzmodells. Entscheidend ist die gegenseitige Anerkennung der verschiedenen Praxen, die Gott gleichermaßen »angenehm« sind.¹⁰⁸ Wir haben es dabei mit einer Inversion bzw. Umstülung der polemischen Konfessionspolitik zu tun, nicht mit völliger Abkehr davon. Ähnliche Konfigurationen finden sich bei Grotius, Bernegger oder Hotman.¹⁰⁹ Opitz trat in Den Haag, auf der Flucht vor den spanischen Truppen, die noch frische, gewaltsame Lösung des innerkonfessionellen Streits zwischen Arminianern und Gomaristen entgegen, die u. a. mit der Einkerkering und schließlich Flucht von Hugo Grotius aus den Niederlanden endete. Wie sein Biograf Colerus selbst irenisch ausführt, »merkte [er] sich davon das fürnehmste, und hat daher nach der Zeit seinem Vaterlande manchmal für dergleichen schädlichem Unterfangen zu rathen gewußt«.¹¹⁰ Nach 1648 wird die interkonfessionelle Rhetorik – gleichermaßen nicht-auflösbare Differenz und Vermittlung – als Verhandlungs- und Abstimmungspraxis institutionalisiert. So legen die Westfälischen Friedensverträge ein Modell der *itio in partes* fest, in dem die Reichsstände auf den zukünftigen Reichstagen nach zwei konfessionellen *corpora* »auseinandertreten«.¹¹¹

An Opitz' vielfältigen, mitunter widersprüchlichen diplomatischen Missionen und Agententätigkeiten lässt sich der von Oestreich angedeutete diplomatische Experimentalraum des Reichs, gerade im Krieg, sichtbar machen: Angefangen bei den kleinen Herzogtümern Brieg und Liegnitz und der Stadt Breslau, deren Ratsherren übrigens das *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) gewidmet ist, über die größeren deutschen Höfe wie Brandenburg oder die außerhalb des deutschen Reiches gelegenen Niederlande führt der Weg schließlich zu den großen europäischen Höfen und Mächten: Wien/Prag, Paris, Stockholm und Danzig. Durch die diplomatischen Verwicklungen eines einzelnen Akteurs wird deutlich, wie viele unterschiedliche Parteien – von potenziellen Universalmonarchien bis zu freien Städten und im Verständnis der Staatenbildung embryonalen Fürstentümern – an der Schwelle der Souveränität am diplomatischen Verkehr teilnehmen bzw. um Teilnahme bemüht sind. Und sie zeigen insbesondere für die diplomatischen Akteure aus protestantischen Gebieten eine Angleichung zweier Praxisfelder: auf der einen Seite jene der internationalen Gelehrten-

108 Wobei selbst die neostoizistische *consolatio*-Epik das operative Moment hervorhebt. Besonders deutlich ist das an jener Stelle des *Trostgedichtes*, an welcher Opitz den obersten Taktiker und Techniker der Intrige, Odysseus, als Gewährsmann des heroischen Stoizismus aufruft. Vgl. Opitz, *Trostgedichte*, S. 223, II/433 f. Zu Odysseus auch Peter von Matt, *Die Kunst der Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, 3. Aufl., München 2013, S. 24–29.

109 Während Hotman senior hart für »die reformierte Sache eingetreten war und in jeder Annäherung der Kirchen [...] eine Infragestellung konfessioneller Glaubensgrundsätze sowie eine Gefährdung des reformatorischen Erbes gesehen hatte«, setzte sich sein Sohn für eine Wiedervereinigung der Kirchen ein. Vgl. Mona Garloff, *Verwandtschaft, Konfession und Gelehrsamkeit im 16. Jahrhundert. Die Beziehungen der französischen Familie Hotman nach Schlesien*, in: Joachim Bahlcke/Irene Dingel (Hrsg.), *Die Reformierten in Schlesien. Vom 16. Jahrhundert bis zur Altpreußischen Union von 1816*, Göttingen 2016 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abt. für Abendländische Religionsgeschichte, Beiheft 106), S. 31–52, hier S. 50.

110 Colerus, *Laudatio*, S. 171.

111 Vgl. dazu die Westfälischen Friedensverträge IPO V, 52/IPM § 47.

republik, ihrer Vernetzungen und Kommunikationsweisen, die der sich internationalisierenden Politik neue Möglichkeiten bietet. Auf der anderen Seite stehen diplomatische und informationspolitische Einsätze, die neuen Gelehrtengenerationen Entfaltungsmöglichkeiten für akademische Laufbahnen bieten, welche – insbesondere in den protestantischen Gebieten – durch Krieg und Konfessionspolemik bis dahin erschwert wurden. Die Irenik ist demgemäß theologisch-gelehrter Ausdruck des diplomatischen *self-fashioning* in Krieg und Konfessionsstreit.

Die Verortung der Dichtung »inn königlichen vnnnd fürstlichen Zimmern«,¹¹² wie sie Opitz im *Buch von der Deutschen Poeterey* programmatisch und als Wunsch nach der euphorischen Rückkehr aus Ungarn – gleich Odysseus und Agamemnon¹¹³ – vornimmt, meint demgemäß nicht allein den Anspruch auf höfische Autorschaft, sondern bekräftigt auch das gelehrte Selbstbewusstsein und den poetologischen Anspruch auf ›Souveränität‹, auf literarische Teilnahme am internationalen Diskurs, die etwa von Grotius akklamiert und als solche anerkannt wurde. Diesen diplomatisch-gelehrten Zusammenhang der frühneuzeitlichen Nationalpoetiken bezeugt auch die politische Metaphorik, die die poetologischen Schriften begleitet. So etwa bei Sir Philip Sidney, der 1574 als diplomatischer Sekretär am Wiener Hof Maximilians II. und 1577/78 als *ambassador* der Königin Elisabeth am Hof Rudolfs II. tätig war; mit einer diplomatischen Anekdote dieser Zeit eröffnet auch seine *Defence of Poesy*. Figuren der Herrschaft und Diplomatie dienen Sidney darin als privilegierter Referenzraum der nationalsprachlichen Literatur. Zu berücksichtigen ist dabei der Kommunikationszusammenhang der Souveränität: Poetische Kunstfertigkeiten sind »princes over all«, weil sie Tugend hervorrufen und der gelehrte Dichter wie ein »monarch« über die Wissenschaften herrscht. Die Dichtung selbst ist »most princely« und »full of majesty and beauty«.¹¹⁴

Von Vergil ausgehend führt Opitz in einer ähnlichen Denkbewegung in der *Deutschen Poeterey* für die gelehrte Dichtung die »hoheit des gueten namens«¹¹⁵ ins Feld, also

112 Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 411. Ausführlicher und gleichsam literaturgeschichtlich legitimiert erfolgt diese Verortung in der Widmung an Ludwig Fürst zu Anhalt-Köthen in Martin Opitz, *Acht Bücher Deutscher Poematum*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. II/2, hrsg. von George Schulz-Behrend, Stuttgart 1979 (= *Bibliothek des literarischen Vereins*, 301), S. 530–545. »Daß nun Ewre Fürstliche Gnade auch der Poesie die hohe Gnade vnd Ehre anthut/ folget sie dem rühmlichen Exempel oben erzehler Potentaten so verstorben sind/ vnnnd giebet selber ein gut Exempel denen die noch leben. | Die Vrsache aber/ warumb Ewre vnnnd andere werthe Helden hierzu gleichsam von Natur gereizet werden/ ist vornehmlich die Begiehr der Vnsterblichkeit/ welcher die edelsten Geister nachhengen/ vnnnd jhnen den künftigen Ruhm vnnnd Namen als eine Belohnung jhrer Tugenden vnnnd Tapfferkeit ohn Vnterlaß für Augen stellen. So legte Alexander seinen Tolch vnnnd den Homerus allzeit zusammen; ohne Zweiffel anzuzeigen/ daß seine ritterliche Thaten bald musten verschwiegen bleiben/ wann sie nicht durch sinnreiche Schrifften vnnnd Zuthun der Poeten erhalten würden.« (Ebd., S. 543)

113 Vgl. Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 339 f.

114 Philip Sidney, *Defence of Poesy*, London 1595, S. 220 ff. Vgl. auch Joanna Craigwood, Sidney, Gentili, and the Poetics of Embassy, in: Robyn Adams/Rosanna Cox (Hrsg.), *Diplomacy and Early Modern Culture*, Basingstoke 2011, S. 82–100, hier S. 93.

115 Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 412. Vgl. zur neuhumanistischen und neo-platonischen Tradition der Rede von der Dignität der Dichtkunst Hans-Georg Kemper: Platonismus im Barock. Martin Opitz' Rede über die Dignität der Dichtkunst im »Buch von der Deutschen Poeterey« (Kap. I–IV), in:

majestas und *dignitas*. Während nun einerseits die als älterer Gelehrten-topos etablierte Absetzung vom höfischen Diskurs zugunsten politischer und administrativer Praktiken aufgegeben wird, bemüht die Gelehrtenrepublik auf der anderen Seite die Souveränität der nationalsprachlichen Literatur, die Übertragung einer politisch-rechtlichen Fiktion in den Bereich der Poetik. Am deutlichsten kommt dieser Aspekt bei Martin Opitz in der Vorrede zu den *Weltlichen Poemata* (1628) zum Vorschein:¹¹⁶

Wir Deutschen/ wie wir zu dem Latein vnnd Griechischen/ nebenst den freyen Künst-
sten/ etwas später kommen sind/ vnnd doch alle andere Nationen an reichem Zuwachs
der gelehrtesten Leute vberholet/ vnnd hinter uns gelassen haben/ also wollen wir von
vnserer eigenen Poeterey ingleichen hoffen/ die/ vngeachtet der nunmehr langwirigen
krige/ sich allbereit hin und wieder so sehr wittert vnd reget/ daß es scheint/ wir
werden auch dißfals frembden Völckern mit der Zeit das Vortheil ablauffen.¹¹⁷

Die Voraussetzung der nationalpoetologischen Subjektposition ist eine souveräne Literaturpolitik, die zuallererst aus einer Gleichrangigkeit der europäischen Literatursprachen resultiert, die sich in der gemeinsamen Verpflichtung auf die bzw. Abhängigkeit von den poetischen Formen und Regeln der Antike manifestiert. Opitz nennt mit Francesco Petrarca und mit dem archetypischen höfischen Dichter Pierre de Ronsard zwei exponierte nationalsprachliche und nur im Rückgriff auf die antiken Überlieferungen denkbare Positionen der Renaissance.¹¹⁸

Entsprechende literarische Praktiken, um sich im System der souveränen Literatursprachen zu erproben, sind *interpretatio* (als Übersetzung) und *imitatio auctorum* bzw. *veterum* aus dem Lateinischen, Griechischen und Französischen in die höfisch-deutsche Literatursprache, ohne die die deutschsprachige Literatur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts nicht zu denken ist.¹¹⁹ Opitz bekräftigt in der *Deutschen Poeterey* die Bedeutung des permanenten Übersetzens für die deutsche Dichtung, dass »wir vns zuweilen auß den Griechischen vnd Lateinischen Poeten etwas zue vbersetzen vornemen: dadurch denn die

Olaf Hildebrand/Thomas Pittrif (Hrsg.), »...auf klassischem Boden begeistert«. Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur, Freiburg i. Br. 2004 (= Paradeigmata, 1), S. 37–66.

116 Vgl. Garber, Martin Opitz, S. 165.

117 Opitz, Acht Bücher Deutscher Poematum, S. 542.

118 Opitz, Deutsche Poeterey, S. 358f.: »Wiewol auch bey den Italiern erst Petrarcha die Poeterey in seiner Muttersprache getrieben hat/ vnnd nicht sehr vnlangst Ronsardus; von deme gesaget wird/ das er/ damit er sein Frantzösisches desto besser außwürgen köndte/ mit der Griechen schriften ganzer zwölfß jahr sich vberworfen habe; als von welchen die Poeterey jhre meiste Kunst/ art vnd lieblichkeit bekommen. Vnd muß ich nur bey hiesiger gelegenheit ohne schew dieses erinnern/ das ich es für eine verlorene arbeit halte/ im fall sich jemand an vnser deutsche Poeterey machen wollte/ der/ nebenst dem das er ein Poete von natur sein muß/ in den griechischen vnd Lateinischen büchern nicht wol durchtrieben ist/ vnd von jhnen den rechten grieff erlernet hat; das auch alle die lehren/ welche sonst zu der Poesie erfordert werden [...].«

119 Zu der in der humanistischen Bildung der Frühen Neuzeit durch Melanchthon beförderten *imitatio auctorum* vgl. Andreas Stegmann: Die *Imitatio auctorum* im Bildungswesen der Frühen Neuzeit, in: Winfried Böttler (Hrsg.): Paul Gerhardt: Erinnerung und Gegenwart. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung, Berlin 2006, S. 43–64.

eigenschaft vnd glantz der wörter/ die menge der figuren/ vnd das vermögen auch dergleichen zue erfinden zue wege gebracht wird.«¹²⁰ Voraussetzung der souveränen Setzung der deutschen Literatursprache und ihres poetischen Erfindungsvermögens ist ein Netz aus Vermittlungsfiguren. Es ist die Übersetzung, die mit der *Argenis* (1621) von Barclay und den *Trojanerinnen* von Seneca in den Großgattungen für Vorbilder sorgte, wobei sich »Qualifikation und Dignität der deutschen Sprache« in der Differenz der Übertragung und Vermittlung überhaupt erst unter Beweis stellen konnten.¹²¹

Das öffentliche Amt des Dichters – so ließe sich das *self-fashioning* des gelehrten Diplomattendichters erweitern – ist nicht nur eines *in den*, sondern auch eines *zwischen* den verschiedenen Literatursprachen sowie »königlichen vnd fürstlichen Zimmern«. Die Bedeutung der literarischen *majestas* der Übersetzung streicht Opitz in der Vorrede zu den *Trojanerinnen* heraus. Vorangestellt sind der Vorrede die Bewertungen von Senecas Tragödie durch Scaligers Sohn Joseph und Daniel Heinsius: Die Rede ist von einer »divina Tragoedia« und davon, dass Seneca »princeps omnium« sei.¹²² Vondel überliefert eine ähnliche Einschätzung Hugo Grotius', der von einer »Regina tragoediarum« spricht.¹²³ Als legitimer Repräsentant dieser literarischen Divinität und Majestät erscheint der gelehrte Übersetzer, wobei Opitz die Relation zwischen dichterischer Souveränität und gelehrter *interpretatio* unter Ausdehnung der Ständeklausel weiter befestigt, als er seine Vorrede zur Seneca-Übersetzung mit dem Hinweis beginnt, »Trawerspiele tichten« sei »vorzeiten Keyser/ Fürsten/ grosser Helden vnd Weltweise Leute thun gewesen«,¹²⁴ wobei die dabei referierte Liste der Kaiser von Cäsar über Augustus bis zu Senecas Schüler Nero reicht.¹²⁵ Bei Julius Caesar Scaliger konnte Opitz lesen, dass die griechischen von den römischen Tragödien zu unterscheiden seien, dass aber die Tragödien Senecas an *majestas* der griechischen Tragödie gleichzustellen seien.¹²⁶ Der Aspekt der generisch-rhetorischen Royalität

120 Opitz, Buch von der Deutschen Poeterey, S. 409 f. Stegmanns Liste müssen das Italienische und Spanische noch hinzugefügt werden. Vgl. dazu auch Wilhelm Kühlmann, Education in Early Modern Germany, in: Max Reinhart (Hrsg.), Early Modern German Literature 1350–1700, Rochester/Woodbridge 2007, S. 137–187.

121 Vgl. Garber, Martin Opitz, S. 165.

122 Martin Opitz, Gelehrter Leute Zeugniß von den Trojanerinnen, in: ders., Weltliche Poemata 1644. Erster Teil, unter Mitwirkung von Christine Eisner, hrsg. von Erich Trunz, Tübingen 1967, S. 319. Vgl. auch Hans-Jürgen Schings, Seneca-Rezeption und Theorie der Tragödie. Martin Opitz' Vorrede zu den *Trojanerinnen* [1974], in: ders., Gesammelte Aufsätze. Als Festgabe zum 80. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 133–150.

123 Zit. nach Bernhard Asmuth, Die niederländische Literatur, in: Eckard Lefevre (Hrsg.), Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama, Darmstadt 1978, S. 235–275, hier S. 246.

124 Martin Opitz, Senecae Trojanerinnen. Deutsch übersetzt/ vnd mit leichter Auslegung erkleret, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. II/2, Stuttgart 1979 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 301), S. 429 (»An den Leser«).

125 Allerdings dient ihm Cäsar an anderer Stelle als wenig ruhmreiche Referenz, Opitz, Deutsche Poeterey, S. 348: »Doch muß ich gleichwol bekennen/ das auch an verachtung der Poeterey die jenigen nicht wenig schuldt tragen/ welche ohn allen danck Poeten sein wollen/ vnd noch eines theils zum vberfluß/ ebener massen wie Julius Cesar seine kahle glitze/ sie jhre vnwissenheit vnter dem Lorbeerkrantz verdecken.«

126 Vgl. Iulius Caesar Scaliger, Poetics libri septem/Sieben Bücher über die Dichtkunst, Bd. 5, hrsg. und übers. von Gregor Vogt-Spira und Luc Deitz, Stuttgart/Bad Cannstatt 2003, S. 274 (VI, 6):

für die Übersetzung lässt sich mit Blick auf Barclays *Argenis* weiterführen, handelt es sich dabei doch um *den* politischen Schlüsselroman des 17. Jahrhunderts, der nicht nur Ludwig XIII. gewidmet ist, sondern im europäischen Rahmen schlicht als Legitimierung der absoluten Monarchie gelesen wurde.¹²⁷

Ausgehend von der Darstellung der zumindest temporären konfessionspolitischen Allianz zwischen dem anglikanischen England und der calvinistischen Pfalz durch die Heirat des späteren Winterkönigs Friedrich mit Elisabeth, Tochter von Jakob I., 1613 liest Jane O. Newman auch Martin Opitz' *Deutsche Poeterey* als »poetics of alliance«. Ebenso wie die historische Inszenierung der Allianz fungiere die Poetik als symbolische Aktualisierung und Fortschreibung eines größeren ideologischen Subtexts, dem im krisengeschüttelten Europa der Frühen Neuzeit *die* zentrale Bedeutung zukomme: Allianz wird darin als historisch spezifische Anordnung von Interdependenz und Autonomie verständlich.¹²⁸ Im Vordergrund steht also nicht eine poetologische Reaktion des maßgeblich in Heidelberg sozialisierten Gelehrten auf die realpolitische Ohnmacht der vermeintlichen Allianz für die protestantische Sache nach der Flucht Friedrichs und Elisabeths ins Exil nach Den Haag und der Eroberung der Pfalz, sondern »the self-conscious use of another form of alliance, namely poetic imitatio, to force the structures of dependence to serve the local cause«. ¹²⁹ Dabei deckt Newman auch ein ganzes Netz aus poetologischen Referenzen und Abhängigkeiten von Ronsard über Scaliger und andere auf, das Opitz unabhängig vom Topos der Antike-*imitatio* zur Hervorbringung der eigenen Autonomie heranzieht – und das im Vergleich letztlich erfolgreicher sein sollte als die kurpfälzische Politik.¹³⁰ Opitz war seit der Heidelberger Zeit mit den Schriften Hotmans und Grotius' vertraut; die von Newman aufgerufene Dialektik von übergeordnetem System und regionaler Souveränität, die das *Buch von der Deutschen Poeterey* kennzeichnet, erhält in der späthumanistischen Gelehrtenpolitik ihr reflexives Zentrum. Aus diesem Selbstverständnis heraus wären zum einen auch die Breslauer Widmung und die damit verbundene Bewerbungsgeste zu verstehen, zum anderen Opitz' erstes gemäß Nationalpoetik repräsentatives Übersetzungsprojekt, Senecas *Trojanerinnen* (1625), das der Repräsentation der antiken dichterischen Souveränität verpflichtet ist.

Im postwestfälischen Zusammenhang lässt sich diese Dialektik von Abhängigkeit und Souveränität auch an Conrad von Hövelns *Candorins Vollkommener Teutsche Gesandte* (1679) ablesen. Mit Opitz ähnlichen rhetorischen Mitteln legitimiert Höveln darin seine erste deutschsprachige Theorie der Gesandtschaft, die durch die im Sprechakt perfor-

»Quattuor supersunt maximi poetae (nam Silium his annumerare sane religio est) quorum Seneca seorsum suas tuetur partes, quem nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide maiorem.« Dazu auch Schings, *Seneca-Rezeption*, S. 137. An diesem Urteil sollte sich der Streit zwischen Lipsius und Joseph Justus Scaliger entzünden.

127 Vgl. Gotthardt Frühsorge, *Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises*, Stuttgart 1974, S. 17.

128 Vgl. Jane O. Newman, *Marriages of Convenience: Patterns of Alliance in Heidelberg Politics and Opitz's Poetics*, in: *MLN* 100 (1985), Heft 3, S. 537–576.

129 Ebd., S. 540 f.

130 Vgl. ebd., S. 573 ff.

mierte Souveränität des Entsenders über die Legitimierungs- und Übersetzungstopoi der deutschsprachigen Gelehrtenichtung hinausgeht:

Unser gegenwärtiger in- und mit Teutscher Tracht durch meine Feder außgeschickter Gesandte benimmt keinem Außländischen an Hoheit herligkeit und Würde das geringste/ besondern erläutert und vermehret vielmehr frembder Ansehnlichkeit: indessen kann meiner mir angebornen Japhetisch-Teutschen Muttersprache ich gleichwol auch nicht ihrer Zungen Erbe-Recht verschmähen/ verwerffen und frembd-entlehnetes dieser fürziehen.¹³¹

Der Gesandte wird »mit Teutscher Tracht durch die Feder« ausgeschiedt; das mediale Spiel lässt hier eine Ambivalenz zu zwischen der deutschsprachigen (auf Schottelius' Sprachgeschichte verweisende¹³²) Gesandtentheorie und der zunehmenden Bedeutung von deutschen Fürsten und Federn ausgeschiedter Gesandter. Zudem wohnt diesem Einsatz des deutschen Gesandten die Utopie der Repräsentation *eines* deutschen Souveränitätsbereichs inne, die sich eben auch im deutschen Sprechen *über* Gesandtschaft von »Franzischen Minen«¹³³ absetzt.

Gleichzeitig verweist der Autor, der »niemals in so hoch-herzlichem Wercke sich gebrauchen lassen/ und wol nimmer darzu gelangen wird«,¹³⁴ auf seine reichen Erfahrungen mit »denen fürtrefflichen Gesandten/ Residenten/ Deputirten/ Agenten/ Commissarien/ u. a.m.« sowie auf »hierneben manches gutes gedrucktes Buch und Schrift«.¹³⁵ Hövelns diplomatische Referenzliste spiegelt die Welt des »Teutschen Gesandten« innerhalb und außerhalb des Reichs (streng nach zeremonieller Rangfolge genannt) wider: die päpstliche Eminenz Kardinal Chigi, der kaiserliche Freiherr von Plettenberg, der spanische Gesandte de Rebolledo, der portugiesische Gesandte Antonio de Silva die französischen Ambassadeure Davantcourt und Chanut, die schwedischen Gesandten Salvius, Erskin, Mörner, Sparre und Möller, die dänischen Gesandten Ponz, Sehested, Reinkingk, der polnische Gesandte Radzewski, der russische Gesandte Nassokin, die braunschweig-lüneburgischen Abgesandten Schrader, Schwarzkopf, Köler und Kamman.¹³⁶

131 Höveln, Teutsche Gesandte, fol. VIII^f-VIII^v. Höveln spielt die Übertragung von Werk und Gesandtschaft, Autor und Souverän mit einer Grußadresse an die zukünftigen Kritiker konsequent zu Ende: »Ingedenck nun/ daß wer einen Gesandten beleidiget/ derselbe wider die Majestät ein verbrechen begehret: als habe so viel weniger Befahrung oder Scheu diese Buch-Gesandtschaft (alß die solchen an- und zugeschrieben worden/ so da alß Götter und weltliche Reichspfleger selbige schon in guter Sicherheit und Freyheit halten werden) in die weite Welt vor dieses mahl aufzusteuren und zu verschicken.« (Ebd., fol. X^f)

132 Zu den keltischen und »japhetischen« Sprachen vgl. Justus Georg Schottelius, Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haupt-Sprache, Braunschweig 1663, S. 151 f.

133 So ein Gedicht des Autors in Candorins Deutscher Zimmer Swan Darin Des Hochlöbl: ädlen Swan-Ordens Anfang/ Zunämen/ Bewandnis/ Gebräuche/ Satzungen/ Ordensgesätze/ samt der Hoch=ansähel: Gesellschafter Ordens=Namen entworfen, Lübeck 1667, S. 201.

134 Höveln, Teutsche Gesandte, fol. VI^v.

135 Ebd., fol. VIII^f. Höveln liefert die entsprechende Bibliografie auf S. 14 nach.

136 Vgl. ebd., fol. VII^f-VII^v.

Mit Dietrich Reinkingk, der zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges in der Reichspublizistik als Vertreter einer kaiserlichen Position hervorgetreten war, wird auch jener Politiker und Diplomat genannt, in dessen Entourage Höveln zuerst als Page, später als Secretarius an verschiedenen Ambassaden teilnahm. Höveln gibt im *Teutschen Gesandten* an, viele der genannten Gesandten als Reinkingks Sekretär in Münster und Osnabrück sowie im Dienst des schwedischen Residenten in Hamburg kennengelernt zu haben.¹³⁷ Der gelehrte Dichter des hamburgischen Elbschwanenordens, dem das Werk auch in der Vorrede zugeordnet wird, versucht demgemäß eine Lücke zu schließen. Die erste deutschsprachige Gesandtentheorie ist nicht nur der zunehmenden Bedeutung von fürstlichen Gesandtschaften nach 1648 geschuldet, sondern auch dem administrativen, insbesondere bürgerlichen Personal in der zweiten Reihe dieser Ambassaden. Insofern korrespondiert Hövelns Gesandtentheorie auch mit den für die bürokratische Praxis der absolutistischen Verwaltungen bedeutenden rhetorischen Lehrbüchern und Briefstellern, einer Gattung, die dann um 1700 – mit den Wissensbeständen und Praktiken der Diplomatiethorie – schließlich in den zeremonialwissenschaftlichen Werken aufgehen wird.¹³⁸

Gegenüber der internationalen Politik und den Außenbeziehungen des Reichs erscheint die innere Verfassung und Politik des Reichs selbst als kleine internationale und -konfessionelle Bühne mit vielfältigen Außenbeziehungen. Auf dieser Bühne treten alle diplomatischen Repräsentationsformen auf, die Alberico Gentili in seiner richtungweisenden Schrift *De legationibus libri tres* (1585) klassifiziert hat: die gleichrangige Verhandlung zwischen Souveränen, die Verhandlung ›abhängiger‹ Fürsten untereinander und die Verhandlung zwischen Souveränen und abhängigen Fürsten (in beide Sendungsrichtungen).¹³⁹ Nicht zuletzt die Friedenskongresse des 17. und 18. Jahrhunderts sowie der Reichstag, der ab 1663 ›immerwährend‹ in Regensburg tagte, können als institutionelle Allegorie der steigenden Bedeutung der diplomatischen Kommunikation innerhalb des Reichs angesehen werden – letztlich auch als Beleg dafür, dass sich äußere und innere Reichsdiplomatie überlagern: Auf dem Reichstag hatten nach 1648 schwedische und französische Gesandte aufgrund der Westfälischen Friedensverträge als teilweise Reichsverfassung ihren fixen Platz. Diese unterschiedlichen Ebenen des diplomatischen Verkehrs, innerhalb und außerhalb des Reichs, bekräftigen Oestreichs Paradoxon von Anachronismus und Modernität in der Reichsverfassung.

Für die deutschsprachige Literatur um und nach 1648 gelten – das zeigen Opitz und Höveln – alle drei, insbesondere die beiden letzten bei Gentili genannten Szenarien der Diplomatie. Die beschriebene Dialektik von Abhängigkeit und Autonomie im Kontext der Souveränitätsdebatten hat Auswirkungen auf die kulturelle Praxis. Im Unterschied zu Sidneys

137 Zur Teilnahme an den Westfälischen Friedenskongressen Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 17. Vgl. auch Vello Helk, Conrad von Höveln. Ein deutscher Barockdichter in Dänemark, in: *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur* 4 (1975), Heft 2, S. 144–171, hier S. 150.

138 Vgl. Anonym, *Ceremoniale Brandenburgicum* (1699); Zacharias Zwanzig, *Theatrum Praecedentiae* (1706); Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale 1719/20*; Julius Bernhard von Rohr, *Ceremoniel=Wissenschaft der Privat=Personen* (1728) und ders., *Ceremoniel=Wissenschaft der großen Herren* (1729). Vgl. dazu Kap. V/2 und 3.

139 Vgl. Gentili, *De legationibus*, S. 9–12.

souveräner Literatursprache im Kontext des englischen *nation building* ist demgemäß auch die Souveränität der deutschen Literatursprache, wie sie Opitz in der *Deutschen Poeterey* postuliert, ›doppelt‹ zu lesen: als internationaler Zusammenhang souveräner Literatursprachen sowie als poetologische Diplomatie innerhalb des Reiches. Ebenso wie in der Politik rücken dann für die Poetik nicht nur Krieg, Antagonismus und Konfessionspolemik,¹⁴⁰ sondern auch (mediale, nicht ethische) Vermittlungen zwischen all diesen Beziehungen ins Zentrum.

3. Hermes/Merkur und die verkörperte Botschaft

Ein berühmtes Flugblatt aus dem Kontext des Westfälischen Friedens ist der aus Münster kommende »Freud- und Friedensbringende Postreuter« (Abb. 1). Die Friedenspost des Kupferstichs wird allegorisch am linken oberen Rand von einem Friedensengel begleitet, der die »Fama« übers Land posaunt, während am oberen Rand der rechten Seite der Götterbote einen Briefumschlag mit dem lateinischen Schriftzug »Pax« bringt. Merkur tritt in dieser Konfiguration nicht allein als Götterbote auf, wie ihn Vergil in der frühneuzeitlich bekanntesten Darstellung Merkurs als Gesandten Jupiters in der *Aeneis* apostrophiert, sondern figuriert selbst als göttliche Personifikation der Rede, Botschaft und Diplomatie.¹⁴¹ Bereits Homer beschreibt den griechischen Vorläufer des römischen Merkur im »Hymnus auf Hermes« als »hurtigen Boten der Götter«,¹⁴² der »mit sämtlichen Menschen und Göttern Gemeinschaft«¹⁴³ pflegt; ähnlich im »Hermes« des hellenistischen Gelehrten Eratosthenes, den Martin Opitz in der *Deutschen Poeterey* als Beleg für philosophisches Wissen und Erfahrung der Dichtung nennt.¹⁴⁴ In Plautus' *Amphitruo* stellt sich Merkur im Prolog selbst als Meister der Botschaft vor – »nam vos quidem id iam scitis concessum et datum | mi esse ab dis aliis, nuntiis praesim et lucro [...]«¹⁴⁵ –, wengleich er in den komischen Verstrickungen des Stücks vor allem als Schauspieler und Verstellungskünstler erscheint.

In den Darstellungen des Westfälischen Friedens dient die antike Bildtradition, die die Diplomaten nicht nur Hermes/Merkur, sondern darüber hinaus auch Odysseus und den Herolden der römischen Republik zuordnet, als Verweis auf eine (zunehmend professionalisierte) Gruppe an Gesandten und ihre friedensbringenden Praktiken.¹⁴⁶ So

140 Vgl. Kaminiski, *Ex Bello Ars*, S. 16–52. Zur schlesischen »Oppositionsliteratur« auch Anne Wagner, *Das Projekt einer deutschsprachigen Kaiserliteratur im Schlesien des 17. Jahrhunderts*, in: *Études Germaniques* 65 (2010), Heft 2, S. 163–180.

141 Vgl. Harold Nicolson, *Diplomacy*, London 1964, S. 6.

142 Homer, *Homerische Hymnen*, hrsg. und übers. von Anton Weiher, Berlin/Boston 2014, S. 63.

143 Gerhard Radke, *Mercurius*, in: Konrat Ziegler/Walter Sontheimer (Hrsg.), *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. 3, Stuttgart 1974, Sp. 1229 f.

144 Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 348.

145 Plautus, *Amphitruo*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Jürgen Blänsdorf, Stuttgart 2015, S. 8 (Prolog, 11 f.): »ihr wißt, die andren Götter gaben mir | die Sparten Botenwesen und Finanz«.

146 Vgl. Matthew S. Anderson, *The Rise of Modern Diplomacy 1450–1919*, London/New York 1993, S. 12.

Neuer
Auß Münster vom 25. des Weinmonats im Jahr
 1648. abgefertigter Freud- und Friedenbringender Postreuter.



Abb. 1: Neuer Auß Münster [...] abgefertigter Freud- und Friedenbringender Postreuter (1648)

überschreiben die Bilder der Friedenspost im 17. Jahrhundert auch die »horrida iussa«¹⁴⁷ Jupiters, die der Götterbote bei Vergil überbringt (und die schließlich auch zum Selbstmord Didos führen). Als Bote der strengen Mahnung an Aeneas, seine Sendung nicht zu vergessen, ist Merkur in den späthumanistischen Dido-Tragödien des ausgehenden 16. Jahrhunderts zu finden, etwa bei Nicodemus Frischlin.¹⁴⁸

Mit der Botschaft ist jedoch nur eine von vielen göttlichen Schirmherrschaften bezeichnet: Hermes/Merkur tritt als Gott der Fruchtbarkeit, der Wege und Wegeröffnungen sowie der Reisenden, der Herden und Weiden, der Gymnastik und Rede sowie der Kaufleute und sogar der Diebe auf. Rede und Gesang sichern ihm überhaupt erst einen Platz im Olymp.¹⁴⁹ Hinzu kommt seine Funktion als »Geleitsmann«,¹⁵⁰ der auch »Vollmacht als Bote zum Hades«¹⁵¹ hat und die Toten in die Unterwelt (und mitunter wie im Fall von Persephone in umgekehrter Richtung aus dem Schattenreich zurück in die Welt der Lebenden) führt, wobei ihn die Hadeskappe verbirgt. Es zeigt sich, dass seine

147 Zu Merkur bei Vergil, Aeneis, Buch IV, 376: »[...] nunc augur Apollo./nunc Lyciae sortes, nunc et Iove missus ab ipso/interpres divum fert horrida iussa per auras.« (Erst ist's der Seher Apollo, dann sein lycisches Orakel, jetzt bringt sogar der Götterbote, von Iuppiter selbst gesandt, schreckliche Befehle durch die Lüfte.)

148 Nicodemus Frischlin, Dido: Tragoedia Nova, Tübingen 1581.

149 Homer, Homerische Hymnen, S. 86 f.

150 Ebd., S. 89.

151 Ebd., S. 93.

verschiedenen Zuständigkeiten insbesondere durch Figurationen des Transfers und der Repräsentation geeint werden: Hermes avanciert also zu einem universalen »Grenzgänger«, zwischen den Göttern und den Menschen, zwischen Jenseits und Diesseits, (als Wächter) zwischen Innen und Außen, zwischen Philosophie und Magie, zwischen den Teilnehmern eines Gesprächs, zwischen Geschäftspartnern – und natürlich zwischen den Machtblöcken und Souveränen.¹⁵²

Ein Stich des Nürnberger Stadtmalers und Dürer-Gesellen Georg Pencz aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 2) zeigt den Götterboten im doppelten Zwischenraum: Einerseits eröffnet die Figur eine Verbindung zwischen Himmel und Göttern (rechts oben) mit der irdischen Welt (Hof/Stadt, links unten), andererseits bezeugen der nach links geneigte Hermesstab (Caduceus) sowie der nach rechts blickende Kopf Merkurs die horizontale Verbindung, die durch die szenische Kreuzstellung der Beine sowie den spiegelverkehrten Buchstaben ›S‹ am oberen Bildrand wiederholt wird.

Auch in den Friedensallegorien, die nach 1648 verbreitet wurden, erhält der Gott der Diplomatie seinen Auftritt, etwa in Bildkompositionen wie Pieter de Jodes nach Abraham van Diepenbeec gestaltetem Titelkupfer *Pacificatores orbis Christiani*, das einer Mappe mit den Gesandtenporträts der Friedensverhandlungen vorangestellt wurde (Abb. 3). Allerdings spart das Titelkupfer nicht nur die Diplomaten und ihre Praxis aus, sondern evoziert durch die zentrale Position der europäischen Friedens- und Glückseligkeitsallegorie,¹⁵³ zu deren Fuß nicht nur explizit an Merkur, sondern auch an die *pax Augusta* erinnert wird, »ein wiederhergestelltes Friedensreich der Christenheit, in dem wieder Gerechtigkeit, Kunst und Wissenschaft möglich sind«. Das ist zunächst nicht die Welt der Diplomatie, »in der die Gesandten eine Staatenordnung konstituiert hätten«, sondern rückt den durch sie hergestellten zwischenstaatlichen Frieden zugunsten des einfigurigen Universalfriedens in den Hintergrund.¹⁵⁴

152 Vgl. Florian Ebeling, *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus*, München 2005, S. 20f. und Costas M. Constantinou, *On the Way to Diplomacy*, London/Minneapolis 2007 (= *Borderline*, 7), S. 150f.

153 Allerdings ist die allegorische Zuordnung der Personifikation nicht gänzlich geklärt. Zwar sprechen Burkhardt, *Bildkultur des Staatensystems*, S. 91 ff. und der von Bußmann/Schilling herausgegebene dreibändige Ausstellungskatalog zu 1648 (Klaus Bußmann/Heinz Schilling [Hrsg.]: 1648. *Krieg und Frieden in Europa*, 3 Bde, Münster 1998) sowie Klaus Bußmann/Elke Anna Werner (Hrsg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004 (darin insbesondere Hans-Martin Kaulbach, *Europa in den Friedensallegorien des 16.-18. Jahrhunderts*, S. 53–78) von einer Friedensallegorie. In der Beschreibung des British Museum wird das »Pacificatores«-Kupfer dagegen klar als Europa-Allegorie identifiziert (vgl. British Museum, Collection online. *Pacificatores orbis christiani, sive icones principum, ducum, et legatorum/ Pronkbeelden der Vorsten, en Vredehandelaars*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0510-3638 (zuletzt 24. 3. 2023)). Zum Zusammenhang von christlichem Frieden und Europa-Allegorie im 17. Jahrhundert vgl. auch Wolfgang Schmale, *Geschichte und Zukunft der Europäischen Identität*, Stuttgart 2008, insbes. Kap. 6. So weist die Erdteil-Allegorie Jan van Kessels u. a. das Füllhorn und *artes*-Objekte wie Globus, Bücher etc. als typische Europa-Attribute aus.

154 Vgl. Burkhardt, *Bildkultur des Staatensystems*, S. 91 f. und Kaulbach, *Europa*, S. 472.



Abb. 2: Meister I. B. (= Georg Pencz): Mercurius (1528)

Gleichzeitig unterstreicht Hermes/Merkur als Genius (neben der zweiten engelhaften Allegorie des Überflusses)¹⁵⁵ mit Caduceus die ›Machbarkeit‹ des Friedens. Der auf die Bedeutung der Botschaft und Übertragung verweisende Hermesstab findet sich in der im Zentrum stehenden Personifikation eines christlich-europäischen glückseligen Friedens und am linken Rand des Stichts, wo er vor allen anderen Insignien der Freien Künste rangiert, wiederholt. Diese Position betont auch der Titel, der die Gesandten und Unterhändler des ersten europäischen Friedenskongresses als »Pacificatores«¹⁵⁶ bezeichnet: Friedensmacher- und erhalter.¹⁵⁷ Damit sind nun nicht mehr die Herrschaftspersönlichkeiten und Souveräne gemeint, sondern diejenigen Personen, die als Bevollmächtigte verhandeln und als Ambassadeure ihre abwesenden Souveräne repräsentieren.¹⁵⁸ (Abb. 3)

Hermes/Merkur verweist auf die Bedeutung der modernen Diplomatie für die Ordnung des Reiches und Europas. Dabei greift die allegorische Bildsprache des Barock den antiken Götterboten sowohl als hierarchisch-vertikale Transferfigur, etwa zwischen Götter- und Menschenwelt,¹⁵⁹ als auch als horizontale Übertragungsfigur zwischen den Parteien auf. Die vertikale Inszenierung des Götterboten verweist nicht nur auf die Eindimensionalität der universal anmutenden »pax christiana«/»pax Augusta«.¹⁶⁰ Der Ikonografie ist auch die reziproke und multilaterale Komplexität der modernen Diplomatie horizontal eingeschrieben. So lassen sich mithilfe Merkurs im Kontext der Souveränität zwei Bereiche der frühneuzeitlichen Diplomatie differenzieren: Der vertikale Botschaftszusammenhang ruft nicht nur die Frage der Kommunikation von oben nach unten auf, sondern auch die hinter der Repräsentation liegende Frage der Delegation. Diese Übertragung ist dann als Voraussetzung der horizontalen Kommunikation zwischen den Souveränen anzusehen. Auf der einen Seite figuriert Merkur als Götterbote die Autorität der Sendung bzw. Sichtbarkeit der repräsentierten Souveränität, auf der anderen Seite als Gott der Botschafter die rhetorische, politische und rechtliche Kommunikation zwischen den Polen. Beide Seiten finden sich in Conrad von Hövelns eingangs

155 Damit wird möglicherweise auf Amaltheia angespielt, die durch ein abgebrochenes Horn (manchmal tatsächlich als Ziege dargestellt) gekennzeichnete Allegorie des Überflusses. Amaltheia und Hermes gelten als Eltern des Hirtengottes Pan.

156 Vgl. dazu das Titelpupfer der gleichnamigen von Pieter van der Slaart in Rotterdam 1696 herausgegebenen Sammlung mit Gesandtenporträts: »Pacificatores orbis christiani, sive icones principum, ducum, et legatorum«.

157 Vgl. Volker Arnke, Akteur*innen der Friedensstiftung und -wahrung, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe, Berlin/Boston 2021, S. 511–527.

158 Nicht minder wirkungsvoll findet sich der Auftritt Merkurs auf dem Frontispiz der mehrbändigen Aktensammlung und Dokumentation des Westfälischen Friedens, *Acta Pacis Westphalicae Publica* (1734). Hier wird Merkur gleich in mehrere Genien aufgefächert. Zur genauen Beschreibung und allegorischen Aufschlüsselung des »General-Kupffer-Titel-Blatts« vgl. Tobias Nanz, Grenzverkehr. Eine Mediengeschichte der Diplomatie, Zürich 2010, S. 7 ff.

159 Vgl. dazu auch die Illustration Merkurs in Sebastian Brants Ausgabe von Vergils Aeneis: Publius Vergilius Maro, Publij Virgilij Maronis Opera, hrsg. von Sebastian Brant, Straßburg 1502, CCX–II.

160 Zu *pax christiana* und *res publica christiana* vgl. Steiger, Grundgesetz für Europa?, S. 73 f. Dabei insbesondere die neue, gegen den Sultan gerichtete Bedeutung der europäischen Mächteeinheit ohne die verloren gegangene Hoheit des Papstes.



Abb. 3: Pieter de Jode nach Abraham van Diepenbeeck: Pacificatores Orbis Christiani (1696)

aufgerufener Gesandtschaftstaxonomie realisiert, die vom *nuncius* über den *interpres* bis zum Kurier im Zeichen Merkurs erfolgt.

Als Personifikation der Mediation und der Westfälischen Verhandlungspraktiken wird Hermes/Merkur im *Ballet de la paix* in Szene gesetzt, das 1645 während des Friedenskongresses in Münster von Mitgliedern der französischen Delegation aufgeführt wurde. Eine der 14 Szenen ist allein Merkur gewidmet. In der dramatisierten Textbuchfassung werden ihm zusätzlich folgende Zeilen in den Mund gelegt:

Aux Traittez, aux sermens, aux contracts ie preside
Des plus grands differens je suis Mediateur,
Vous n'aurez point de Paix si ie n'en suis l'auteur;
Ie suis son Courrier & son Guide.¹⁶¹

Unter den Zusehern war auch der französische Gelehrte Théodore Godefroy, seit 1644 Teil der französischen Delegation und Verfasser des *Ceremoniel francais*. Godefroy, der uns bereits als Briefpartner Martin Opitz' und Teil des Pariser Gelehrten-Diplomaten-netzwerks untergekommen ist, gibt einen Bericht über die choreografische Praxis des Balletts: Während das sechste Bild die personifizierten Herrschaftsbereiche Frankreich, Deutschland, Spanien und Italien zunächst harmonisch tanzen lässt, endet diese Harmonie durch die die Verbindung zwischen den Personifikationen (zer-)störende Discordia. Auflösung erfährt diese Disharmonie in der Choreografie erst durch Merkur, der im Schlussbild des »grand Ballet«, so Godefroy, dazwischengeht, um die europäische Harmonie wieder herzustellen, und gemeinsam mit den Töchtern des Friedens und den vier Nationen den großen Abschlussreigen vollzieht.¹⁶²

In der Zeit der großen Kriege erhält auch das merkurische Paradigma der Diplomatie eine Zuspitzung, die sich etwa im Frontispiz verschiedener Auflagen des vom belgischen Diplomaten Frederik van Marselaers verfassten Traktatbuchs über Gesandte und Gesandtschaften spiegelt. Die zweite (1626) und vierte Auflage (1666) des in der Tradition von Hotmans *Ambassadeur* stehenden *Legatus* enthalten Varianten eines Titelkupfers, das Merkur an der Seite Minervas zeigt. Diese steht hier jedoch nicht nur für die Weisheit und Erkenntnis diplomatischer Praxis, sondern auch für die Kunst des Verteidigungskrieges (im Gegensatz zum Angriffskrieg des Mars). Für die 1666er-Ausgabe von Marselaers Gesandtentheorie lieferte Cornelius Galle der Jüngere nach einer Zeichnung von Peter Paul Rubens das Frontispiz (Abb. 4), das den Krieg als Mittel zum Frieden darstellt.¹⁶³

161 Anonym, Ballet de la paix. Dansé a Munster le 26. fevrier, Münster 1645, fol. A3^f.

162 Théodore Godefroys Brief aus Münster ist abgedruckt in Jürgen Grimm/Margaret M. McGowan, Ballets Danced in Munster: François Ogier, Dramatist, in: Dance Research 20 (2002), Heft 2, S. 27–37, hier S. 29 f. Dazu auch Helmut Lahrkamp, Französische Ballettaufführungen während des Friedenskongresses zu Münster (1645 und 1646), in: Joseph Prinz (Hrsg.), Ex officina literaria. Beiträge zur Geschichte des westfälischen Buchwesens, Münster 1968, S. 227–242, hier S. 236.

163 Vgl. Ulrich Heinen, Rubens' Bilddiplomatie im Krieg (1637/1638), in: Jutta Nowosadtko/Matthias Rogg (Hrsg.), Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008 (= Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit, 5), S. 151–178. Der archetypische Künstlerdiplomate Rubens besaß die zweite Auflage des *Legatus* (1626).

Eine bemerkenswerte Verbindung von Merkur und Minerva findet sich auf dem Titelkupfer der fünf Jahre nach Opitz' Tod vom Frankfurter Verleger Thomas Matthias Götz herausgegebenen Auflage der *Weltlichen Poemata* (1644)¹⁶⁴ (Abb. 5). Auch beim Werk des Kupferstechers Casper Merian – Schwager des Verlegers der *Weltlichen Poemata* und Sohn des berühmten Schweizer Kupferstechers Matthäus Merian, der u. a. als Illustrator des *Theatrum Europaeum* Berühmtheit erlangte – meinen Merkur und Minerva nicht bloß Rede und Weisheit bzw. die Künste: Das Frontispiz lässt Merkur aus einer Wolke erscheinen; seine rechte Hand hält den Caduceus, die linke deutet auf Minerva, die den rechten Bildrand besetzt. Ihr gegenüber, auf der linken Seite des Titelmedaillons, ist Herkules platziert.¹⁶⁵ In ihrem gemeinsamen mythologischen Kampf gegen den Kriegsgott Mars, der ein beliebtes Sujet der Barockmalerei darstellt, sind Herkules und Minerva 1644 wohl auch als Hinweis auf die bevorstehenden Westfälischen Friedensverhandlungen zu lesen. Zwar wird durch den Fingerzeig Merkurs die Beziehung zu Minerva hergestellt, als sein Pendant dient nun aber Fortuna, die mit ihren Attributen Kugel und Segel ein großes allegorisches Spektrum referiert, das im Zusammenspiel mit Minerva, Merkur und Herkules jedoch eine deutliche politisch-diplomatische Konkretisierung erfährt. Werk und Leben des ›Vaters der deutschen Dichtung‹ werden hier postum nicht nur historisch-politisch eingerahmt, sondern offensiv in der Kriegs- und Friedensdiplomatie situiert.

Mit dem Götterboten bzw. Botengott Hermes ist, wie Harold Nicolson anmerkt, für die moderne Diplomatie jedoch eine Bürde verbunden: »[T]he choice of this deity had an unfortunate effect upon the subsequent repute of the Diplomatic Service. [...] Later diplomats have often regretted that someone less brilliant but more reliable was not chosen as their titular deity.«¹⁶⁶ Woher kommt dieser schlechte Ruf, der sich schon in der Nennung der Diebe in der Liste von Hermes' Zuständigkeitsbereichen ankündigt? Platon leitet im *Kratylos* die Potenz des Betrugs nicht etwa über die Fähigkeit her, unsichtbar zu werden, als vielmehr über den virtuosen Gebrauch der Rhetorik:

Auf alle Weise muß doch ›Hermes‹ etwas von der Rede bedeuten, denn daß er Dolmetscher ist und Bote, auch hinterlistig und betrügerisch in Reden und auf dem Markte Verkehr treibt, dieses ganze Geschäft beruht doch auf der Kraft der Rede. Wie wir nun auch schon vorher sagten, *eirein* ist der Gebrauch der Rede, und, was beim Homeros

164 Martin Opitz, *Weltliche Poemata* Zum Viertenmal vermehret vnd vbersehen heraus geben, Frankfurt a. M. 1644. Vgl. zur Druckgeschichte Garber, Reformator und Aufklärer, S. 727–777.

165 Von Georg Wittkowskis Kommentar zu den Varianten der Opitz-Drucke stammt die Beschreibung der Herkules-Figur als »wilder Mann« (Georg Wittkowski, Einleitung, in: Martin Opitz, *Teutsche Poemata*. Abdruck der Ausgabe von 1624 mit den Varianten der Einzeldrucke und den späteren Ausgaben, hrsg. von G. W., Halle 1902, S. XXII), die von Wilfried Barner (*Die gezähmte Fortuna. Stoizistische Modelle nach 1600*, in: Walter Haug/Burghart Wachinger [Hrsg.], *Fortuna*, Tübingen 1995 [= *Fortuna vitrea*, 15], S. 311–343, hier S. 335) und Klaus Garber (*Reformator und Aufklärer*, S. 739) aufgegriffen wurde. Zu Herkules und Minerva jetzt auch: Claus Zittel, *The Poetological Frontispiece in 17th-Century German Poetry*, in: Gitta Bertram u. a. (Hrsg.), *Gateways to the Book. Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2021, S. 150–232, hier S. 160.

166 Nicolson, *Diplomacy*, S. 6 f.

so oft vorkommt, *emesato* bedeutet erfinden. Aus diesen beiden zusammen, befiehlt uns also der Namengeber gleichsam, den, welcher das Reden und die Rede erfunden hat, diesen Gott, ihr Leute, müßtet ihr doch billig *Eiremes* nennen. Nun aber, wie mir scheint, putzen wir den Namen aus und nennen in [sic] »Hermes«. ¹⁶⁷

Während rhetorische Vermittlung und Friede auf der einen Seite stehen – der Zusammenhang der Begriffe *eirene* (Friede) und *eirein* (Gebrauch der Rede, wörtl. sagen, reden, erzählen) geht bis in den Gleichklang –, verkörpert Hermes wie keine andere Figur der antiken Mythologie List und Doppelzüngigkeit. Der Betrug (Diebstahl der Herde Apollos, Betrug des Zeus) ist also ständiger Begleiter der Zuständigkeitsbereiche des Dolmetschers und Boten Hermes, der Betrug gehört als mediale Signatur geradezu zur guten Botschaft, zu Übertragung und Vermittlung. Nicht zuletzt Plautus' Tragikomödie *Amphitruo* überträgt diese Signatur des griechischen Hermes in den römischen Diskurs.

Auch dem medialen Transfer zwischen den Souveränen durch die Diplomaten sind Interpretation, Missbrauch und Subversion der Souveränität bereits eingeschrieben sowie Hermes in der Übermittlung der göttlich-souveränen Botschaft die göttliche Autorität unterwandert bzw. zumindest »verunreinigt«. ¹⁶⁸ Diese Ambivalenz zeigt sich nicht zuletzt in der figuralen Allegorie der Diplomatie im Kontext der frühen Traktatliteratur, gelten doch als höchste Boten (griech. *angelos*) die Engel, Übermittlungsagenten Gottes. Und jeder Engel kann zum Dämon werden: »Das Diabolische und das Angelische sind die beiden Seiten ein und derselben Funktion.« ¹⁶⁹ In der Verbindung und Übermittlung lauert also die Unterbrechung.

Es ist diese mediale und sozialfigurative Spannung, welche die Triftigkeit des göttlichen Boten (*angelos/nuncius*) und Übersetzers (*hermeneus/interpres*) gerade auch für komplexe wechselseitige und mitunter multilaterale Kommunikationssysteme wie jenes der Diplomatie in der Frühen Neuzeit verdeutlicht. Deshalb bietet sich Hermes/Merkur über die historische Bildtradition hinausgehend auch als analytische Leitfigur diplomatischer Handlungen und Handlungszusammenhänge sowie der Ambassadeure als individuelle Akteure der Vermittlung an. Mit Sybille Krämers medientheoretischer Reflexion des Botenmodells rückt dabei das »Wahrnehmen« und »Wahrnehmbarmachen« ¹⁷⁰ von Transfer- und Vermittlungsfunktionen der Diplomatie sowie die Auffächerung der daran beteiligten einzelnen

167 Platon, Kratylus, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 3, übers. von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus und Friedrich Müller, hrsg. von Ursula Wolf, 37. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2013, S. 11–89, hier S. 47.

168 Während Hermes in Homers *Odysee* als Götterbote agiert, kommt diese Aufgabe – mitunter auch mit eigener gegen das Medium gerichteter politischer *agency* als Fürsprecherin des Achill – in der *Ilias* Iris zu. (Vgl. Homer, *Ilias*, übers. von Wolfgang Schadewaldt, 17. Aufl., Frankfurt a. M. 2014, S. 385, XXIII/290 ff.). Im *Homerischen Hymnos* kommt es zum Vergleich der beiden Götterboten, wobei Hermes Demeter zur Teilnahme an der Götterversammlung zu überzeugen vermag, Iris nicht.

169 Debray, Einführung in die Mediologie, S. 142.

170 Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Eine kleine Metaphysik der Medialität*, Berlin 2008, S. 19.



Abb. 4: Cornelius Galle der Jüngere nach einer Zeichnung von Peter Paul Rubens, Frontispiz aus Frederik van Marselaer: Legatus (1666)

(sozialen, materiellen und performativen) Elemente in den Vordergrund. Fünf Dimensionen sind für eine Medientheorie der Botschaft zu berücksichtigen:

Erstens ist die Manifestation von Distanz, Differenz und Heterogenität in den (horizontalen) Vermittlungshandlungen festzuhalten; Hermes überbrückt Abstände und verbindet Getrenntes, gewährleistet durch diese Funktion aber auch die Aufrechterhaltung der Differenzbedingungen. Dabei steht zunächst – und das ist für den Zusammenhang der Diplomatie des 17. und 18. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen – nicht zwangsläufig eine gemeinsame Identität im Mittelpunkt, auch wenn diese daraus erwachsen kann. Anstelle der Auflösung der Differenz ermöglicht der Bote lediglich den »Umgang mit Differenz«.¹⁷¹ Eben darin erweist sich die Diplomatie als jene Instanz, welcher die Moderation der beschriebenen Inversion des Westfälischen Friedens zukommt.

Zweitens erinnert Hermes auf vertikaler und horizontaler Ebene an den Auftrag seines Auftritts, d. h. das Sprechen mit »fremder Stimme«. Damit ist die konkrete Mission gemeint: Der Bote – noch einmal sei an den Engel erinnert – ist nicht autonom, sondern heteronom, untersteht einem fremden Gesetz und ist von außen gesteuert. Dementsprechend hebt Hermann Kirchner in seiner Definition des Legaten an: »Legatum esse personam, esse hominem, esse virum, esse eum, esse aliquem, qui alicujus Principis munus sustineat.«¹⁷² Derjenige, der den Auftrag des Fürsten auf sich nimmt, handelt als »Telekommunikation der Macht«.¹⁷³

Zum Dritten rückt mit dem Boten die Relation selbst als »Parasit« (Michel Serres) der Kommunikation ins Zentrum, eine »Figuration des Dritten«,¹⁷⁴ die den Boten als »Kippfigur« verstehbar macht:

Gerade weil die Kommunizierenden füreinander unerreichbar sind, wird die Frage von Belang, ob der Bote seinen heteronomen Status und die darin angelegte Neutralität wahrt oder ob er sich doch als Souverän und Manipulator »seiner« Nachrichten »geriert«, mithin weglässt, verzerrt oder erfindet. Denn als Figuration des Dritten ist das Medium immer auch Unterbrechung von etwas und somit eine Bruchstelle: Es kann eben auch Zwist stiften, Streit aussäen, Intrigen einfädeln, gegeneinander ausspielen, verraten und aufhetzen. Vermittlung trägt also ein symbolisch-diabolisches Doppelgesicht: Sie kann als sym-bolischer Akt (zusammen-werfend), aber auch als dia-bolischer Akt (auseinander-dividierend [oder auch: durcheinander werfend, C. P.]) auftreten. Die diabolische Entgleisung ist der Dritten- und Botenfunktion als Option stets eingeschrieben.¹⁷⁵

171 Ebd., S. 262.

172 Kirchner, Legatus, S. 3. Vgl. zu *officium* und *munus legationis* Dante Fedele, Naissance de la diplomatie moderne (XIIIe-XVIIe siècles). L'ambassadeur au croisement du droit, de l'éthique et de la politique, Zürich 2017, S. 83–119.

173 Krämer, Medium, Bote, Übertragung, S. 111 ff.

174 Vgl. den Sammelband Eva Eßlinger u. a. (Hrsg.), Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma, Berlin 2010.

175 Krämer, Medium, Bote, Übertragung, S. 115 f.



Abb. 5: Casper Merian, Titelpuffer der vierten Ausgabe von Martin Opitz: Weltliche Poemata (1644)

So avanciert das Moment des potenziellen Betrugs und der diabolischen Entgleisung in Hermes' Übertragungs- und Vermittlungshandlungen zu einer der zentralen Fragestellungen der Medienreflexion des Boten. Diese verweist nicht nur auf die immer schon durch das Medium kontaminierte Botschaft, sondern auch auf den damit zusammenhängenden Spionageverdacht, wie er uns bei Opitz untergekommen und als diplomatische wie translatorische Konstante bis in die Gegenwart zu beobachten ist.¹⁷⁶ Der Verdacht nimmt dabei Bezug eben nicht nur auf die konkrete Figuration und deren politische Komplexität, sondern bereits auch auf die Möglichkeitsbedingungen der medialen Praxis.

Viertens ist damit die Frage der materiellen »Verkörperung« der Nachricht im und durch den Boten verbunden: »Dem Boten wird die Rede zu etwas ›Äußerlichem«. In ihm kristallisiert sich die Aussage zum Aufgesagten, zur ›imitatio soni«.«¹⁷⁷ Imitatio und Mimesis sind hier von besonderer Bedeutung: So gilt etwa der spätmittelalterliche Nuncius als »der über seine Grenzen hinaus verschobene Körper des Fürsten«,¹⁷⁸ sein Vortragen der Botschaft ist zugleich auch »ein In-Erscheinung-Treten seines Auftraggebers«, eine »Art von profaner Epiphanie.«¹⁷⁹ Diese Funktion des Boten korrespondiert mit der rhetorischen Sinnfigur der *Ethopoiie* (*sermocinatio*), bei welcher der Redner eine andere Person oder eine (Sache als) fiktionale Person (*Prosopopoiie/personificatio*) einführt und sie auf charakteristische Weise sprechen lässt.¹⁸⁰ Gerade als Bestandteil der diplomatisch wechselseitigen Konfiguration, wie sie sich ab 1648 im Europa der politischen Konkurrenz und Gleichordnung von Souveränen prozesshaft etabliert, bezieht die Hermes-Frage der materiellen »Verkörperung« ihre besondere Aktualität.

Fünftens schließlich ist eine seiner wesentlichen Dimensionen die »Indifferenz des Boten gegenüber dem Gehalt seiner Botschaft«: »Der Bote nimmt die Mitte ein, und das heißt: Er ist nicht Partei. Die Neutralität der Mitte ist die Wurzel des Mittleramtes.«¹⁸¹

Mit Krämers Ausführungen lassen sich zunächst zwei Ebenen der diplomatischen Botschaft differenzieren. Einerseits tritt der Gesandte als Bestandteil eines medialen Komplexes auf, er fungiert als Kommunikationskanal dazwischen, als ein Dritter, der zwei Lager verbindet. Andererseits ist er eine archetypische Figur der Repräsentation eines Anderen. Am Ort der Repräsentation ersetzt sein Auftritt etwas, »das [...] räumlich absent oder vielmehr ein anderes ist,« durch »ein Selbes dieses anderen.«¹⁸² Dieser Akt

176 Emily Apter hat ausgehend von der Funktionslogik des Boten auf den grundsätzlichen und beiderseitigen Verdacht gegen Dolmetscher an aktuellen Kriegsschauplätzen hingewiesen. Vgl. Emily Apter, Translation after 9/11, in: Transit 2 (2005), Heft 1, S. 1–8.

177 Krämer, Medium, Bote, Übertragung, S. 117.

178 Bernhard Siegert, Vögel, Engel und Gesandte. Alteuropas Übertragungsmedien, in: Horst Wenzel (Hrsg.), Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter, Berlin 1997, S. 50.

179 Krämer, Medium, Bote, Übertragung, S. 117.

180 Iulius Caesar Scaliger, Poetices libri septem/Sieben Bücher über die Dichtkunst, Bd. 2, hrsg., und übers. von Luc Deitz, Stuttgart/Bad Cannstatt 1994, S. 423 ff. (III, 47).

181 Krämer, Medium, Bote, Übertragung, S. 118.

182 Marin, Porträt des Königs, S. 10.

der Repräsentation gelingt allerdings nur dann, wenn dieses Andere auch »zur Schau« gestellt wird.¹⁸³

Vom Sichtbarmachen von Abwesenden ausgehend ist umso mehr zu fragen, wie präsent und sichtbar die Figuren und Praktiken der Diplomatie selbst sein können. Bereits die Hermes-Kappe evokiert ein Spiel von Anwesenheit/Abwesenheit, Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, das beginnt, sobald der Bote auftritt. Verdacht und impliziter Betrug bleiben das Problem des Boten.¹⁸⁴ Er kann eben nicht gänzlich in der Botschaft und der Verkörperung verschwinden wie Pheidippides am Areopag nach überbrachter Nachricht aus Marathon.¹⁸⁵ In seinen drei Büchern *De jure belli ac pacis* (1625) bringt Grotius das Dilemma des diplomatischen Boten auf den Punkt: »Denn da die Meinungen des Absenders und des Empfängers der Gesandten meist verschieden und entgegengesetzt sind, so wird immer leicht etwas gefunden werden können, was den Schein des Vergehens auf den Gesandten wirft.« [Nam cum plerumque diversa, saepa & adversa consilia eorum qui mittunt legatos, & qui accipiunt, vix est ut non semper aliquid in legatum dici possit, quod criminis accipiat speciem.]¹⁸⁶ Das seit der Antike geltende »heilige Recht des Gesandten«, wie es Grotius rekapituliert, ist der Versuch, dieses Dilemma rund um Generalverdacht und diplomatische Delinquenz zu systematisieren:

Denn man liest von der Heiligkeit der Gesandtschaften, von der Unverletzlichkeit der Gesandten, von den völkerrechtlichen Pflichten gegen sie; von dem göttlichen und menschlichen Recht; von dem unter den Völkern geheiligten Recht der Gesandten; von den Bündnissen, welche den Völkern heilig seien; von dem menschlichen Bündnis; von der Heiligkeit der Person der Gesandten. Papinius stellt fest: »Heilig ist durch die Jahrhunderte den Völkern dieser Name.« Cicero führt aus: »Ich meine, daß das Recht der Gesandten sowohl durch den Schutz der Menschen gesichert, als durch das göttliche Recht mit einem Schutzwall umgeben ist.« »Deshalb«, schreibt Philipp an die Athener, »ist ihre Verletzung nicht nur unrecht, sondern auch nach Meinung aller gottlos.«¹⁸⁷

In auffälliger Nähe zu Grotius findet sich der heilige Status des Gesandten auch im monumentalen *Arminius*-Roman (1689/90) Daniel Caspers von Lohenstein referiert:

Es verschlüge ihm auch nichts oder hübe das Völker=Recht nicht auf/ wenn Gesandte sich schon selbst an diesem Rechte durch Staats=Verbrechen vergriffen hätten. Denn in jenem Falle wäre es stärker/ als in diesem/ und viel nöthiger/ daß Gesandten unverletzlich blieben/ als daß ihre Laster gestrafft würden. Sintemahl jene Nothwendigkeit

183 Vgl. ebd., S. 11.

184 Vgl. Kugeler, »Ehrenhafte Spione«, S. 127–148.

185 Vgl. Krämer, Medium, Bote, Übertragung, S. 118.

186 Hugo Grotius, *De jure belli ac pacis libri tres*/Drei Bücher vom Recht des Krieges und des Friedens (Paris 1625), nebst einer Vorrede von Christian Thomasius zur ersten deutschen Ausgabe des Grotius vom Jahre 1707, übers. von Walter Schätzel, Tübingen 1950, S. 312 (Buch II/ Kap. XVIII, § 4).

187 Ebd., S. 309 (Buch II/Kap. XVIII, § 1).

das Heil der Welt/ und die Erhaltung menschlicher Gemeinschaft nach sich züge/ und ohne Sicherheit der Gesandten nimmer Friede gestiftet/ sondernweiger Krieg geführt werden würde. Daher fügten die wildesten Völker Gesandten kein Leid zu; also daß die/ welche dieses gemeine Gesätze der Völker brächen/ ärger als Barbaren/ und weniger als Menschen wären.¹⁸⁸

Die Fragen der diplomatischen Immunität bekommen im 17. Jahrhundert neue Relevanz. Die diplomatische Technik im Zeichen Merkurs ist nicht nur eine der multilateralen Konkurrenz und der expliziten Nicht-Einheit, sondern häufig auch eine der ständigen Gesandtschaft. Damit ist die praktisch ständige Organisation von Verhandlungen und die Organisation jenes Informationssystems, das sich auf den Kräftezustand jedes Landes bezieht, gemeint. Auch die ständigen Botschafter sind eine Institution, die bereits bei den von den Königen an den päpstlichen Hof in Rom gesandten *procuratores* des 13. Jahrhunderts¹⁸⁹ und im Austausch zwischen den Seehandelsstädten und Fürstentümern der italienischen Renaissance erprobt wurden.¹⁹⁰ Während also ständige Vertretungen im Italien ab Mitte des 15. Jahrhunderts (zwischen Mailand, Venedig, Florenz, Rom, Neapel und Genua) zur diplomatischen Kommunikation eingesetzt wurden, herrschte im übrigen Europa noch bis weit ins 16. Jahrhundert eine »rechtlich vielschichtige Gemengelage« und »ein sehr ungleich besetzte[s] Netz für kurze oder längere Zeit beauftragte[r] Prokuratoren, Nuntien, Legaten, Kommissare etc.«¹⁹¹ Neu sind im 17. Jahrhundert nun die strukturelle Ausdehnung, Intensität und das (Selbst-)Bewusstsein der ständigen Organisation einer Diplomatie in Europa, die sich immer im Verhandlungszustand befindet.

Es gehört zur Dialektik der internationalen Beziehungen in der Frühen Neuzeit, dass die politisch »offene Zeit« (nach der Universalität von politischer Herrschaft) Repräsentation und Verhandlung in Permanenz benötigt. Die von Richelieu und Mazarin geprägte französische Diplomatie, welche die spanische Diplomatie des 16. Jahrhunderts als dominantes europäisches Bezugssystem ablöste, gilt im 17. Jahrhundert als Paradigma dieses Verständnisses der *négociation permanente/négociation continue*.¹⁹² In diesem Verständnis verkörpert die diplomatische Kommunikation nicht »eine Sonderaktion in einem Sonderfalle«,¹⁹³ sondern einen kontinuierlichen Prozess im Interesse des Staates: »Die Länder«, so Richelieu in seinen in François de Callières' Standardwerk zur Diplomatietheorie zitierten Memoiren, »haben so grossen Vortheil und Nutzen von der stetswährenden Correspondenz und

188 Daniel Casper von Lohenstein, Großmüthiger Feldherr Arminius, Bd. 2, Leipzig 1689, 1380a–b.

189 Vgl. Ernst H. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs (»The King's Two Bodies«). Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, übers. von Walter Theimer, München 1990, S. 294f. Möglicherweise fallen auch bereits bestimmte Wappenkönige im Mittelalter darunter. Vgl. Gert Melville, Der Brief des Wappenkönigs Calabre. Sieben Auskünfte über Amt, Aufgaben und Selbstverständnis spätmittelalterlicher Herolde (mit Text-Edition), in: *Majestas* 3 (1995), S. 69–116.

190 Vgl. Anderson, *Rise of Modern Diplomacy*, S. 1–40; Otto Krauske, Die Entwicklung der *ständigen Diplomatie* vom 15. Jahrhundert bis zu den Beschlüssen von 1815 und 1818, Leipzig 1885.

191 Schilling, *Konfessionalisierung und Staatsinteressen*, S. 122.

192 Vgl. Geoff Berridge/Maurice Keens-Soper/Thomas G. Otte, *Diplomatic Theory from Machiavelli To Kissinger*, New York 2001 (= *Studies in Diplomacy*), S. 71–87.

193 Gerboe, *Formen und Stile der Diplomatie*, S. 17.

Gesandtschaftsunterhaltung/ wenn solche mit Klughheit geführet werden/ daß man es fast ohnmöglich glauben sollte/ wenn man es nicht aus der Erfahrung wüste.«¹⁹⁴ Es ist unbestritten, dass sich die Hegemonie der französischen Diplomatie und ihrer Repräsentations- und Kommunikationspraxis nicht vom Prinzip der residierenden Gesandten trennen lässt. Gleichzeitig kommt Hugo Grotius, der den Aufstieg der französischen Diplomatie genau verfolgte und selbst später als ständiger Gesandter der schwedischen Königin in Paris tätig sein wird, in *De jure belli ac pacis* zum Schluss: »Mit gutem Recht können aber die jetzt gebräuchlichen dauernden Gesandtschaften abgewiesen werden; denn daß sie nicht nötig sind, zeigt das Altertum, dem sie unbekannt waren.«¹⁹⁵ Nicht zuletzt darin zeigt sich zum einen Grotius' Orientierung am römischen *ius gentium*, zum anderen seine theoretische Fokussierung auf den rechtlichen Status, der sich von der Traktatliteratur sowie ihren darin entfalteten Praktiken abhebt.

4. Merkur als Spion: Wicquefort und das »Auge des Printzen«

Mit dem Anspruch auf andauernde Kommunikation und Repräsentation, welche die Vorstellung der einzelnen diplomatischen Mission ablöst, geht eine Spezialisierung, Institutionalisierung und Verwissenschaftlichung der Diplomatie einher, als deren Ausdruck nicht nur die historisch-politischen Abhandlungen und Völkerrechtslehren, sondern auch die diplomatisch-praktischen und zeremonialwissenschaftlichen Handbücher gelten. Durch die Verwissenschaftlichung und Spezialisierung kommt es zu einer sozialgeschichtlichen Verschiebung, die bei anhaltender adeliger Dominanz der Prinzipalgesandten zumindest auf der Ebene der Sekretäre und Sekundargesandten zunehmend auch bürgerliche Karrieren in der Diplomatie ermöglicht.¹⁹⁶

194 François de Callières, Kluger Minister und Geschickter Gesandten Staats-Schule oder Unterricht, wie man mit grossen Herren und Potentaten Staats-Sachen klüglich tractiren soll. Darinnen absonderlich gehandelt wird von der Nutzbarkeit derer Gesandtschaften, von der Wahl der Abgesandten und Envoyés, und was vor Qualitäten und Eigenschaften nötig sind, wann man in dergleichen Verrichtungen glücklich seyn will, Leipzig 1717, S. 7. Anschließend führt Callières, hoher französischer Gesandter (auch unter Mazarin), weiter aus: »Ich muß gestehen/ daß ich die Wahrheit von dieser Sache erst fünff oder sechs Jahr hernach/ nachdem ich in den Staats-Sachen recht gebraucht wurde/ erfahren habe. Jedoch bin ich itzo derselben so sehr versichert/ daß ich kühnlich zu sagen getraue/ stetswährend Correspondenz und Negociation, öffentlich oder heimlich/ an allen Orten/ auch daselbst wo einer keinen gegenwärtigen Nutzen davon haben kann/ und da der Nutzen, den man ins zukünftige davon zu erwarten hat/ noch verborgen und nicht scheinbahr ist/ dasselbe ist eine ohnstreitig höchstnötige Sache zum Wohlseyn der Länder.« (Ebd.) Im Original: *De la manière de négocier avec les souverains*, Amsterdam 1716.

195 Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 310 (Buch II/Kapitel XVIII, § 3).

196 Vgl. Anderson, *Rise of Modern Diplomacy*, S. 80–87. Wenngleich der spätere Beruf des Diplomaten noch weit entfernt ist. Zum diesbezüglich heterogenen Feld europäischen Diplomatie Dorothee Goetze/Lena Oetzel, *A Diplomat is a Diplomat is a Diplomat? On How to approach early modern European Diplomacy in its Diversity. An Introduction*, in: *Early Modern European Diplomacy. A Handbook*, Berlin/Boston 2024, S. 1–24.

Überdies deutet sich darin die aufwendige Organisation eines Informationssystems als neue diplomatische Technologie an. Das betrifft einerseits Bestätigung und ausführliche Schilderung, dass überhaupt bzw. wie Souveränität und Ambassade entgegengenommen wurden. Andererseits rückt mit dem Informationscharakter nun auch ein neues Tätigkeitsfeld ins Zentrum; Aufgabe der Gesandten ist nun die Spionage, der Versuch die Kräfte der Anderen zu beobachten: »Los embaxadores son honrados spiones«,¹⁹⁷ resümiert der habsburgische Gesandte in Madrid, Franz Christoph Khevenhüller, im Einklang mit Conrad von Höveln, Abraham de Wicquefort und François de Callières.¹⁹⁸ Wenn der Ambassadeur also das »Auge des Printzen«¹⁹⁹ ist, hat die diplomatische Verhandlung gegenüber der Informationsbeschaffung bisweilen sekundären Charakter.²⁰⁰ Das bedeutet auch, dass die permanenten Gesandten gezwungen waren, aktiv am Hofleben teilzunehmen und an den Höfen Netzwerke zu etablieren, aus denen Informationen gewonnen werden konnten.²⁰¹

Ebenso wie der Ausbau der Post- und Botendienste für diese Praxis der ständigen Diplomatie zu berücksichtigen ist,²⁰² wurde als besondere Gattung diplomatischer Kommunikation zuletzt der Gesandtenbericht in den Fokus der Forschung gerückt, dessen rhetorische und mediale Faktur die Ausdifferenzierung diplomatischer Rollen sowie den mitunter prekären medialen Status widerspiegelt.²⁰³ In Anbetracht der zunehmenden Professionalisierung von Gesandtschaften im Rahmen »permanenter Verhandlung«, aber auch des Aspekts der Informationsbeschaffung, rückt der sächsische Gelehrte und Pädagoge Christian Weise in seinen *Curiosen Gedancken von Deutschen Briefffen* (1691) die Bedeutung zweier erzählender Berichte für die Diplomatie in den Vordergrund: Einerseits müsse der Gesandte seinem Entsender gleich einem Dramatiker »nicht nur alle Posten/ oder auch wol durch gewisse Staffeten, Relation ertheilen/ was im Einzuge/ in der Audience, und bey den Coferencen vorgelauffen ist/ und wie weit er in seiner Verrichtung avanciret«, sondern auch gegen Ende der Gesandtschaft werde »ein ausführlicher Rapport von ihm erfordert/ darinne der Verlauff der gantzen Ambassade, denen Principalen zu guter Nachricht/ enthalten ist«. Wesentlich für diese Kommunikation sei wiederum das

197 Khevenhüller an Khün von Belásy, Madrid 23. 4. 1618, zit. nach Ulrich Nagel, *Zwischen Dynastie und Staatsräson. Die habsburgischen Botschafter in Wien und Madrid am Beginn des Dreißigjährigen Krieges*, Göttingen 2018, S. 39. Vgl. Callières, *De la manière de négocier avec les souverains*, S. 30. Dazu auch Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 74–76 und Kugeler, *Le Parfait Ambassadeur*, S. 64.

198 Ebd., S. 39.

199 Abraham de Wicquefort, *L'Ambassadeur, oder Staats=Bothschafter/ Und dessen Hohe Fonctions, und Staats=Verrichtungen*, übers. von Johann Leonhardt Sautern, Frankfurt a. M. 1683, S. 680.

200 Vgl. Anderson, *Rise of Modern Diplomacy*, S. 13.

201 Vgl. Kugeler, »Ehrenhafte Spione«, S. 134.

202 Allen, John B., *Post and Courier Service in the Diplomacy of Early Modern Europe*, Den Hague 1972 und Wolfgang Behringer, *Im Zeichen des Merkur. Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2003, S. 216–302, 643–688.

203 Vgl. Christine Roll, *Einleitung: Berichten als kommunikative Herausforderung. Europäische Gesandtenberichte der Frühen Neuzeit in praxeologischer Perspektive*, in: Thomas Dorfner u. a. (Hrsg.), *Berichten als kommunikative Herausforderung. Europäische Gesandtenberichte der Frühen Neuzeit in praxeologischer Perspektive*, Wien/Köln 2021 (= *Externa*, 16), S. 10–47.

»Journal« des Legationssekretärs, in dem enthalten sei, »was alle Tage passiret«. »[U]nd wenn etwas denckwürdiges von Solennitäten vorgelauffen ist/ kömmt es ihnen zu/ die gantzen Umstände genau zu beschreiben/ und dem Principalen zu überschicken.«²⁰⁴

Eine in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Figur der frühneuzeitlichen Diplomatie um 1648, an der sich nicht nur die bereits skizzierten Überschneidungen zwischen höfisch-diplomatischer und literarischer Gelehrtenkultur in Paris deutlich machen lassen, sondern auch das skizzierte Dilemma des merkurischen Medienmodells, ist Abraham de Wicquefort. Der in der *res publica literaria* bestens vernetzte Diplomat wurde in Amsterdam geboren und studierte ab 1621 in Leiden (kurz nach Opitz' Exilzeit), wo er 1627 promovierte. Wicqueforts älterer Bruder Joachim stand in hessischen Diensten und trat während der letzten Phase des Dreißigjährigen Krieges, insbesondere nach dem Tod Wilhelms V., als wichtiger Unterhändler für die Landgräfin Amalie Elisabeth von Hessen-Kassel in Erscheinung.²⁰⁵ Er verhandelte für das durch Wilhelm V. im Reich zunehmend isolierte Fürstentum in den Niederlanden, in Frankreich oder mit Bernhard von Sachsen-Weimar.²⁰⁶ Joachims europäischen Kontakten, vor allem zum französischen Hof, sowie seinem diplomatischen Engagement in der evangelischen Sache im Reich dürfte es zu verdanken sein, dass Abraham de Wicquefort nach Paris wechselte. Dort trat er 1646 in die diplomatischen Dienste Kurbrandenburgs sowie später des Wolfenbütteler Herzogs August, mit dem ein Briefwechsel vorliegt, und des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg Georg Wilhelm, dem auch seine für die Diplomatietheorie der Frühen Neuzeit bedeutende und bis heute viel gelesene Abhandlung *L'Ambassadeur et ses fonctions* (1681) gewidmet ist.

Adam Olearius' *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse So durch gelegenheit einer Holsteinischen Gesandtschaft an den Russischen Zaar und König in Persien geschehen* (1647/erweitert 1656),²⁰⁷ Bericht jener diplomatischen Reise, an der auch Paul Fleming teilnahm, übersetzte er ins Französische.²⁰⁸ Zudem korrespondierte Wicquefort mit dem Gelehrten Pierre Dupuy, der gemeinsam mit seinem Bruder Jacques Hofbibliothekar und Hüter seltener Manuskripte und Bücher war; er stellte den Kontakt zwischen dem bibliophilen Herzog August von Wolfenbüttel und Dupuy her.²⁰⁹ Explizi-

204 Christian Weise, *Curiöse Gedancken von Deutschen Brieffen/ Wie ein Junger Mensch/ sonderlich ein zukünftiger Politicus, Die galante Welt wohl vergnügen soll. In kurzen und zulänglichen Regeln. So dann In anständigen und practibalen Exempeln ausführlich vorgestellt*, Dresden 1691, S. 124.

205 Vgl. Carl Rennert, *Abraham de Wicquefort*, Halle Diss. 1880, S. 6.

206 Die geplante Vermählung Amalie Elisabeths mit dem Herzog, an der Joachim de Wicquefort zur Etablierung einer dritten, vermittelnden Partei im Reich arbeitete, scheiterte schließlich an Bernhards Tod.

207 Olearius, Adam, *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse*. Schleswig 1656, hrsg. von Dieter Lohmeier, Tübingen 1971 (= Reprint).

208 Adam Olearius, *Relation du voyage en Moscovie, Tartarie, et Perse, avgmentee en cette nouvelle edition, traduit de l'Allemand par A. de Wicquefort*, Paris 1666. Die erste Ausgabe war 1659 erschienen.

209 Herbert Jaumann, *Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit*, Bd. 1, Berlin/Boston 2004, S. 52 und Robert Mandrou, *Abraham de Wicquefort et le duc August (1646–53). Sur les relations intellectuelles entre France et Allemagne, un siècle avant Les Lumières*, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 3 (1978), S. 191–234.

ter Bestandteil der Ambassade für den Wolfenbütteler Fürsten war das Engagement für den Aufbau der Bibliothek. Selbst ein enthusiastischer Sammler von Büchern, durchstreifte Wicquefort die Pariser Bibliotheken und Buchläden auf der Suche nach interessanten Buchtiteln.²¹⁰ Wicquefort und sein Bruder Joachim, der auch ein diplomatisch aktiver *mercator sapiens* war, gehörten um 1630 ebenso wie Martin Opitz und die Brüder Dupuy zum gelehrten Kreis um Grotius und Hotman.²¹¹

Das Ende von Wicqueforts Pariser Ambassade für die deutschen Fürsten, die nach 1648 als Resident und Kommunikationskanal zu Mazarin insbesondere dem Kurfürsten von Brandenburg galt,²¹² erfolgte 1659. Nach Festungshaft in der Bastille wurde er ausgewiesen: Kardinal Mazarin, Richelieus Nachfolger, beschuldigte ihn, etwas zu viel über die französische Außenpolitik zu wissen, die Beziehungen Frankreichs zum Kurfürsten bewusst untergraben und den Fürsten des Reichs gegenüber zunehmend holländische und polnische als französische Interessen vertreten zu haben.²¹³ Zudem dürfte bekannt geworden sein, dass Wicquefort über Dupuy nicht nur von wertvollen Handschriften an deutsche Höfe berichtete; er übermittelte auch bis zu 400 Pamphlete aus dem Kontext der *Fronde* (1648–1653), des französischen Aufstands gegen Mazarin und Anna von Österreich, die Mutter Ludwig XIV.²¹⁴ Trotzdem nutzte Wicquefort weiterhin seine Kontakte zum französischen Hof; so lief etwa der permanente geheime Austausch zwischen dem französischen Minister Lionne und dem niederländischen Ratspensionär Johan de Witt über Wicquefort.²¹⁵

Umgekehrt wurde er in den Niederlanden, als deren Gesandter er nach dem brandenburgischen Engagement sowie einer Zeit als außerordentlicher Gesandter für den polnischen König tätig war, 1675 der Korruption und Spionage für Frankreich, England und Polen angeklagt und zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Während der Haftzeit verfasste Wicquefort mit *Memoires touchant les Ambassadeurs et les Ministres publics* (1676) eine Vorstudie zum *L'Ambassadeur*. Die Popularität und rasche deutsche Übersetzung seiner diplomatiethoretischen Abhandlung war zweifellos der Verbreitung von Hövelns erstem deutschen Diplomatemanual abträglich, da es hinsichtlich der französischen Avantgarde, des historischen Wissens und des praktischen Erfahrungsschatzes nach dem Westfälischen Frieden mehr zu bieten hatte.²¹⁶

210 Vgl. Marika Keblusek, *The Embassy of Art: Diplomats as Cultural Brokers*, in: dies./Badeloch Vera Noldus (Hrsg.), *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2011, S. 22 und Alice Perrin-Marsol, *Abraham de Wicquefort, diplomate érudit au service du duc Auguste de Wolfenbüttel (1648–1653)*, in: *Francia* 35 (2008), S. 187–208.

211 Vgl. Marika Keblusek, *Mercator sapiens. Merchants as Cultural Entrepreneurs*, in: dies./Badeloch Vera Noldus (Hrsg.), *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2011, S. 108 f.

212 Vgl. *Urkunden und Actenstücke zur Geschichte des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg*, Bd. 2, Berlin 1865, bes. S. 1–36.

213 Vgl. ebd., S. 204–214.

214 Vgl. Jean-Pierre Vittu, *Instruments of Information in France*, in: Sabrina Alcorn Baron/Brendan Dooley (Hrsg.), *The Politics of Information in Early Modern Europe*, London/New York 2001, S. 168.

215 Vgl. Christian Friedrich Haje, *De Geheime Correspondentie van Abraham de Wicquefort mit den Franschen Minister de Lionne*, Gravenhage 1902.

216 Vgl. Wicquefort, *Staats-Bothschaffter*.

Wicqueforts Karriere offenbart nicht nur die untrennbare Verflechtung von europäischer Diplomatie und Politik im Reich um und nach 1648, sondern auch das medien-theoretische Dilemma Merkurs als reziproken Spionageverdacht gegenüber der Botschaft – besonders exponiert durch die wechselnden Delegationen und Entsender: »diversa, saepe & adversa consilia eorum qui mittunt legatos, & qui accipiunt«, so noch einmal Grotius. Es scheint schlüssig, dass neben ausführlichen Erörterungen über die Informationsgewinnung von Diplomaten in Wicqueforts Schriften auch die Fragen der völkerrechtlichen Immunität der Gesandten eine große Rolle spielen. Seit Gentili und Zouch stellt die potenzielle Korruption und Delinquenz der Diplomatie ein völkerrechtliches Problem dar und bringt in der Auseinandersetzung damit der Theorie des Völkerrechts regelmäßige Fortschritte: Gentili verfasste *De legationibus libri tres*, nachdem er gemeinsam mit Jean Hotman als Berater in der Mendoza-Affäre herangezogen worden war,²¹⁷ in welcher der spanische Gesandte in England, Bernardino de Mendoza, beschuldigt wurde, Teil des Throckmorton-Komplots gegen Königin Elisabeth zu sein. Gentili und Hotman plädierten beide für die Ausweisung Mendozas anstelle eines Prozesses in England.²¹⁸ Und Zouch wurde von der englischen Regierung als Gutachter für den Fall jenes Pubmordes herangezogen, den Don Pantaleone Sa, Bruder des portugiesischen Gesandten, begangen hatte. Sa hatte sich als Angehöriger auf das Gesandtschaftsrecht berufen und war ins Haus des Botschafters geflüchtet. Zouch kam jedoch gemeinsam mit anderen englischen Juristen zu dem Schluss, dass heiliges Recht und Status der diplomatischen Immunität nur der Person des Ambassadeurs selbst entsprechen könnten. In der Abhandlung *De legati delinquentis Iudice* rechtfertigte Zouch im Rekurs auf Hugo Grotius sein Urteil und versuchte sich in einer kleinen Theorie diplomatischer Delinquenz.²¹⁹ Bereits vor der Aufdeckung des Komplots war der englische Ambassadeur in Frankreich, Sir Nicholas Throckmorton, Onkel des späteren Verschwörers Sir Francis Throckmorton, beschuldigt worden, auf der Seite der Hugenotten an den religiösen Unruhen beteiligt gewesen zu sein, weswegen er 1563 auch kurzfristig verhaftet wurde.²²⁰ Auch in Hotmans Diplomatiethorie nimmt der Zusammenhang von Delinquenz und extraterritorialer Immunität der Diplomaten breiten Raum ein, was die Brisanz dieser Fragen für die diplomatische Praxis der Frühen Neuzeit vor Augen führt. Hotman warf auch die Frage auf, ob – wie wir auch Conrad von Hövelns Klassifikation entnehmen können – die kleineren Gesandtschaftsklassen wie der Legationssekretär oder der Übersetzer unter den Schutz der Immunität zu stellen seien. Ihre zunehmende Bedeutung im Rahmen der permanenten Ambassaden von Residenten lege das nahe.²²¹

Insbesondere an den Schwellen der Souveränität tauchen die juristischen und ethischen Klärungsversuche des merkurischen Dilemmas im Reich auf: Möglicherweise durch die

217 Vgl. Mona Garloff, *Irenik, Gelehrsamkeit und Politik. Jean Hotman und der europäische Religionskonflikt um 1600*, Göttingen 2014 (= *Schriften zur politischen Kommunikation*, 18), S. 129 ff.

218 Vgl. Mordechai Feingold, *What's in a Date? Alberico Gentili and the Genesis of *De Legationibus libri tres**, in: *Notes and Queries* 64 (2017), Heft 2, S. 312–317.

219 Vgl. Janssen, Richard Zouch, S. 225 f.

220 Vgl. Anderson, *Rise of Modern Diplomacy*, S. 25.

221 Vgl. Hotman, *l'ambassadeur*, fol. 70^vff.

Querelen rund um Wicquefort befördert, brachte der Leipziger Rechtsgelehrte Christian Helenius Richard Zouchs Abhandlung über diplomatische Korruption und Delinquenz im Auftrag der brandenburgischen Räte heraus und versah sie mit aktualisierenden Kommentaren.²²² Die Ausgabe ist Otto von Schwerin, Lorenz Christoph von Somnitz und Friedrich von Jena gewidmet, also jenen hohen brandenburgische Ministerialräten und Diplomaten, die mit Wicquefort korrespondierten und maßgeblichen Anteil am Aufstieg Brandenburgs im 17. Jahrhundert hatten.²²³ Brandenburg-Preußens Weg zur Souveränität wurde durch Wicquefort als Pariser Resident und als Geheimer Rat mitgestaltet, wie etwa der 1656 durch seine Vermittlung beförderte Vertrag eines Verteidigungsbündnisses zwischen Ludwig XIV. und Friedrich Wilhelm von Brandenburg vor Augen führt.²²⁴

5. Botschaft und Übersetzung: Harsdörffers dramatischer Merkur

Die Dramatik, so eine These dieser Studie, präsentiert sich in der Frühen Neuzeit als privilegierte literarische Form und ästhetische Praxis des Mediendispositivs Merkurs. So verweisen die verschiedenen europäischen Theaterformen des 17. Jahrhunderts selbst auf den Götterboten und konfigurieren seine Zuständigkeiten je nach Gattung und

222 Richard Zouch, *Solutio questionis veteris et novae, sive, de Legati delinquentis iudice competente dissertatio*, Coloniae ad Sprevm 1669 (zuerst Oxford 1657). Die für Brandenburg andauernde Aktualität verdeutlicht schließlich auch die deutsche Übersetzung von 1717: *Eines vornehmen Englischen Jcti Gedancken von dem Tractement eines Ministri und dessen Domes-tiquen, welche an dem Orthe, wo Selbige in Gesandtschafft sich befinden etwas verbrochen [...] Wegen derer Solidité anjetzo in teutscher Sprache mitgetheilet Und mit Neuern Anmerckungen auch einer Vorrede vermehret, in welcher sonderlich eine kurtze Einleitung zu dieser Sache/ Nach den Grund-Lehren des Völcker-Rechts zu finden*, Jena 1717. Zur beim Heidelberger Verleger Jakob Ammon erschienenen deutschen Fassung: *Allgemeines Völcker Recht: Wie auch Allgemeines Urtheil und Außspruch aller Völcker: Worinnenn allerhand anmüthige und nützliche, so wol zu Friedens- als Kriegs-Zeiten gehörige Fragen. Auß den bewäresten alten und neuen Historicis und Scribenten eingeführet und durch der berühmtesten Rechtsgelärten [...] erörtert und beantwortet werden*, Heidelberg 1660.

223 Otto von Schwerin, Diplomat und erster Minister des brandenburgischen Kurfürsten, verhandelte für Brandenburg den Frieden von Osnabrück sowie den Vertrag von Wehlau. Zudem war der »Rechtschaffene« der Fruchtbringenden Gesellschaft bei den Verhandlungen mit Schweden bei der Stettiner Konferenz und am langen Landtag im Herzogtum Preußen 1661/62, das in dessen Folge mit Brandenburg vereinigt wurde. Lorenz Christoph von Somnitz, der »Starckwürkende« in der Fruchtbringenden Gesellschaft, war wie der Gesandte Friedrich von Jena in diplomatischer Mission bei den Friedensverhandlungen von Oliva und Nimwegen zugegen. Durch die Situierung von Zouchs Schrift im Kontext der brandenburgischen Diplomatie wird der Diskurs der völkerrechtlichen Gleichordnung und Souveränität im Friedenszustand, den Zouch aus dem englischen Bewusstsein, eine westfälische Garantiemacht zu sein, nach 1648 gegen die Reste der Universalordnung und europäischer Hierarchie zu etablieren versuchte, nun auch als brandenburgischer Anspruch sichtbar. Dieser Anspruch findet auch einen Ausdruck in den zahlreichen Allianzen und Gesandtschaften, die der brandenburgische Kurfürst Friedrich Wilhelm abordnete. Vgl. Schilling, *Höfe und Allianzen*, S. 158.

224 Vgl. Ilja Mieck, *Preußen und Westeuropa*, in: Wolfgang Neugebauer (Hrsg.), *Handbuch der preußischen Geschichte*, Bd. 1, Berlin/New York 2009, S. 497 f.

Anlass. An Georg Philipp Harsdörffers Übersetzung des englischen Freudenspiels *The Sophister* (1639), die sich wie zuvor bereits das musikalische *Geistliche Waldgedicht/ oder Freudenspiel/ genant Seelewig* (1644) eingebettet in den fünften Band seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1645) findet, lässt sich nachvollziehen, welche spielerischen und performativen Möglichkeiten das Drama dabei offeriert, Fragen der Rhetorik, Dialektik, Topik und Logik auf der einen, Fragen der politischen Verfassung, Repräsentation und der Diplomatie auf der anderen Seite wechselseitig in Beziehung zu setzen.

Verfasser der englischen Schulkomödie ist der vom Nürnberger Übersetzer nicht genannte Oxforder Professor der Jurisprudenz Richard Zouch, der insbesondere als Theoretiker des *ius inter gentes* und der diplomatischen Delinquenz hervorgetreten ist. Im Zusammenhang der merkurischen Konfiguration von philosophischer Rede und politischer Repräsentation ist vorauszuschicken, dass Harsdörffer, bevor er selbst als Jurist, Gelehrter und Mitglied des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg wirkte, nach einem Studium der Jurisprudenz und seiner europäischen *peregrinatio* ab 1632 als Sekretär des Nürnberger Gesandten Johann Jacob Tetzel von Kirchensittenbach in diplomatische Konstellationen involviert war. Tetzel war als Gesandter Nürnbergs in Bayern und auf dem Frankfurter Konvent der protestantischen Reichsstände 1634 – eines Beirats des Heilbronner Bundes –, wohin ihn Harsdörffer auch begleitete.²²⁵

Die Handlung des von Harsdörffer übersetzten Freudenspiels, das »nur einmal von den Studenten zu Oxenfurt/ für den König [Karl I., C.P.] gespielt worden« sei, ist schnell erklärt; in der Nachfolge der *Bellum-Grammaticale*-Dramen (ebenfalls Oxford) lässt Zouch Denkfiguren aus Platons und Aristoteles' Auseinandersetzung mit den Sophisten als handelnde und gemäß ihrer Funktion sprechende *personae* (also auch rhetorische Sinnfiguren der *Prosopopoiie/personificatio*) auf der pädagogisch-politischen Bühne auftreten. Diese Figuren übersetzt Harsdörffer als höfisch-städtisches Bildungsideal für die Nürnberger Patrizier wiederum ins Deutsche: König Redrich (*discursus*/bei Zouch: *discourse*) wird durch einen Trank seines aus einem Fehltritt resultierenden Sohnes Trügewicht (*fallacia/fallacy*) – der titelgebende Sophist – schwachsinnig und »beraubt aller Witz«,²²⁶ Durch eine Intrige Trügewichts verfeinden sich die übrigen Söhne des Königs, Wahrmund (*demonstratio/demonstration*) und Denkraht (*topicus*), während der Höfling Sinnewalt (*intellectus/intellect*) außer Landes flieht und dessen Hofmeister Rechthold (*iudicium*) und Hofmeisterin Findigunda (*inventio/invention*) getrennt werden. Auf den Thron gelangt Trügewicht, begleitet von seinem Diener Alart (*ambiguitas/ambiguity*), der als Trickster und Harlekin durch Verkleidungs- und Verwechslungsszenen für weitere Verwirrung unter den Figuren sorgt.

Zouch setzt die Auflösung der grenzenlosen topischen Unordnung, die Verstrickungen und Verwirrungen im Reich »Freyredstatt« schließlich durch die Figur des Arztes Schiedlob (*analysis*) in Szene, der König Redrich gleich einem *deus ex machina* heilt. Die Ausreibung des Sophisten erfolgt durch die erkenntnistheoretische Medizin des Arztes, die

225 Vgl. Christian Meierhofer, Georg Philipp Harsdörffer, Hannover 2014 (= *Meteore*, 15), S. 17 f.

226 Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*. V. Teil, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969 (= *Reprint*), S. 202.

den Schaden des sophistischen Gebräus wieder rückgängig macht. Dieses Bild entspricht Platons *Gorgias*, in dem er die philosophische Medizin der Kochkunst der Sophisten gegenüberstellt.²²⁷ Im *Poetischen Trichter*, seiner 1647–1648 zum ersten Mal erschienenen Poetik, behandelt Harsdörffer den Inhalt des »Freudenspiels« paradigmatisch für die dramatische »Veränderung«/»peripetia«, »wann in der V. Handlung ersten Aufzug der König widerum in seiner Vernunft kommet/ und darauf eine völlige Veränderung/ nemlich die Flucht des Sophisten/ erfolgt«. ²²⁸ Dass die das *happy end* befördernde Heilkunst im deutschen Figurennamen die Teilung (Schiedlob) trägt, lässt dabei an einen Vergleich aus Platons *Phaidros* denken:

Es hat dieselbe Bewandtnis mit der Redekunst wie mit der Heilkunst. [...] In beiden mußst du die Natur auseinanderlegen, die des Leibes in der einen, der Seele in der anderen, wenn du nicht nur hergebrachterweise und erfahrungsmäßig, sondern nach der Kunst jenem durch Anwendung von Arznei und Nahrung Gesundheit und Stärke verschaffen, dieser durch angeordnete Belehrung und Sitten, welche Überzeugung und Tugend du willst, mitzuteilen begehrt.²²⁹

Damit ist die Opposition zwischen sophistischer Rhetorik und tugendhafter Rede sowie am philosophischen Wahrheitsgehalt orientierter Rede aufgespannt. In vielfältigen Überlagerungen setzt Zouchs Drama Fragen der philosophischen und politischen Repräsentation in Szene. Die einer situierten und performativen Didaktik verpflichtete Handlung, die sich aus den allegorischen Konstellationen auf der Bühne ergibt – also selbst auch aus Repräsentationen –, macht die Repräsentationen des rhetorisch-dialektischen und politischen *theatrum* transparent und für die Schüler in der oratorischen Praxis nachvollziehbar.

Im Fall von Harsdörffers Übertragung kommt noch eine weitere mediale Ebene zur Übersetzung hinzu, die den Status der Dramenübersetzung als »Einlage« betrifft. Denn ein im Rahmen der Gesprächspiele wiederkehrendes Personal räsoniert nach Vorbild der italienischen Renaissanceakademien²³⁰ Handlung und Figuren des Dramas ebenso wie die Übersetzung und theatralische Inszenierung im deutschen Kontext. In der generischen Hybridform der Gesprächspiele wird also auch der dramatische Text selbst zum Diskurs jener von Krämer oben hervorgehobenen Aspekte der Medialität:²³¹ Die Übersetzung des englischen Freudenspiels übernimmt der »belesene Student« Reymund mit einem

227 Vgl. Platon, *Gorgias*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ursula Wolf, 33. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2015, S. 337–451, hier S. 367 (465c).

228 Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, Nürnberg 1648, S. 94.

229 Platon, *Phaidros*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ursula Wolf, 35. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2016, S. 539–609, hier S. 597 (270b).

230 Vgl. Italo Michele Batafarano, *Vom Dolmetschen als Vermittlung und Auslegung*. Der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer – ein Sohn Europas, in: John Roger Paas (Hrsg.), »der Franken Rom«. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 196–212.

231 Vgl. zum Zusammenhang von iudicium und Übersetzung im Kontext des europäischen Manierismus Clemens Peck, *Urteil und Übersetzung*. Richard Zouchs »The Sophister« in Georg Philipp Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspielen«, in: Peter Kuon (Hrsg.), *Die Kunst des Urteils in*

»vertrauten Freund[]«,²³² wohl eine Selbstreferenz des Nürnberger Verfassers. Auf den Übertragungsdiskurs als Boten bezieht sich Reymund selbst bereits in der buchstäblichen Über-Setzung des Dramas von der Insel auf das europäische Festland: »Er [»Der Sophist«, C. P.] ist über Meer kommen/ und auf seiner Reiß zu einem Krüppel worden/ so gar/ daß er auf allen Füßen hinket. Ich will sagen er ist/ von einer fremden Sprache/ in die unsere überbracht/ und hat zum Theil seinen angebornen Wolstand hierdurch verlohren.«²³³ Damit macht Harsdörffer auch darauf aufmerksam, dass die europäischen Sprachen – mit Ausnahme der englischen *translation* – nicht die lateinischen Begriffe *translatio* und *imitatio* für die linguale Übersetzung aufgegriffen haben, sondern mit *traduco* dasjenige Verb, das Bewegungen von Gegenständen oder Personen im Raum bezeichnet. So *setzt* auch der englische Sophist über.²³⁴

Die Teilnehmer des Gesprächspiels erhalten nun unterschiedliche Zuständigkeitsbereiche in der umfassenden Auseinandersetzung mit der deutschen (bzw. englischen) Fassung des Freudenspiels, wobei es durch das dialogische Sozialgefüge der Gesprächspiele zu einer Ausweitung der *interpretatio* zur soziokulturellen Übertragung der Gelehrtenkultur in den Nürnberger Kontext kommt: Vespasian wird die Aufgabe zuteil, »bey jedem Aufzug/ die schweren [im englischen Text eingefügten, C. P.] Lateinischen Wörter zu erklären«, während Julia die zentralen Handlungselemente wiederholt bzw. »etwas sonderliches daraus« in Fragen formuliert, und Angelica »die seltene Wörter« beobachtet. Degenwert hat »etwas/ das zu verbessern oder zu erinnern seyn möchte/ beyzubrigen« und Cassandra soll schließlich »wegen würllicher Vorstellung solches Freudenspieles ihre Gedanken eröffnen«,²³⁵ d. h. die performative Dimension der dramatischen Einlage verhandeln.

Der Blick sei zunächst auf den Vorredner gerichtet: Ein Prolog Merkurs eröffnet Zouchs pädagogische Spielform,²³⁶ und es ist die Spur des Götterboten, die im Folgenden zum Zusammenhang von Rhetorik, Logik und Diplomatie führt. Bevor Merkur mit seiner gebundenen Rede – der Blankvers des englischen Originals verwandelt sich bei Harsdörffer in einen Alexandriner – beginnt, fügt der »Dolmetscher« am Rand eine als eigener Text markierte Bemerkung zum Auftritt des antiken Götterboten ein: Das Bühnenbild, so der emsige Übersetzer, werde mit einem »schöne[n] Seulkwerk nach der Bau- und Sehkunst ausgezieret«, während die *dramatis personae* zwischen den Säulen Auf-

und über Kunst, Heidelberg 2022 (= Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, 12), S. 201–213.

232 Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 200.

233 Ebd., S. 201.

234 Vgl. Jörn Albrecht, Übersetzung, in: Gert Ueding (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, Tübingen 2009, S. 870–886, hier S. 870 f.

235 Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 201.

236 Zur »besondere[n] Person«, die »in dem wolverfasten Freudenspiele« den »ersten Vortrag« hält vgl. Harsdörffer, Poetischen Trichters zweyter Theil, S. 96: »Die erste Person deß Freudenspiels ist der Vorredner/ und wird aus der Bildkunst hergenommen/ vorstellend ein Laster/ oder eine Tugend/ auf welchen das gantze Spiel ziele: oder es wird gebildet ein Fluß/ ein Statt/ ein Land/ eine Kunst [...]«

stellung nehmen sollen. Merkur befinde sich in der Mitte dieses Schauplatzes.²³⁷ (Abb. 6) Der Zusatz zum englischen Original wird von den Übersetzern mit dem Hinweis auf die mangelhaften Anweisungen zu Ausstattung argumentiert und mit der anschauungsreichen italienischen Theaterkultur kontrastiert: »Diese meine Meinung habe ich hier entwurfsweise aufgegriffen/ weil der Engelländische Poet darvon nit Meldung thut/ wie er doch billig hätte thun sollen. Die Italiäner sind hierinnen Meister/ denen wir Teutsche folgen.«²³⁸ Während die Übersetzung ins Deutsche also eine zwangsläufige Beschädigung der rhetorischen Brillanz (d. h.: »kuntsinnige Erfindung« und »abgemessene Wort«)²³⁹ des englischen Textes bedingt, muss der deutsche Text die räumliche Realisierung der Dramatik im höfischen Kontext nach dem Vorbild italienischer (Musik-)Dramen übernehmen, die Zouchs logisch-rhetorische Schulkomödie nicht zu leisten vermag.

Im fiktiven Rahmen des Gesprächspiels findet ein vergleichender Diskurs²⁴⁰ internationaler Theaterpraktiken statt, der hier wohl auch daran erinnert, dass die Habsburger in Wien und Innsbruck seit der Heirat Ferdinands II. mit der mantuarischen Prinzessin Eleonora Gonzaga 1622 auf die Repräsentationskultur des italienischen Musiktheaters setzten.²⁴¹ Hervorzuheben ist die Selbstverständlichkeit des bürgerlichen Übersetzers im Kreis des höfischen Dialogpersonals, mit der unterschiedliche Sprachen und Theaterkulturen vergleichend abgewogen werden, um dem deutschen Dramentext eine entsprechende gleichgeordnete Position zukommen zu lassen. Dieses Selbstbewusstsein des Nürnberger Dichters schlägt sich auch in einem kleinen Bilddetail des Kupferstichs mit Merkur und den personifizierten Säulenbildern nieder: Die den Bühnenrand nach hinten abschließenden Torbögen zeigen keine höfische, sondern eine städtische Topografie und geben den Blick auf die Stadt Nürnberg frei.²⁴²

Merkurs Vorrede in der deutschen Übersetzung klärt seine Herkunft und Funktion als »Herold aller Götter«²⁴³ und wird in Vespasians Gesprächskommentar des Prologs noch einmal hinsichtlich seiner repräsentativen Funktion aufgefächert: »Der Majen Sohn ist Mercurius/ wird der Götter Herold genennet/ weil er in Botschafften zu den Menschen abgeschicket wird.«²⁴⁴ Harsdörffers Poetik der Dramenübersetzung erweitert die Zuständigkeit des Götterboten um den Akt der Übersetzung und inszeniert Merkur/Hermes als spielerische Konkretion einer Allegorie der Botschaft: Im Vergleich mit der Nennung von Venus und Minerva im Quelltext²⁴⁵ folgt der Götterbote dem Auftrag einer »Musa« – »so

237 Vgl. Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 208.

238 Ebd.

239 Ebd., S. 202.

240 Zum Kulturtransfer bzw. -vergleich und zum »situated learning« als Diskursmodell vgl. Karin A. Wurst, *The utility of play or the enchantment of instruction and cultural encounters: Georg Philipp Harsdörffer's »Frauenzimmer Gesprächspiele«*, in: *Daphnis* 33 (2004), Heft 1/2, S. 285–302.

241 Vgl. Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, S. 493 f. und Alfred Noe, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, Bd. 1, Wien u. a. 2011.

242 Für diesen Hinweis danke ich Dirk Niefanger.

243 Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 209.

244 Ebd., S. 213.

245 Vgl. [Richard Zouch], *The Sophister. A Comedy*, London 1639, fol. A3^r. Der Druck erfolgte anonym.

sonder Haß und Neid die Lieb und Scham bezieret« –, die »reine Flamm« des himmlischen Feuers auf die Erde zu bringen.

Mit Hilfe des Feuertransfers wird jedoch – gegen das erotische Potenzial der komischen Gattung – nicht nur die Tugendhaftigkeit des Freudenspiels versichert, sondern auch die rhetorisch-künstlerische Rede in der Nationalsprache legitimiert: »Der Himmel ist ihr [Musa, C. P.] offen! | doch wil sie auf der Erd auch euer Lob verhoffen/ | in dem sie nicht gefolgt den Menglings Reden nach/ | und bleibet/ ohne Scheu/ in unserer Muttersprach«. ²⁴⁶ Dabei wird der Wechsel von der göttlichen Repräsentation zu jener der Sprache und Rhetorik vollzogen. Harsdörffer spielt deutlicher als Zouch an dieser Stelle mit zwei Bedeutungen des Wortes »Mengling«, um die Souveränität der deutschen Sprache zu manifestieren – einerseits ein »herkömmling von unreiner abstammung«, andererseits ein »Höker«, »Trödler«. ²⁴⁷ Zur ethischen Reinheit kommt sowohl die logisch-dialektische (abgehoben von der täuschenden und an Trügewicht und Alart gemahnende Rede der Höker und Trödler) als auch die sprachliche (d. h. von Lehnwörtern aus fremden Sprachen, insbesondere Latein und Französisch, unabhängige, d. h. gleichrangige Sprache).

So entsteht ein – der opitzianischen Setzung der souveränen Literatursprache nicht unähnliches – mediales Gefüge, in dem gerade das wahre und unverfälschte Sprechen (*logos*), versinnbildlicht in der »Parrhesia«, so heißt der königliche Hof in »Hermenia«, wo die Welt aus den Fugen geraten ist, notwendig der vermittelnden »Dolmetschau« und rhetorisch-performativer Praktiken bedarf: »griech. Parrhesia ... ist geteutschet Freyredstatt/ wie auch Hermenia dolmetschet reich/ weil die Rede des Hertzens Dolmetscherinn.« ²⁴⁸ Durch die bereits bei Melanchthon gegebene Betonung der »wahren« Rede als Übersetzerin und Botschafterin des Herzens (sowie Merkur ein Übersetzer des himmlischen Feuers und der nationalen Literatursprache ist) legitimiert die anfangs als mangelhafte, gegenüber der englischen »Muttersprache« entschuldigte deutsche Übersetzung des englischen Freudenspiels so auch die deutschsprachige Poetik in den *Frauenzimmer Gesprächspielen*. ²⁴⁹

Harsdörffers spielerische Auseinandersetzung mit Repräsentation und Übertragung im Zeichen der sprachlichen, philosophischen und politischen »Wahrheit« endet schließlich bei der Frage nach den Grenzen der Übersetzung; Degenwert, der die Aufgabe hat »zu verbessern«, kritisiert die Figur Merkurs, denn als Bote für das Himmelsfeuer der Tugendhaftigkeit und der Volkssprache wäre Prometheus der bessere – man darf hinzu-

246 Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, S. 209.

247 Grimms Wörterbuch notiert dazu: »mengeling, mengling, *m. mischling, herkömmling von unreiner abstammung*«, dazu ein Beispiel aus Schottels Grammatik und ein Verweis auf Adelung: »ich (*die deutsche sprache*) bin kein mengling nicht, kein sprözling, kein geflikke, ob mich wol viel geplagt ein wiedriges geschikke. Schottel 1003, II; mengeling, *ein von zwei verschiedenen racen erzeugtes pferd*. Nennich; *in andern sinne* mengeling, *miscellio* Stieler 1267. *nach* Adelung *ist* mengling *auch der höker, trödler; vergl. oben* mengeler.« (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 12, Leipzig 1854–1961, Sp. 2014. Bei Zouch heißt es »He to no forraigne parts for plot doth roame, / But speakes such Language as he learnt at home.« (Zouch, *Sophister*, fol. A3¹)

248 Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, S. 213.

249 Vgl. ebd., S. 212.

fügen: ›menschlichere‹²⁵⁰ – Repräsentant. Reymund weist die Kritik an der deutschen Fassung jedoch mit nicht minder tugendhafter Berufung auf die »Grundsprache« bzw. auf die Souveränität des Ausgangstextes zurück, »dann dem Dolmetscher nicht freysethet solche Hauptsachen zu ändern«.²⁵¹ Man könnte meinen, die Reise des Sophisten übers Meer der Literatursprachen war schon beschwerlich genug.

Harsdörffer lässt Merkur jedoch nicht nur aus Treue zum verdolmetschten Ausgangstext bleiben, sondern auch, weil dieser im Gegensatz zur für die ›Epochenschwelle‹ um 1800 so bedeutenden prometheischen Produktions- und Aneignungsemphase *nur* eine Figur der Vermittlung und des Dazwischen bleibt. In Reymunds bemerkenswerter Antwort manifestiert sich auch ein Festhalten am medialen ›Umgang mit Differenz‹, für den Merkur als Dritter paradigmatisch steht, anstelle einer Lösung der Differenz, wie sie Prometheus impliziert. Vor dieser Folie lässt sich auch das Panorama der verschiedenen Vermittlungsfiguren und -akte entfalten, die Merkur verkörpert. Merkur und sein Übersetzer verweisen damit auf den eigentlichen Schauplatz des Dramas: das *Dazwischen* der Repräsentation und Vermittlung.

Mit dem Auftritt Merkurs wird dabei zunächst der Schauplatz »Freyredstatt« oder im englischen Quelltext »Parrhesia«, »the chieftest state«²⁵² in Hermenia/Dolmetschau, benannt und eröffnet. Ein grober Handlungsaufriß verweist auf das folgende Wechselspiel von Unordnung und Ordnung, Krieg und Frieden des dramatischen Orts. Gleichwohl geht die Funktion Merkurs in diesem Gefüge über eine allegorische Referenz des Gottes der Rhetorik, der den König Rederich/Discursus mit der Souveränität Freyredstatts/Parrhesias ausstattet, deutlich hinaus. Um diese Funktion für die örtliche und figurale Exposition des Dramas verständlich zu machen, sei noch einmal an die räumliche Inszenierung des Prologs erinnert:

*Zwischen den Seulen sollen die Personen/ auf viereckigten Gestellen/ gleich denen unbeweglichen Marmorbildern stehen/ Mercurius in der Mitte: und dieses nur so lang/ bis die Vorrede geendet. Alsdann mag der Vorhang widerüm fürfallen/ besagte Gestelle weggethan/ und das Freudenspiel anfangen.*²⁵³

Wenn Merkur »in der Mitte« steht, gewährleistet er nicht nur den fiktiven Zusammenhang des Ortes und der Handlung, sondern auch jenen zwischen den Figuren und dem Ort bzw. der Figuren untereinander. Seine Vermittlungen bilden die Voraussetzung, die Unordnung und abschließend wiederhergestellte Ordnung in Freyredstatt/Parrhesia als solche überhaupt wahrzunehmen. So trägt der Götterbote als Klassifikationsinstanz auch Sorge dafür, dass – so Harsdörffer im *Poetischen Trichter* (1647–1653) – Könige und Fürsten, die den »Schauplatz« der »fröliche[n] Händel« betreten, »aus ihrer Kleidung erkannt

250 Vgl. Karl Kerényi, *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*, Hamburg 1959, S. 59.

251 Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, S. 213 f.

252 Zouch, *Sophister*, fol. A 3^r.

253 Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, S. 208. Hervorhebungen C. P.



Abb. 6: Prolog des Mercurius, Illustration aus: Georg Philipp Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele. Fünfter Theil (1645)

und also ausgetheilt werden/ daß eines jeden Angesicht mit seinen Worten/ Sitten/ und Ambt übereinstimme«,²⁵⁴

Das mediale *Dazwischen* des merkurischen Theaters geht allerdings noch einen Schritt weiter: Während Merkur auftritt, den (sozialen) Handlungsraum ausmisst und zum Publikum spricht, sind die *dramatis personae* selbst noch »gleich denen unbeweglichen Marmorbildern« Säulen (vgl. Abb. 6) – also *tableaux vivants*. Erst nachdem »der Vorhang wiederum fürfallen« ist, kann »das Freudenspiel anfangen«. Dazwischen steht der Transfer der logisch-abstrakten Denkfigur als allegorische Personifikation zur sich im dramatischen Gefüge der politischen Handlung bewegenden Figur. Auch in die Vermittlung zwischen Logik und Rhetorik auf der einen und praktisch-figuralem Handeln auf der anderen Seite ist Merkur involviert und verlängert dabei die Frage der Verkörperung der literarischen Rolle im theatralen Raum in den deutschen Übersetzungskommentar des dramatischen Textes. Seine dramatische und rhetorische Funktion in diesem komplexen Gefüge – zwischen dem Text der Gesprächspiele und dem dramatischen Text, zwischen englischem und deutschem Text, zwischen dramatischem Text und räumlich-szenischer Inszenierung, zwischen den dramatischen Gattungen, zwischen allegorischer und handelnder Figur, zwischen den handelnden Figuren innerhalb des dramatischen Textes – ist eine der Vermittlung.

Mit Alart (*ambiguitas*) bleibt selbst im politisch-ethischen und erkenntnistheoretischen Versprechen dieser theatralen Repräsentation der Rest jener zweifelhaften Herkunft Merkurs erhalten, die Platon in seiner Kritik der Rhetorik und des Dramas so deutlich hervorkehrt. Der listige Diener des Sophisten steht für den Missbrauch und die Verkehrung des Botenstatus auf allen Ebenen von Sybille Krämers oben vorgestelltem Modell. Alart – in der Erläuterung des alten Hofmanns Vespasian: »Aal art/ weil der Aal sehr schlupfrig/ wie dieses Dieners Rede« – tritt als Trickster- und Harlekin-Figur auf,²⁵⁵ die die Intrigen

254 Harsdörffer, Poetischen Trichters zweyter Theil, S. 97.

255 Darauf deutet auch die Beschreibung seiner Kleidung hin: »Alarts Kleidung mag gelb und grün zu seiner Hof-Farbe haben/ weil diese der Frösche Farben sind/ welche zugleich auf der Erden und im Wasser leben/ und dieses Dieners Zweydeutigen Worten nicht ungleich kommen.« (Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 238)

Trügewichts nicht nur befördert, sondern auch verkompliziert. Der erste Auftritt im ersten Akt lässt ihn auf eine Frage des Sophisten antworten: »Ja/ und Nein: Es ist geschehen und nicht geschehen«. Dazu bemerkt die Gesprächsrunde der *Frauenzimmer Gesprächspiele*: »wie klüglich Alart alle seine Reden auf Schrauben gesetzt: Sein Wort ist ja und nein/ in einem Odem jedesmal zweydeutig/ niemals ohne Zweifel/ und scheint/ er habe so viel Zungen als Lippen« – eben ein »Doppelschalk«. ²⁵⁶ Auch der kluge Hofmann Vespasian kommt im rasonierenden Rahmen des Gesprächspiels nicht umhin, darauf zu verweisen, dass »die klügsten Köpfe in Trügewichts und Alart Schul gegangen sind«. Und Degenwerth resümiert anlässlich von Trügewichts Rekurs auf Machiavelli kritisch, »ob die ganze Vorstellung nicht vielmehr die Hoflaster als die Vernunftkunst ausbilde«. ²⁵⁷

Auch die Verwandtschaftsverhältnisse deuten nicht in die Richtung, dass mit der wiederhergestellten Ordnung der Frieden in Freyredstatt für immer gesichert wäre, sondern dass der Sophist vielmehr für einen Teil der Rhetorik steht. Wenn auch ein Bastard, so ist er doch ein Sohn Rederichs, d.h. des Diskurses. Von Merkurs Prolog und dessen Allegorie der Botschaft aus betrachtet, verkörpern der Bastard und sein Diener den nicht zu tilgenden Eigensinn des Mediums. Es ist die theatral reflektierte Frage nach Repräsentation, die in der Zurückweisung der sophistischen Rhetorik trotzdem an Prinzipien der rhetorischen Verkörperung in Wissenschaft, Kunst und Politik festhalten muss. Damit wird gerade in der dramatischen Figuration der philosophischen Überwindung der *angelia* (Botschaft) durch den *logos* (Wahrheit), die in der griechischen Antike zur »Geburtsstunde der am Wahrheitsdiskurs orientierten Philosophie« wurde, ²⁵⁸ der mediale Rest der Botschaft sichtbar, der in der pädagogischen Spielsituation nicht anders als rhetorisch zu bändigen ist. Die Verankerung des Wissens im mediologischen Archiv, wie sie die Verhandlung des Sophismus bei Zouch und Harsdörffer hier anzeigt, markiert im Gegensatz zu Scholastik und pedantischem Gelehrtenkontext auch eine neue Form von wissenschaftlicher und politischer Öffentlichkeit, die sich gut in den demokratisierenden und integrativen Rahmen der Gesprächspiele fügt. ²⁵⁹

Mit der Auslegung, dass »die klügsten Köpfe in Trügewichts und Alart [Ambiguity] Schul gegangen« seien, kommt der gegen Scholastik und Pedanterie gewendete Zug, der Zouchs englischer Schulkomödie innewohnt, noch deutlicher zutage: Nicht die theoretische lateinische Unterweisung (in Rhetorik und Logik) ist also gemeint, sondern eine situative wendige »Vernunftkunst«, ²⁶⁰ die dem zur *inventio*-Lehre gehörenden *ingenium* bzw. der *argutezza* (im Dialog mit dem Urteilsvermögen) seinen Platz einräumt: Das Kapitel der Vernunftkunst, das die Übersetzung des Sophisten eröffnet, trägt die Epitheta »witzig und

256 Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, S. 225.

257 Ebd., S. 277 f.

258 Krämer; Medium, Bote, Übertragung, S. 113.

259 Vgl. Friedrich H. Tenbruck, *Zur Soziologie der Sophistik*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 10 (1976), S. 51–77. Vgl. zum ästhetischen Prinzip der Integration bei Harsdörffer Wolf Gerhard Schmidt, *Harmonikalität und Inkommensurabilität als Komplemente barocken Systemdenkens: Zur Integralästhetik von Harsdörffers Frauenzimmer Gesprächspielen (1644–1649)*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86 (2012), Heft 4, S. 483–531.

260 Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, S. 200–403.

spitzig«. ²⁶¹ Es ist kein Zufall, dass Vespasians Nachsatz den Bezug zur Klugheitslehre des Tacitismus nach Balthasar Gracian herstellt, dessen Werk auch für die *argutia*-Bewegung von Bedeutung war. ²⁶² Über die Verbindung des europäischen Manierismus wird die Sophistik nun gerade im Grenzbereich von Logik und Rhetorik zu einer vielfach eingesetzten ästhetischen Kategorie, die »einer arguten Überformung der logischen Urteilsfunktion« ²⁶³ folgt. Im Vordergrund dieses ästhetischen Einsatzes stehen Täuschung, Überraschung und Verwunderung. Mit dem Manierismus und dem zugrunde liegenden rhetorisch-logischen Wissensmodell erklärt sich also auch die Wahl der Dramenübersetzung im Kontext der Nürnberger Pegnitz-Schäfer, ²⁶⁴ finde sich doch gemäß Reymund kein Drama, »das so witzig erfunden/ und so spitzig alle Wort gesetzt« ²⁶⁵ wie *The Sophister*. Die mit der *curiositas* korrelierenden rhetorischen Mittel des überraschenden Vergleichs, der Metapher, des Rätsels, des Wortspiels und der Anspielung gehören zur Grundausrüstung von Harsdörffers Gesprächspielen. ²⁶⁶ Die zahlreichen medialen Verkettungen, die dieser Anlage zugrunde liegen, korrelieren zugleich auch dieser dem Spiel verpflichteten Poetik. ²⁶⁷

Genau in der Mitte des Stücks, dem Höhepunkt der auf Betrug basierenden sophistischen Herrschaft im dritten Akt, kommt es zu einem merkwürdigen Dialog zwischen den beiden Dienern des Sophisten, der auf den nicht auflösbaren Zweifel und die Ambivalenz Merkurs in der Allegorie der Diplomatie rekurriert. Nach dem Modell der *Commedia dell'arte* ist der Harlekin Alart/ambiguitas, d. h. die Mehrdeutigkeit, der intrigant-gewitzte, und Umbricht/*ignoratio elenchi* – unzureichendes Argument oder schlicht Fehlschluss nach Aristoteles' *Sophistischen Widerlegungen* – der tölpelhafte Diener. Umbricht wurde vom neuen König Trügewicht in der vorangehenden Szene damit betraut, eine Liebesnachricht zu überbringen, mit dem Ziel, die tugendhafte Adressatin Weisstraub (*scientia*) zu beschädigen, wie die »kluge Matron« im Rahmen der Gesprächspiele ausführt: »Trügewicht erweist sich hier/ als ein kluger Tyrann/ der niemand nicht trauet/ ausser seinem einfältigen Diener. Sein Absehen ist Weisstraub zu Fall zu bringen/

261 Ebd., S. 200.

262 Vgl. Emilio Hidalgo-Serna, Das ingenöse Denken bei Balthasar Gracián. Der ›concepto‹ und seine logische Funktion, München 1985.

263 Manfred Beetz, Rhetorische Logik. Prämissen der deutschen Lyrik im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert, Tübingen 1980 (= Studien zur deutschen Literatur, 62), S. 210.

264 Rüdiger Zymner, Zwischen »Witz« und »Lieblichkeit«. Manierismus im Barock, in: LiLi 98 (1995), S. 52–79. Im besonderen Maß betrifft das die Inscriptiones und Apophthegmata. Vgl. Thomas Neukirchen, Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inschrift im Zeitalter des Barock, Tübingen 1999 (= Studien zur deutschen Literatur, 152).

265 Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 202.

266 Vgl. Zeller, Spiel und Konversation, S. 9–28. Zu Harsdörffers Schäfernamen im Pegnesischen Blumenorden vermutete bereits Sigmund von Birken (Floridan) im Dialog mit Johann Sechst (Alcidor) und Christoph Arnold (Lerian) in einem lyrischen Gespräch unter den Pegnitzschäfern, »daß der Name Strephon [der Name Harsdörffers, C. P.] zu Teutsch so viel heisse/ als Wendeling/ und sey ihm deswegen zu einem Bey-Namen ertheilet worden/ weil er seine Spiele auf manche Art zu wenden und zu gestalten pflaget.« (Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 80; auch dabei handelt es sich übrigens um eine kleine Einlage in den fünften Teil der *Frauenzimmer Gesprächspiele*, der auch die Übersetzung des Sophisten beinhaltet.)

267 Vgl. Peck, Urteil und Übersetzung, S. 208 f.

und dieses versucht er hierdurch Überschickung eines Lobgedichts.«²⁶⁸ Die Ambiguität, zuvor Mittel der Intrige Trügewichts, wird nun zum Problem des eigenen sophistischen Herrn. Denn Alart sabotiert die trügerische Liebesbotschaft des Sophisten an Weisstraut, die Umbricht per Brief überbringen soll, durch einen vermeintlichen Rat. Alart nährt die Zweifel in Umbricht, ob sich denn der Liebesbotendienst, also die Kuppelei, für ihn schicke und er nicht zu Höherem berufen sei. Es folgt eine kuriose Nobilitierung des Botendienstes:

- A. [...] Du weißt/ daß unser Herr nun der grosse Sophist genennet wird.
 U. Ja. A. Und du Umbricht.
 U. Ja. A. Weil du nun in solchen Verrichtungen beschäftiget bist/ so gib dich für einen Gesanden aus.
 U. Wol/ ich bin aber nicht beredt.
 A. Da ist guht Mittel zu. Oeffne seine Briefe/ die er dir vertrauet/ er lerne daraus seine Wort/ nim seine Person und Geberden an dich/ und rede/ als ob du der Mann werest/ für den man dich ansieht: So kann es dir nit fehlen. Solches aber must du bey Anwesen anderer thun und leisten/ damit du auf allem Fall Zeugschaft haben kanst. [...] Nun gehe und ziere dich zu solchem Werke.
 U. Daran sol es nicht ermanglen/ dann die Kleider machen den Mann ein Ansehen. Ich will gehen und mich darzu schikken.²⁶⁹

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass diese Szene von Richard Zouch ausgedacht wurde, der Werke wie *Solutio quaestionis veteris et novae, sive, De Legati Delinquentis oder Juris et Judicii Feccialis, sive, Juris Inter Gentes* verfasste – letzteres freilich zur Entstehungszeit des *Sophister* noch unveröffentlicht –, und dass jene spielenden »Studenten aus Oxenfurt« sich mit Fragen des internationalen Rechts und der Diplomatie auseinandersetzen. Zouch, der sich im *Ius inter gentes* mit Gentili auf einen seiner Vorgänger als *regius Professor* bezieht,²⁷⁰ verweist darauf, dass die Verkörperung der öffentlichen Botschaft durch den

268 Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 337.

269 Ebd., S. 224f. Im englischen Original (3. Akt, 3. Szene) heißt es:

»Amb. Then be ruled by me. Thou know'st our master now is call'd the great Sophisme. | Ign. Yes. | Amb. And thou art *Ignoratio Elenchi*. | Ign. I am so. | Amb. Now thou art employd upon an honourable message. | Ign. Well. | Amb. Proclaim thy self Ambassador. | Ign. You say true; turne Ambassador, but I am no good speaker.«

Amb. We will help that too; Thou hast his letters, open them, learn to pronounce them, take his person, frame his posture, speak as if thou wert the man thou seemest, she will not chuse but answere expectation. Besure thou act this before good company, a contract is nothing worth without witsnesse.

Ign. Wouldst thou be there I should speed much the better.

Amb. I will not faile thee, goe and make thy selfe most richly fine.« (Zouch, *Sophister*, fol. G^v)

270 Vgl. Thomas Erskine Holland, Art. Richard Zouch, in: *Dictionary of National Biography*, Bd. 21, Oxford 1917, S. 1332–1335. Zouch war nicht unmittelbarer Nachfolger Gentilis als *Regius professor of civil law in Oxford*. Dazwischen war von 1611 bis 1620 noch John Budden, ebenfalls ein Lehrer Zouchs, Inhaber des Lehrstuhls.

Ambassadeur und die Souveränität des Senders untrennbar zusammengehören.²⁷¹ Durch die *majestas* seines Herrn – in der Szene unmittelbar davor als »großmächtiger König«²⁷² tituliert – scheint Umbricht problemlos zum Gesandten nobilitierbar, noch dazu weil er ja schon als Bote in »diesen Verrichtungen«, bei Zouch: »a hounorable message«, engagiert sei. Auch der Tropus »der grosse Sophist« markiert diesen Zusammenhang.²⁷³ Doch bereits der deiktische Verweis auf die eigene Funktion in der sophistischen Widerlegung durch die Figuren verdeutlicht, dass Souveränität und diplomatische Repräsentation hier konsequent unterlaufen werden: Der Sophist kann keine Majestät sein, sein närrischer Diener Fehlschluss kein Ambassadeur.

Alart ermuntert den närrischen Fehlschluss, einen Gesandten zu spielen, der weder rhetorisch geschult noch ein Ehrenmann ist. Das Szenario, das die personifizierte Ambiguität entwirft, bezieht seine Komik aus der mangelhaften Repräsentation. Dabei ist eine zweifache Nachahmung am Werk: Umbricht solle sich für einen Gesandten »ausgeben« und als solcher Person, Rede, Aufzug und Anliegen des Herrn imitieren. Wenn Alart den armen Narren seine Rolle als »Gesander« durch mehrfaches Deklamieren von Trügewichts Brief üben lässt, fallen diplomatische Verkörperung der Botschaft und dramatische Mimesis zusammen – wohlgermerkt im dramatischen Spiel: »Ich will dir helffen: Wie kanst du reden? Du must lauter reden/ sie kan keine Kammerstimme leiden: Blekk wie einer/ der nach einem Ambt schreiet/ thu das Maul auf wie ein Ostern/ damit die Perle deiner Wort herausfließen.« Wobei er ihm »das Maul mit einem Knebel [spannet]«: »Dieses wird dich wie einen Spatzen zwitteren machen.«²⁷⁴ Die komischen Anweisungen Alarts, einen Gesandten zu spielen, dienen hier offensichtlich als Parodie auf rhetorische und schauspielerische Sprechübungen, in der das Spannen der Mundpartie eingesetzt wurde.²⁷⁵ In Umbrichts Fall dient die Übung allerdings dazu, den armen Narren für den Rest des Spiels stumm zu machen.

Dass das frühneuzeitliche Theater den Zusammenhang von Gesandtschaft und Schauspiel hervorstreicht, lässt sich auch an der von Shakespeare im *Hamlet*²⁷⁶ figurierten Parallelität der beiden Bereiche beobachten. Während Claudius die Gesandtschaft für Norwegen mit den Worten instruiert, »Giving you no further personal power / To busi-

271 Vgl. Zouch, Explicatio, S. 183 f.

272 Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 332.

273 Dabei handelt es sich um eine Antonomasie, eine Ersetzung des Eigennamens durch eine Periphrase. Die antike und frühneuzeitliche Geschichte der Antonomasie hängt mit der Umschreibung des Gottesnamens (z. B. als »Schöpfer der Welt«) zusammen, von dem ausgehend sowohl für die Panegyrik als auch die Kritik zudem Fürsten- und Herrscher-Antonomasien in Gebrauch waren. In der Literatur der Renaissance sind Metonymie und Antonomasie häufig im Kontext diplomatischer Figurationen zu finden. Vgl. Joanna Craigwood, Diplomatic Metonymy and Antithesis in 3 Henry VI, in: *The Review of English Studies* 65 (2014), S. 812–830 und Nathalie Rivère de Carles, The Ambassador as Proteus. Indirect Characterization and Diplomatic Appeasement in *Catiline and Measure for Measure*, in: dies. (Hrsg.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. Early Modern Literature in History*, London 2016, S. 113–137.

274 Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele V, S. 353 f.

275 Vgl. zum Kontext der rhetorischen und theatralen Stimmübung für diese Szene Bertram Leon Joseph, *Elizabethan Acting*, Oxford 1964, S. 67 f.

276 Vgl. Hampton, *Fictions of Embassy*, S. 144–149.

ness with the King more than the scope / Of these dilated articles allow«,²⁷⁷ beschwört Hamlet die Schauspieler, das Skript und den Ton einzuhalten: »Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you«. ²⁷⁸ Es ist durchaus denkbar, dass Zouchs Parodie hier auch Bezug auf Shakespeare nimmt. Die Parallelität der schauspielerischen Sprechübungen und der Rhetorik des Gesandten zeugt an dieser Stelle, gerade in der verkehrten Aneignung dieser Rolle durch den Narren, von der frühneuezeitlichen Professionalisierung beider Bereiche, die in beiden Fällen die *actio* der Rhetorik und deren »Körpertechniken« ins Zentrum stellt.²⁷⁹ Das ist im Fall der rhetorischen Tradition insofern von Bedeutung, als die *pronunciatio* und *actio* als *partes artis* weniger Beachtung finden, während Theater und Diplomatie genau an dieser Stelle einhaken.²⁸⁰

Mit der vieldeutigen Rede der Ambiguität lässt sich die geplante Liebesambassade Umbrichts noch weiterdrehen. Da Umbricht selbst »Herr der Welt«²⁸¹ werden will, deutet der Ratschlag Alarts auch einen mimetischen Akt an, der die diplomatische Repräsentation löscht und die Liebesnachricht auf den Boten selbst überträgt. Die materielle Verkörperung der Botschaft geht deshalb schief, weil sich der Bote in der mimetischen Verkörperung die heteronome Sache des Fürsten so zu eigen macht und den Auftraggeber eben nicht in Erscheinung treten lässt. Vielmehr wird die fremde Stimme in der Übertragung getilgt. Die Rolle des Gesandten wird Umbricht nach erfolgtem Kleidertausch in der Kleidung Alarts antreten und prompt in Stellvertretung seines sophistischen Beraters verprügelt werden, bevor er seine »Botschaft« aufführen kann. Dass Alart am Ende des Schauspiels von Theillob (*distinctio*) selbst in den Kleidern des Sophisten Trügewicht gefasst wird, führt diesen Reigen von Repräsentation und Täuschung konsequent zu Ende.

Darüber hinaus dient die Mimesis im rechtlichen Verständnis auch als Differenzkriterium zwischen dem Boten und Gesandten, wie Gentili in *De legationibus* durch ein extremes Beispiel bei Livius untermauert: Selbst wenn der Auftraggeber einer privaten Nachricht, zum Beispiel einer Liebesbotschaft, der König selbst sei, handle es sich bei dem Überbringer dieser Nachricht um keinen Gesandten, sondern lediglich um einen Boten.²⁸² Entscheidend ist hinsichtlich der Methode der Sendung der öffentliche Gehalt. Es handelt

277 William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, in: ders., *The Oxford Shakespeare. Complete Works. Second Edition*, hrsg. von John Jowett u. a. Oxford 2005, S. 685 (I/2).

278 Ebd., S. 699 (III/2).

279 Zum Begriff der Körpertechniken vgl. Marcel Mauss, *Die Techniken des Körpers*, in: Frank Adloff u. a. (Hrsg.), *Kultursoziologie. Klassische Texte – Aktuelle Debatten*, Frankfurt a. M./New York 2014, S. 153–173. Zu den Körpertechniken der Frühen Neuzeit vgl. den Ausstellungskatalog Rebekka von Mallinckrodt (Hrsg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2008. Für den Zusammenhang von Rhetorik und Schauspielkunst darin Dietmar Till, *Rhetorik und Schauspielkunst*, in: ebd., S. 61–84.

280 Zur *actio* und zum Beispiel des Demosthenes, der bei Zouch offensichtlich als Vorbild dient, vgl. Till, *Rhetorik und Schauspielkunst*, S. 62 f.

281 Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, S. 341.

282 Vgl. Gentili, *De legationibus*, S. 2 ff. »Hanc etenim statuunt isti magistri differentiam inter legandi & adlegandi verbum: vt publica illud; hoc, priuata negotia respiciat. Et verum videtur, regis etiam si sint negotia ista. Nam ita Liuius libro trigesimo sexto: *Rex amore captus virginis, cum patrem, primo adlegando, deinde coram ipse rogando, fatigasset.*« (S. 5)

sich im Fall der falschen Liebesbotschaft in der Welt des *Sophisten* also doch wieder nur um einen Kuppler. Falsch ist im Akt der Übertragung Umbrichts also auch das Medium des Diplomaten selbst.

Der Übersetzer Harsdörffer greift in seiner auf die *interpretatio* folgenden *imitatio* die Bedeutung des Botschaftsmodells im Zeichen Merkurs wieder auf: Im nun von ihm selbst verfassten Drama *Die Redkunst*, ebenfalls im fünften Band der *Frauenzimmer Gesprächspiele* zu finden, versucht er, Zouchs allegorisch-dramatisches Modell auf rhetorische Figuren und die Stadien der Rede anzuwenden. Die bereits aus dem *Sophisten* bekannte Findigunda (*inventio*), die mit Denkraht (*topicus*) die Tochter Wortigund (*elocutio*) gezeugt hat, regiert im Wortdodland. Durch eine Intrige Kargkrams (*judiciale*), der Wortigunds Hochzeit mit Wahltemar (*deliberativum*) verhindern will, verfällt die Prinzessin in »Aberwitzigkeit«, bevor es nach einigen Wendungen schließlich zu einem glücklichen Ende kommt. Aus Wortdodland wird auch ein Herold in benachbarte Reiche wie Freyredstatt oder Ubland gesandt, mit dem friedliche Beziehungen gepflegt werden, auch wenn zwischenzeitlich Krieg droht. Dabei schlüsselt Harsdörffer alle Figuren nach »Personen | Alte Namen | Lateinische Kunstwort | Teutsche Kunstwort« auf. Zum Diplomaten der Königin Findigunda sieht die Reihe folgendermaßen aus: »Dingbild | der Herold | Weichbild | Prosopopœia | Personengleichung.« Und schließlich zum Diener: »Schickart | Diener | Ekkart | Paranomasia | Wortgleichung.«²⁸³

Deutlich wird in der *interpretatio* und *imitatio* auch eine spezifische Politik der Literatursprache, die sich bei Opitz andeutet und bei Harsdörffer, zumal im galanten, explizit nicht pedantischen Zusammenhang²⁸⁴ der *Frauenzimmer Gesprächspiele* deutlich zum Vorschein kommt. Harsdörffers Übersetzungspraxis ist demgemäß einem synchronen Modell verpflichtet – Übersetzungen aus den englischen und französischen Literatursprachen – und richtet sich damit gegen ein diachrones Modell der Antike-*imitatio*. Dafür spricht auch die Wahl von Zouchs englischem Schultheaterstück, das selbst, wie Merkur im Prolog ausführt, als Bruch mit der lateinischen Tradition antritt, zählte es doch gemeinsam mit anderen Stücken der Stuart-Ära, die in Oxford und Cambridge gespielt wurden, zu den ersten Schuldramen in englischer Sprache.²⁸⁵ Bemüht man dabei den bereits bei Opitz vorgefundenen Zusammenhang der literatursprachlichen Souveränität, so manifestiert sich Harsdörffers horizontales Übersetzungsmodell im Kontext der Abkehr der Gelehrtenrepublik vom lateinischen Späthumanismus, wie auch sein *Poetischer Trichter* (1647) im Untertitel ankündigt, »Die Teutsche Dicht- und Reimkunst/ ohne Behuf der Lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugiessen.«²⁸⁶ Zwangsläufig ist die

283 Vgl. Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, S. 454 f.

284 Vgl. Zeller, *Spiel und Konversation im Barock; dies., Die Rolle der Frauen im Gesprächspiel und in der Konversationsliteratur*, in: Wolfgang Adam (Hrsg.), *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Wiesbaden 1997, S. 531–541.

285 Vgl. George Charles Moore Smith, *College Plays Performed in the University of Cambridge*, Cambridge 1923, S. 8.

286 Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter/ Die Teutsche Dicht- und Reimkunst/ ohne Behuf der Lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugiessen*, 2. Aufl., Nürnberg 1650. Vgl. zum Zusammenhang von deutscher und neulateinischer Literaturpolitik im 17. Jahrhundert Wilhelm Kühlmann, Balde, Klaj und die Nürnberger Pegnitzschäfer. Zur Interferenz und Rivalität

Abgrenzung von der (neu-)lateinischen Literatursprache dabei als anti-universalistischer Reflex, sowohl gegenüber dem Papst als auch dem Kaiser, zu verstehen.²⁸⁷ Ebenso wie bei Matthias Bernegger und anderen Vertretern der diplomatischen *res publica literaria*, mit denen sowohl Opitz als auch Harsdörffer (als Straßburger Student) in Kontakt standen, anti-spanische Polemik und konfessionelle Toleranz zusammengehen, lässt sich der irenisch-völkerrechtliche Zusammenhang im Bereich der Nationalliteratur beobachten: Gegen den römischen Universalanspruch werden Beziehungen zu souveränen und potenziell gleichrangigen Literatursprachen gepflegt und im europäischen Gelehrtenverkehr nach spezifischen Regeln der Literatursprachen organisiert: *ius* und *iudicium inter linguas*.

6. Diplomatische Mimesis und die Fiktionalisierung der Politik (von Gentili zu Wicquefort)

Die vielfach in Szene gesetzten Übertragungsfiguren und das dazugehörige mediale Konfliktpotenzial in Zouchs *Sophister* laufen bei Merkur zusammen, wobei Harsdörffers deutsche Fassung bzw. deren Einbettung in die Gesprächspiele die Kette der Übertragungsfiguren noch einmal verdoppeln. So übernimmt der Götterbote im Himmel die »reine Flamm« der Musen und bringt sie auf die Erde, in die dramatische Dichtung der Muttersprache und auf die Bühne, die bei Harsdörffer als theatraler Raum jedoch fingiert und über das Gesprächspiel vermittelt ist. Die fingierte »Aufführung« des dramatischen Texts erinnert so daran, dass diese Dichtung, selbst wenn die mimetischen Mittel zweifelhaft bleiben, mit größter moralischer und rhetorischer Autorität ausgestattet ist, und wiederholt die poetologische Autorisierung im mimetischen Vollzug. Versteht man Merkur also trotz der allegorischen Personifikationen als mimetische Vermittlungsfigur, sind unterschiedliche Ebenen der Mimesis zu differenzieren: aristotelische Mimesis (*imitatio naturae*), Mimesis als *imitatio veterum* und die (neo-)platonischen Bedeutungsebenen der Mimesis (Nachahmung, Schein, Bild).²⁸⁸

Grundsätzlich überlagern sich – das zeigen die Poetiken im Anschluss an Scaliger – die Mimesiskonzeptionen in der Frühen Neuzeit. Zwar übermitteln Scaliger und Ronsard die aristotelische Konzeption, wie nicht zuletzt Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* zeigt: »Das ferner die Poeten mit der warheit nicht allzeit vbereinstimmen/ ist zum theil oben deßenthalben Vrsache erzehlet worden/ vnd soll man auch wissen/ das die gantze Poete-

jesuitischer und deutsch patriotischer Literaturkonzeptionen, in: Thorsten Burkard u. a. (Hrsg.), Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche. Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages, Regensburg 2006 (= Jesuitica, 9), S. 93–113.

287 Vgl. Jörg Robert, Im Silberbergwerk der Traditionen. Harsdörffers Nachahmungs- und Übersetzungstheorie, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hrsg.), Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin/New York 2011 (= Frühe Neuzeit, 158), S. 1–22.

288 Einen guten Überblick und eine Problematisierung dieser strikten Trennung liefert Andreas Kahlitz, Mimesis versus Repräsentation: Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption, in: Aristoteles, Poetik, hrsg. von Otfried Höffe, Berlin 2009, S. 215–231.

rey im nachäffen der Natur bestehe/ vnd die dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein/ als wie sie etwan sein köndten oder solten.«²⁸⁹ Gleichzeitig werden die aristotelischen Kategorien der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit sehr weit gefasst und nähern sich einem platonischen Verständnis der Mimesis an. Deshalb hat etwa auch die jesuitische Dramenpoetik unter Rekurs auf Aristoteles kein Problem damit, den Auftritt allegorischer Figuren im größeren Zusammenhang einer Glaubenswahrheit zu rechtfertigen.²⁹⁰ Mehrfach wurde auch auf die Bedeutung Horaz' für die deutsche Barockliteratur verwiesen. Gerade der allegorische Einsatz bei Harsdörffer und Birken offenbart ein Mimesis-Verständnis, das die Nachahmung mit Abbildung und Malerei – in diesen Bereich gehört das *ut-pictura-poesis*-Prinzip – gleichsetzt.²⁹¹

Wenn auch zum Teil die Figuren der aristotelischen Dialektik bei Zouch/Harsdörffer auftreten, ist die dramatisch-rhetorische Legitimation Merkurs weniger einer engen Auslegung der aristotelischen Nachahmungspoetik verpflichtet,²⁹² sondern einem neu-platonischen Mimesis-Konzept. Dieses zielt deutlicher auf das Moment der Repräsentation der ›wahren Formen‹ und den göttlich erfüllten *furor poeticus* ab, der dieser Repräsentation zugrunde liegt.²⁹³ Bereits der Ort der dramatischen ›Handlung‹, ›Freyredstatt‹, verweist weniger auf die antike Tradition der *parrhesia*, d. h. auf eine kritisch-agonistische Weise gegen den Souverän *wahr* zu sprechen,²⁹⁴ sondern auf ein erkenntnistheoretisches, ethisches und rhetorisches Wahrsprechen im platonischen Sinn, das nicht von sophistischer Rhetorik korrumpiert ist (*Gorgias*, *Sophistes*) – und dieses Wahrsprechen des Intelligiblen und Göttlichen findet ausnahmslos im Namen des Staates (*Politeia*) statt.

289 Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 350. Vgl. Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*/Sieben Bücher über die Dichtkunst, Bd. 1, hrsg., übers., eingel. und erl. von Luc Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, S. 60 (I, 1): »Hanc autem Poesim appellarunt, propterea quod non solum redderet vocibus res ipsas quae essent, verumetiam quae non essent, quasi essent, et quo modo esse possent vel deberent, repraesentaret. Quamobrem tota in imitatione sita fuit.« Und Pierre de Ronsard, *Abrégé de l'art poétique français*, in: Francis Goyet (Hrsg.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris 1990, S. 465–487, hier S. 472 (XIV, 13): »[C]ar tout ainsi que le but de l'orateur est de persuader, ainsi celui du Poète est d'imiter, inventer, et représenter les choses, qui sont, qui peuvent être, ou que les anciens ont estimées comme véritables«.

290 Vgl. Robert J. Alexander, *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart 1984, S. 53 f.

291 Vgl. Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, S. 72 f. Vgl. auch Alexander, *Barockdrama*, S. 54 und Friedrich Gaede, *Poetik und Logik. Zu den Grundlagen der literarischen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert*, Bern/München 1978, S. 37.

292 Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2008, S. 5 und 7.

293 Vgl. zur christlichen Variante des *furor poeticus* in der Allegorie Uranias auch Harsdörffers Übersetzung von »La Muse chrestienne« (»Die Himmlische Musa oder Himmels-Witte«) des französischen Dichters Du Bartas im 6. Band der *Frauenzimmer Gesprächspiele*: »Wie der vergallte Grimm den Menschen rasend machet/ | der hermend ausser sich/ fast nicht weiß/ was er thut: | So staunet der Poet/ in aufgeklärtem Muht; | Er ist mehr als ein Mensch/ wann sein Gemüth erwachet./ | Sein Sinn steigt Himmel an/ der Blitz geschwind erregt/ | was sonsten die Natur führt in dem Wunderschild/ | das dolmetscht sein Gedicht/ er teutsch ihr Wesenbild | dass sie/ der Rähtsel gleich verhüllet vorgeleget.« (Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Bd. 6, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969 [= Reprint], S. 504)

294 Vgl. Michel Foucault, *Der Mut zur Wahrheit*. Vorlesung am Collège de France aus den Jahren 1983/84, aus dem Frz. von Jürgen Schröder, Berlin 2012, S. 22–37.

Platon etabliert dabei ein dreistufiges Modell: An erster Stelle stehen die wahren Denkformen der Dinge (Ideen), wie sie die Götter erschaffen haben, an zweiter Stelle die individuellen Dinge selbst, die nur einen unvollständigen Ausdruck der wahren Formen sichtbar machen (Abbild), und schließlich an dritter Stelle die bloß nachgeordneten Repräsentationen und imitierenden Kopien (Schein) dieser individuellen Dinge, wie sie Platon besonders der Rhetorik, den Rhapsoden und den Schauspielern zugewiesen hat. Die Imitationen der individuellen Dinge sind im platonischen Verständnis zunächst zu weit von den souveränen Formen und Ideen entfernt, um Anspruch auf Wahrheit, Schönheit und Tugend zu erheben.²⁹⁵ Während die Dichtung im *Ion* dabei nicht zwangsläufig auf der letzten mimetischen Stufe steht und Dichter selbst im philosophischen Sinn zu den »Sprechern der Götter« werden, bleibt der Rhapsode lediglich »Sprecher der Sprecher«.²⁹⁶ Zu den »Dolmetschern der Götter« treten die »Dolmetscher der Dichter«.²⁹⁷ Diese Distinktion gegenüber Rhetorik und Aufführungskunst, von der letztlich auch die Dichtung und das Theater getroffen werden, ist Teil der philosophischen Überwindung der *angelia* (Botschaft) durch den *logos*.²⁹⁸ Die Staatsphilosophen treten dabei an die Stelle der Dichter, wie Platon schließlich in den *Nomoi* ausführt: »[W]ir selbst sind Dichter einer nach Kräften möglichst schönsten [sic] sowie auch besten Tragödie. Unsere ganze Staatsverfassung ist sonach Nachbildung [Mimesis] des schönsten und besten Lebens, welche Nachbildung wir wenigstens für die echtste Tragödie erklären.«²⁹⁹ Diese politische und philosophische Mimesis – bei Zouch und Harsdörffer der Staat Parrhesia/Freyredstatt – meint die Übertragung des wahren Denkens und des gemeinschaftsfördernden Handelns durch die Sprache.

295 Platon widmete sich in mehreren Dialogen dem Problem der Mimesis, jeweils mit Blick auf unterschiedliche performative Genres: im *Ion* dem rhapsodischen Gesang und der Dichtung, in *Gorgias*, *Kratylos* und *Politeia* Rhetorik und Theater. Vgl. zu den Ideen und den sichtbaren Dingen Platon, *Politeia*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2., übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ursula Wolf, 35. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2016, S. 195–535, hier S. 416 f.: »Merke also, sprach ich, wie wir sagen, daß diese zwei sind und daß sie herrschen, das eine über das denkbare Geschlecht und Gebiet, das andere über das sichtbare, damit du nicht, wenn ich sage »über den Himmel, meinst, ich wolle in Worten spielen. Also diese beiden Arten hast du nun, das Denkbare und das Sichtbare. – Die habe ich. – / Wie nun von einer zweigeteilten Linie die ungleichen Teile, so teile wiederum jeden Teil nach demselben Verhältnis, das Geschlecht des Sichtbaren und das des Denkbaren: so gibt dir vermöge des Verhältnisses von Deutlichkeit und Unbestimmtheit in dem Sichtbaren der eine Abschnitt Bilder. Ich nenne aber Bilder zuerst die Schatten, dann die Erscheinungen im Wasser und die sich auf allen dichten, glatten und glänzenden Flächen finden, und alles dergleichen, wenn du es verstehst.«

296 Platon, *Ion*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 33. Aufl., übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg 2015, S. 65–82, hier S. 74 f. Vgl. ebd.: »Merkst du nun, daß dieser Zuschauer der letzte ist von den Ringen, von welchen ich sagte, daß sie aus dem herakleotischen Stein einer durch den andern ihre Kraft empfinden? Der mittlere aber bist du, der Rhapsode und Darsteller, und der erste ist der Dichter selbst. Der Gott aber zieht durch alle diese die Seelen der Menschen wohin er will, indem er der einen Kraft an den andern anhängt.«

297 Krämer, *Medium*, Bote, Übertragung, S. 112.

298 Ebd.

299 Platon, *Nomoi*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4, übers. von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus und Friedrich Müller, hrsg. von Ursula Wolf, 24. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2014, S. 143–573, hier S. 389/817b.

Auch die Unordnung in Freyredstatt resultiert aus einer wahrheitsfeindlichen Übernahme kunstfertiger, vernebelnder und überlistender Rhetorik, die jenen vertikalen Urbild-Abbild-Kanal behindert und verdreht, dessen Impulse die Voraussetzung für das wahre Sprechen darstellen. Die mimetische Lösung dieses Problems besteht nun darin, die Austreibung von Störung und Ambivalenz der Botschaft gerade in der dramatischen Dichtung und der theatralen Aufführung zu figurieren. Jene Mittel, die auf der Handlungsebene für Verwirrung sorgen, ermöglichen auf der Darstellungsebene ihre eigene Überwindung. Damit liegt eine Konstellation vor, die sich Zouchs rhetorisches Spiel und Harsdörffers übersetzte Einbettung in die Gesprächsspiele mit den platonischen Dialogen teilen. Zu denken ist diese Dialektik insbesondere über den Götterboten: Merkurs Auftritt ist dem Wahrheitsprogramm verpflichtet, zugleich markiert seine bloße Anwesenheit den Akt der Übertragung. Merkurs Vermittlungsfunktion wiederholt die prekäre mediale Disposition der Boten, Übersetzer und Diplomaten: einerseits als notwendiges Medium der göttlich-natürlichen Wahrheit, Tugend und Schönheit, andererseits als störende und verfälschende Vermittlungsinstanz. Zouchs von Harsdörffer übersetztes Freudentpiel thematisiert damit explizit die »merkurische« Passung von *angelia* und *logos*, von Ambassade und Wahrheit. Im Rückgriff auf die neu-platonische Mimesis findet paradoxerweise auch die Rehabilitierung der richtigen theatralen Fiktion statt.³⁰⁰

Alarts und Umbrichts Dialog in Zouchs/Harsdörffers Drama über Umbrichts Rolle als Gesandter wirft die Frage nach einer adäquaten diplomatischen Mimesis auf. Die Antwort findet sich in der diplomatiethoretischen und völkerrechtlichen Abhandlung Alberico Gentilis. In *De legationibus* (1585) hält Gentili drei Deutungsarten des Gesandten bereit, die in Entsprechung und Absetzung zur Definition des Begriffs *legatus* beitragen: als (1) *orator*, d. h. als Redner und Sprecher; als (2) *interpres*, d. h. als Vermittler und Übersetzer; sowie (3) als *nuncius*, d. h. als Bote. Der Orator, man denke an Umbrichts »ich bin aber nicht beredt«, entspricht dem geordneten sprachlichen Auftritt nach *decorum*, wie er in den Rhetoriklehrbüchern der Frühen Neuzeit zu finden ist. Gentili hebt zwar die Bedeutung der Rede für den Legaten hervor, betont allerdings auch, dass die Legaten nur *oratores* sein können, insofern sie in öffentlichen Staatsangelegenheiten, nicht in privaten Angelegenheiten sprechen.³⁰¹ Mit der Definition des Legaten als *interpres* ruft Gentili das Medienmodell der verkörperten Botschaft auf, an dem Umbricht scheitert, auch wenn der Völkerrechtstheoretiker dessen Problematisierung bei Platon ausspart:

Interpretem quoque nominari Legatum scimus. Nam de nuncio deorum Mercurio Virgilius Æneid 4. | Interpres Diiuum fert horrida iussa per auras. | Et eius nominis, itemque Iridis ad rem belle explicat rationem Plato in Cratylo, quam exscribere nolo. Sed & Cicero interpretes dicit, qui ferunt, referuntque mandata, quos Legatos appellamus probe. Et sane tali ratione stat Lucretii illud libr. 6. | Atque animi interpres manabat lingua. | Et quod in Timæo Plato, orationem esse interpretem scribit.³⁰²

300 Vgl. Gérard Genette, *The Architext. An Introduction*, transl. by Jane E. Lewin, with a foreword by Robert Scholes, Berkeley u. a. 1992, S. 9.

301 Vgl. Gentili, *De legationibus*, S. 3.

302 Ebd., S. 4 f.

Gentili rekurriert auf die bekannte merkurische Stelle aus Vergils *Aeneis*, um eine Verbindung zwischen Diplomatie und Übersetzung bzw. Vermittlung, zwischen *nuncius* und *interpres* sowie zwischen *orator* und *interpres* herzustellen – übrigens im Rückgriff auf die Literatur und Fiktion.³⁰³ Trotz dieser Gemeinsamkeiten, so Gentili, repräsentiere der Übersetzer etwas Anwesendes, aber Unverständliches, der Gesandte etwas Abwesendes.³⁰⁴ Als Referenzfigur deckt Merkur alle drei Deutungsarten des Gesandten ab und wird von Gentili bereits zuvor in der Behandlung des diplomatischen *orator* mit dem Verweis auf Merkurs Prolog in Plautus' Tragikomödie *Amphitruo* aufgerufen.³⁰⁵

Joanna Craigwood hat darauf hingewiesen, dass Gentili allen drei Definitionen des Legaten – Redner, Übersetzer, Bote – ein mimetisches Verständnis zugrunde legt.³⁰⁶ So handelt es sich um eine spezifische Deutung von Platons *Timaios*, die sich explizit nur in Jean de Serres' Kommentar zur Genfer Platon-Ausgabe von 1578 findet und ihren Ursprung in Philipp Melanchthons Einführung in die Rhetorik Ciceros hat.³⁰⁷ Wörter imitieren die göttliche Wahrheit; die Unvollständigkeit dieser mimetischen Relation liegt in der menschlichen Kondition und dem Sündenfall begründet, ist aber als potenzielle Annäherung an das Göttliche möglich: Nicht erst die Übersetzung erweist sich so als übertragene Botschaft, sondern die Sprache selbst fungiert in diesem mimetischen Modell als Übersetzerin des *logos*,³⁰⁸ wie wir sie in Merkurs Prolog des *Sophister* vorgefunden haben.

Im performativ mimetischen Sinn ist nun auch die dritte Definition des Legaten zu verstehen, die Gentili zunächst mit der Definition des *nuncius* eingeführt, um sie dann davon abzuheben: »Vt legatus is sit qui non modo publice, sed publico etiam nomine, & publica indutus missus est.«³⁰⁹ Die entscheidende Methode des Sendens zeigt sich in der Rollenfiktion und Theatermaske der *res publica*. Der *nuncius*, so Gentili, sei lediglich ein *von* einer Person oder *vom* Staat Geschickter. Für die Repräsentation der Souveränität und die entsprechende Methode der Entsendung braucht es einen performativen Akt: Der *legatus* muss wie am Theater die Maske bzw. Rollenfiktion des Staates annehmen, um *im* öffentlichen Namen und eben nicht nur bloß *für* jemanden sprechen zu können. Nicht nur die Rhetorik und Übersetzung stehen bei diesem Auftritt im Mittelpunkt, sondern der ganze politische Schauspielerkörper, der zum Medium einer politischen Fiktionalisierung wird. Es geht um das Sichtbarmachen der Souveränität. Der Diplomat erscheint in diesem Szenario als jemand, der sich die Maske des Souveräns bzw. des Staates aufsetzt

303 Auf Merkur als »enbaxador de los dioses« verweist Juan Antonio de Vera y Zúñiga, *El enbaxador*, Sevilla 1620, S. 14. Zu diesem aktiven Verständnis des antiken *interpres* auch Maurizio Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Turin 2012, S. 88–121.

304 Vgl. Gentili, *De legationibus*, S. 4.

305 Vgl. ebd., S. 3.

306 Vgl. Craigwood, Sidney, Gentili, and the Poetics of Embassy, S. 91 ff.

307 Vgl. Volkhard Wels, *Manifestation des Geistes: Frömmigkeit, Spiritualismus und Dichtung in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2014, S. 68 ff.

308 Für de Serres Melanchthon-Bezüge vgl. Craigwood, Sidney, Gentili, and the Poetics of Embassy, S. 91 f.

309 Gentili, *De legationibus*, S. 6.

wie ein antiker Schauspieler, um den Eintritt in das göttliche Ritual und die Differenz zur realen Person durch sein Handeln zu markieren.³¹⁰

Im Zentrum stehen nun nicht mehr *nuncius* und *orator*, sondern die Träger der Souveränität: Legat und Ambassador.³¹¹ Diese Unterscheidung lässt sich mit dem Hinweis Conrad von Hövelns auf die antike Tradition des Orators verdeutlichen: »Wegen der Fürsten nicht zu rahtender Zusammenkunfft haben die Ur=Alte Worthalter/ Anredethuer/ Wolredende Gesantschaft/ Redener (Orator) geschicket«. ³¹² Der Wolredner spricht anstelle des Fürsten; die durch den Auftritt sichtbar werdende Souveränität seiner Entsendung spielt dabei im Gegensatz zur politischen Theorie der Frühen Neuzeit keine Rolle. Auch Hermann Kirchner verdeutlicht diesen Unterschied. Zwar würden die Begriffe Legat und Orator häufig synonym gebraucht, weil auch das Amt des Legaten auf »bene dicendi artibus« beruhe, die für den privaten politischen Unterhändler typisch sei, zu beachten bleibe aber die Differenz zwischen der Sache des Staates und jener des privaten Mandats.³¹³

Aus der neo-platonischen Perspektive versteht Gentili den Legaten als einzig legitimen Repräsentanten der politischen Souveränität und ihrer Herrschaft, wobei diese Definition wiederum auf der skizzierten platonischen Dreiteilung beruht:³¹⁴ Platons wahre göttliche Denkformen der Dinge erscheinen bei Gentili als »souverän«. Der tugendhafte Höfling und Diplomat tritt an die Stelle der individuellen Dinge, die – wenn auch unvollständig – die wahren Formen, d. h. die Souveränität, sichtbar machen. Die verzerrenden und imitierenden Kopien werden der sophistischen Rhetorik zugeordnet, um das wahre Sprechen für den Staat, im Zeichen der Souveränität, davon zu distinguieren. Gentilis Verständnis ist insofern ein platonisches, als es ihm zuerst um die Ähnlichkeitsrelation zwischen Vorbild und Abbild, um das Verhältnis einer nachgeordneten Repräsentation geht, die durch *Logistikon* und Ethik abgesichert ist, und nicht um die darstellerische Wahrscheinlichkeit einzelner Handlungen.³¹⁵

Allerdings unternimmt Platon selbst, wie zu sehen war, eine kategoriale Unterscheidung zwischen mimetischen (Staats-)Künsten, die dem Versuch verschrieben sind, die souveränen Formen sichtbar zu machen, und den falschen Imitationen jener Künste, die allein unterhalten sollen. Es geht um die Kanalisierung der Mimesis im öffentlichen Interesse: Gegenüber dem Orator, der die Rede meisterlich verwende, zeichnen sich

310 Vgl. Craigwood, Sidney, Gentili, and the Poetics of Embassy, S. 89.

311 Vgl. Jean-Claude Waquet, Verhandeln in der Frühen Neuzeit. Vom Orator zum Diplomaten, in: Hillard von Thiessen/Christian Windler (Hrsg.), Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel, Wien/Köln 2010, S. 113–131, hier S. 128 und Nagel, Zwischen Dynastie und Staatsräson, S. 37. Zum zeitgenössischen Bewusstsein für diese Differenzierung siehe die Terminologie bei Lünig, *Theatrum Ceremoniale*, Bd. 1, S. 368 f. Die zeremonialen Auswirkungen der unterschiedlichen Ränge, »Ambassadeur« oder »Envoyé«, finden sich ebd.: »Auf die Ambassadeurs folgen die Envoyés; diese sind nurbloß im Charactere, und dem daraus fließenden Ceremoniel von denen Ambassadeurs unterschieden: Denn ein Ambassadeur hat einen Characterem repräsentatium, ein Envoyé aber nicht«.

312 Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 17.

313 Vgl. Kirchner, *Legatus*, S. 8.

314 Vgl. Craigwood, Sidney, Gentili, and the Poetics of Embassy, S. 85 ff.

315 Vgl. auch Stefan Büttner, *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen/Basel 2000, S. 7 ff. und 133 ff.

Ambassaden demnach durch die mimetische Kombination von Rede *und* Handlung aus (bis hin zur stumm sprechenden, bildhaften Performanz des Legaten).³¹⁶ Diese Differenz ist für Gentili insofern von Bedeutung, als sie den gelehrten und höfisch legitimierten Diplomaten von den im *Gorgias* und *Sophistes* gegen die Rhetorik vorgebrachten Anschuldigungen der Sophisterei durch die der Rede entsprechende Handlung freispricht; nur in der mimetischen Kohärenz von Worten und Verhalten des vom Souverän geschickten Legaten liegt dabei die Garantie, nicht in sophistische Rhetorik abzugleiten. Voraussetzung dieser Kohärenz im Staatstheater ist das Ideal des *vir bonus dicendi peritus* der römischen Rhetorik.³¹⁷ Aus der Perspektive des *vir bonus* als verschicktem Staatsschauspieler lässt sich auch noch einmal die Differenz zum *orator* genauer als doppelte Sicherung des humanistischen Neo-Platonismus fassen. Während das rhetorische Ideal des *vir bonus* den Gesandten davor bewahrt, falsches Theater zu spielen, gewährleistet die singuläre Fiktion des souveränen Staatstheaters wiederum Dignität und offiziellen Gehalt der diplomatischen Repräsentation: *per-sonare*, das Durchschallen der übermittelten Stimme.

Erinnern wir uns noch einmal an Kirchners Definition des Legaten als »persona [...], qui alicujus Principis munus sustineat«. Das lateinische *munus* ist nicht nur mit Auftrag, Dienst, Amt, Geschenk oder (Opfer-)Gabe zu übersetzen, sondern auch mit Festspiel und Theater. Wie Gentili und Wicquefort betont Kirchner, der ersteren beinahe wörtlich zitiert, in der Differenzierung von *orator*, *interpres* und *nuncius* für die Definition des Legaten den mimetischen Aspekt. Allerdings markiert er einen wesentlichen Unterschied. Dort, wo Gentili den Götterboten Merkur und seine vertikale Telekommunikation der Macht einführt, um nicht zuletzt auf die Maske des Staates zu verweisen, die mit einer höheren Legitimierung verbunden ist, setzt Kirchner den Legaten von Merkurs göttlichem Botendienst ab, da dieser schlicht an *homines* gerichtet sei und nicht zwischen *supremos Dominos* verkehre: »Mercurium interpretem Deorum appellat, qui jussa & mandata Deorum hominib. denunciat; Cùm inter Deos & homines + inter supremos Dominos & subjectos infimos, legationis jus nullum esse possit, Nuncius esse potest, & interpres esse potest, inter utrosque, ut infrà pluribus docebitur.«³¹⁸ Zweifellos entspricht diese Distinktion vom Götterboten, der auf einer vertikalen Achse zwischen Gott und den Menschen bzw. Untertanen operiert, Kirchners Versuch, das Gesandtschaftsrecht der deutschen Fürsten als *inter supremos Dominos* zu legitimieren. Während der Götterbote so nur mehr bedingt als oratorisch-diplomatische Allegorie zu dienen vermag, knüpft der spanische Gelehrte Juan Antonio de Vera y Zúñiga in *El enbaxador* (1620) wieder an Gentili an und führt Götterdiplomatie wie die Repräsentation der Universalherrschaft

316 Vgl. Gentili, *De legationibus*, S. 4 f.

317 Vgl. dazu Hillard von Thiessen, *Diplomatie vom type ancien*. Überlegungen zu einem Idealtypus des frühneuzeitlichen Gesandtschaftswesens, in: ders./Christian Windler (Hrsg.), *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, Wien/Köln 2010, S. 471–503 sowie ders. *Korrupte Gesandte? Konkurrierende Normen in der Diplomatie der Frühen Neuzeit*, in: Niels Grüne/Simona Slanička (Hrsg.), *Korruption. Historische Annäherungen an eine Grundfigur politischer Kommunikation*, Göttingen 2010, S. 205–220.

318 Kirchner, *Legatus*, S. 11.

in der Figur Merkurs zusammen.³¹⁹ Mit der Repräsentation eines Universalmonarchen operiert auch dessen Legat auf einer vertikalen Achse, auf der sich Könige, Fürsten und schließlich Untertanen finden.

Die Auseinandersetzung mit dem Mimesis-Begriff in der Frühen Neuzeit führt ins Zentrum der rhetorischen, philosophischen, juristischen und politischen Vermittlungsakte. Damit ermöglicht der Begriff eine historische Zuspitzung der Beziehungen, die das Theater und die Diplomatie unterhalten. Das ist insofern wichtig, als der Vorstellungsräum des Theaters als Metaphorisierung der Welt in der Frühen Neuzeit bekanntlich zu einem Topos avanciert. Das Theater reflektiert die Metaphorisierung der Welt programmatisch, etwa in Shakespeares *As you like it* (1599), in Calderóns *La vida es sueño* (1635) oder in der Vorrede zu Gryphius' *Leo Armenius* (1650). Dabei wird die ganze Ordnung der Dinge und sozialen Beziehungen aufgerufen – einmal als höfisch-eitle Kehrseite des Jenseitsmodells, einmal als lustvolle Spielanordnung. Darüber hinaus stellt die *theatrum-mundi*-Metapher in vielen Fällen die epistemologische Voraussetzung der Inszenierung von Wissen als ›Schau-Platz‹ dar. Berühmte Beispiele wären etwa das historiografische *Theatrum Europaeum* oder das medizinische *Theatrum Anatomicum*.³²⁰ Höfische Repräsentationskultur und *theatrum-mundi*-Verständnis sind ein Grund für die Häufung an Schauspieler-Diplomaten-Analogien in den diplomatischen Handbüchern vom 16. bis ins 18. Jahrhundert. Allerdings fungiert Gentilis Spiegelung der politischen Fiktion im Theater nicht nur als metaphorische Übertragung der Geschichte in ein Transzendenzmodell bzw. in die *episteme* des ›Schau-Platzes‹, sondern erlaubt über die mimetische Beziehung eine diskursive Differenzierung der Diplomatie.

Detailreich entfaltet wird der Bühnen- und Rollendiskurs in der Gesandtentheorie des genannten Abraham de Wicquefort. In seiner berühmten Abhandlung *L'ambassadeur et ses fonctions* (1681) greift auch Wicquefort auf Drama, Theaterbühne und Schauspieler zurück. Seine Abhandlung ist in zwei Teile gegliedert: Während der erste Teil den Aspekt der Repräsentation als *action* in den Vordergrund rückt, behandelt der zweite Teil die anhand von Beispielen aus der neueren Geschichte differenzierten *fonctions*. Am Beginn dieses zweiten Teils kommt Wicquefort grundsätzlich auf die diplomatische Mimesis zu sprechen:

[I]l n'y a pas un personnage plus Comique que l'Ambassadeur. Il n'y a point de theatre plus illustre que la Cour: il n'y a point de comedie, où les acteurs paroissent moins ce qu'ils sont en effet que les Ambassadeurs sont dans la negotiation, & il n'y en a point qui y presentent de plus importants personnages.³²¹

Der Begriff »comique« meint hier weniger Narrenfiguren und Komödie, er steht allgemeiner für »schauspielhaft« und Schauspieler. Demgemäß sind Ambassaden im Verständnis der Ständeklausel das höchste und prunkvollste Theater mit der denkbar höchsten fürstlichen Personage. In Wicqueforts Manual hebt die Theatermetapher insbesondere das Ge-

319 Vgl. de Vera y Zúñiga, *El enbaxador*, S. 24 f.

320 Vgl. Constanze Baum/Nikola Roßbach (Hrsg.), *Theatralität von Wissen in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2013, <http://diglib.hab.de/ebooks/ed000156/start.htm> (zuletzt eingesehen 3.3.2024).

321 Abraham de Wicquefort, *L'Ambassadeur et ses fonctions*, Bd. 2, Köln 1689, S. 3.

wicht der Souveränität im Prozess der diplomatischen Fiktion hervor.³²² Im Vordergrund steht das wechselseitige Verhältnis von mimetischer Praxis und öffentlich-souveräner Methode der Sendung: Die Inszenierung der Diplomatie habe die Repräsentation und Delegation der Souveränität zur Voraussetzung, ebenso wie nur ein Souverän in der Lage sei, Diplomaten an fremde Höfe zu senden: »Il n'y a que les Souverains, qui envoient des Ambassadeurs«.³²³ Die soziale Person des Ambassadeurs wird genau in jenem Moment unsichtbar, in dem der diplomatische Schauspieler die Souveränität seines Fürsten erscheinen lässt. Um den dafür nötigen Zusammenhang der Souveränität hervorzukehren, kündigt der Titel der deutschen Übersetzung den »Staats=Bothschafter«, die Überschrift des ersten Kapitels gar einen »Ober=Staats=Gesandte[n]« an.³²⁴ Jenes Dokument, das als Voraussetzung dieses mimetischen Prozesses dient und solchermassen auch an ihn erinnert, ist – insbesondere bei anlassbezogenen und außerordentlichen Ambassaden – der Akkreditierungsbrief, der das diplomatische Zeremoniell eröffnet.³²⁵

In der horizontalen Übertragung der Botschaft zeigt sich die vertikale Heteronomie nicht nur als fremde Stimme des Auftrags, sondern auch als Bild der Souveränität. Dieser mimetische Zusammenhang erlaubt es, noch einmal Verbindungen zum barocken Drama als Bildprogramm herzustellen. Im *Poetischen Trichter* bekräftigt Georg Philipp Harsdörffer das visuell-performative Element der dramatischen Fiktionalisierung gegenüber der rhetorisch-dialogischen Form, die etwa Harsdörffers Formexperimente in den *Gesprächspielen* offerieren: Das Drama sei ein »lebendiges Gemähl«.³²⁶ Die für das deutschsprachige und neulateinische Barocktheater stilprägende Bildpolitik, auf die Harsdörffer abzielt, klingt noch in Conrad von Hövelns *Teutschem Gesandten* nach. Ein Gesandter, so führt er aus, stelle »seiner Herrschaft wesentliche Selbst=Person abschattend als ein Schalt=Gleich=Bild« dar.³²⁷ Mit dem von Schottelius entlehnten Begriff wird die Ebene des Zur-Schau-Stellens im Verständnis der diplomatischen Repräsentation als Mimesis des Souveränitätsschauspielers verständlich: »Wenn man jemanden repräsentieren will«, so Louis Marin über die politische Fiktion des Absolutismus, »genügt es nicht mehr, sein Herold [...] zu

322 Vgl. Ellen M. McClure, *Sunspots and the Sun King. Sovereignty and Mediation in the Seventeenth Century France*, Chicago 2006, S. 136: »The diplomat, like his servant, is seen not as an employee of the monarch [...] but rather as an instrument of his power. Ironically, this latter relation, which would seem to emphasize the dependence of the ambassador on the sovereign, could also be interpreted (as Wicquefort did, eagerly) as allowing for a certain mimetic imitation of the prince's authority to an extent that a paid employee could never attain.«

323 Abraham de Wicquefort, *L'Ambassadeur et ses fonctions*, Bd. 1., Köln 1690, S. 9.

324 Wicquefort, *Staats=Bothschafter*, S. 1.

325 Vgl. Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale historico-politicum*, Bd. 1, Leipzig 1719, S. 368. Dazu auch Nanz, *Agenten der Diplomatie*, S. 60f.

326 Harsdörffer, *Poetischer Trichters*, S. 72f. Zu Harsdörffers Rolle in den *ut-pictura-poesis*-Debatten auch Georg Philipp Harsdörffer, *Kunstverständiger Discurs, von der edlen Mahlerey* (Nürnberg 1652), hrsg. von Michael Thimann, Heidelberg 2008 (= *Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Kunst*, 1). Vgl. dazu Stefanie Stockhorst, *Text und Bild bei Harsdörffer: Vom Paragone zur synästhetischen Animation*, in: Jörg Robert (Hrsg.), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin/Boston 2017 (= *Frühe Neuzeit*, 209), S. 347–365.

327 Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 122.

sein, sondern man muß ihn zur Schau stellen.«³²⁸ Mit Blick auf die Gesandtschaftstheorie im 17. Jahrhundert wird eben diese Differenz durch den Gesandten eines Souveräns performiert. Das Moment der mimetischen Zurschaustellung korrespondiert – im Gegensatz zu den in der Renaissance häufig bescheidenen Gesandtenauftritten – der schauspielerischen Prachtentfaltung im Zeitalter des Barock.³²⁹

Wicqueforts Manual bemüht Schauspiel und Theater auch im Nachsatz zu den zitierten Passagen; zum diplomatischen Souveränitätstheater gehört denn auch, dass dessen Schauspieler nach dem ›Vorhang‹ zu ihrer Tätigkeit als *honnêtes hommes* zurückkehren: »Mais comme le plus habile acteur n'est pas tousjours sur le theatre, & change de maniere d'agir après que le rideau est tiré«, so Wicquefort, »ainsy l'ambassadeur, qui a bien jouïe son role dans les fonctions de son caractere, doit faire l'honneste homme lors qu'il ne jouë plus la comedie.«³³⁰ Das heißt, der Diplomat zeigt sich abseits der großen diplomatischen Bühne wieder als diejenige vom Souverän ausgewählte soziale Person nach dem Tugendkatalog des *vir bonus* und den Verhaltenslehren des höfischen Zeremoniells. Diese Differenz rückt mit dem Status der *négociation permanente* zwangsläufig verstärkt ins Bewusstsein der Gesandtentheorie.

Gleichzeitig zur Betonung der Mimesis bringt die zitierte Stelle bei Wicquefort im Gegensatz zum juristischen Diplomatiethater Gentilis nun allerdings auch den politisch prudentistischen Aspekt der Theatermetapher ins Spiel. So ist der in die Hoheit des dramatischen Personals eingeschobene Satz »il n'y a point de comedie, où les acteurs paroissent moins ce qu'ils sont en effet« ambivalent. Einerseits kann er im Verständnis der diplomatischen Mimesis das Verschwinden des Mediums hinter der Stimme und dem Bild der Souveränität bedeuten – also, wie bislang verstanden: als eine theatrale Ausweitung der Gedankenfigur der Gesandtentheorie. Andererseits impliziert dieser Satz aber auch, dass den Gesandten zusätzlich zur Funktion der Repräsentation nun gerade seine Rollenvielfalt im höfischen Theater auszeichnet und sich die *simulatio* vervielfältigen lässt.³³¹

328 Marin, Porträt des Königs, S. 11.

329 Vgl. Gerbore, Formen und Stile der Diplomatie, S. 68 f.

330 Abraham de Wicquefort, L'Ambassadeur et ses fonctions, Bd. 2, Köln 1689, S. 3 f.

331 Die deutsche Übersetzung streicht diese Ebene durch eine Hinzufügung zur zuvor zitierten Passage zum Theater des Ambassadeurs hervor: » Ich habe hievor gedacht/ daß ein Ambassad[eur] die Person eines Comoedianten wohl zu vertreten wissen soll: jetzo aber unterstehe ich mich noch dieses zu sagen/ daß in allen unseren Welt-Geschäften und Angelegenheiten nicht leicht eine Person gefunden wird/ welche nach mancherley Begebenheiten die Art bald dieser/ bald jener Personen sich zu nehmen/ und nach Erforderung und Beschaffenheiten der Zeiten und Gelegenheiten/ wieder von sich zu legen wissen solle. Es ist kein durchlauchtigeres Theatrum oder Schauplatz als der Hof zu finden/ und wird/ und wird kein einziges theatralisches Schauspiel gesehen werden können/ welchen die Actores weniger scheinen dasselbe zu seyn/ was sie doch würcklich und wahrhaftig sind/ als eben die Ambassad[eure] in ihren Negotrungen: es werden auch wohl nit einige anzutreffen seyn/ so in der That höhere Personen repräsentiren solten. Dieweil aber der allerschicklichste Actor und Comediant nicht allezeit auf dem Theatro erscheint / auch zuweilen eine andere Person annime/ so bald als man die Vorhänge des Theatri zugezogen: Gleicher massen soll ein Ambassadeur/welcher in den Functionen seines Caractere seine Rolle wohl gespielt/ auch die Stelle eines aufrichtigen und ehrlichen Mannes vertreten/ wenn er von der Schaubühne seiner Verrichtungen wieder abgetreten ist.« (Wicquefort, Staats-Bothschaffter, S. 677).

Zwar versteht auch Hotman die Funktion des Ambassadeurs als wachsames Auge des Fürsten am fremden Hof,³³² gleichzeitig weist er zu Beginn des 17. Jahrhunderts in seiner Abhandlung *De la charge et dignité de l'ambassadeur* (1603) auf einen Unterschied zwischen Diplomaten und Schauspielern hin: »Il n'y peut pas joüer divers personnage sou divers accoustremens, de peur qu'il ne luy en prenne comme à un Ambassadeur envoyé vers l'Empereur«.³³³ Mit den Masken des Staates, die die diplomatischen Schauspieler tragen, öffnet sich also auch ein politischer Spielraum, der im eingangs zitierten Epigramm Wottons zur Sprache kommt und die Tugenden des *vir bonus* prudentistisch auffächert bzw. mit der Täuschung für die Staatsräson konfrontiert. Hotmans Beschwörung der diplomatischen Rolle mit stabilem »accoustrement« und die Ambivalenz in Wicqueforts Schauspielmetapher verdeutlichen diesen für die dramatische Konfiguration höchst produktiven Zusammenhang. Von Hotmans ›vopolitischer‹ Fassung des Ambassadeurs bis zu Wicqueforts und später Callières theatral-politischen Inszenierungen spannt sich in der Gesandtentheorie das politische Wissen einer Epoche auf.³³⁴

7. Theater als Blackbox der Diplomatie: Extraterritorialität, Delegation, Christomimesis (Shakespeare)

Die auslegende und den Vorstellungsraum eröffnende Vermittlungsfunktion Merkurs, wie sie bei Zouch und Harsdörffer zu beobachten war, steht außerhalb der dramatischen Fiktion. Sie wirft damit umso deutlichere Fragen nach der fiktionalen Verfasstheit von Handlung und Rede der Figuren im Text auf. Während die Diplomatiethorie der Frühen Neuzeit vermehrt auf Mimesis und Dramatik zurückgreift, nützt das Drama die politische Mimesis sowie diplomatische Konfigurationen, um die dramatische Fiktion auszustellen: die Performativität zur Aufführung zu bringen. Beispielhaft lässt sich diese

332 Vgl. Lucien Bély, *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne XVIe–XVIIe siècle*, Paris 2007, S. 142.

333 Hotman, *L'ambassadeur*, S. 49.

334 Vgl. Keens-Soper, Callières, S. 501, verweist darauf, dass die diplomatische Traktatliteratur der Generation Hotman »pre-political« sei, während sich Wicqueforts Abhandlung deutlich davon abhebe: »For two centuries after the appearance of the resident ambassador, the subject is absorbed by legal considerations and by the portrait of the perfect envoy. The treatises are for the most part pre-political; the level of discussion is severely uncritical and conservative. One searches in vain for a view of inter-state relations as a predicament from which there is no release compatible with the separate identity of states. By concentrating on the modern, political, history of Europe since the introduction of the resident ambassador, Wicquefort prepared the way for a different perspective.« Daraus resultiert auch ein von Grotius abweichender und an Zouch erinnernder Völkerrechtsbegriff: »Unlike Grotius and other humanist lawyers who wrote on the subject, he established the law relating to ambassadors by reference to the current practice of states rather than by way of literary illustrations culled from the mock-antique of Roman and biblical sources. Wicquefort distinguishes the *droit de gens* from the law of nature and from civil law. [...] With Wicquefort the *jus gentium* has become the *jus inter gentes* [...].« (Ebd., S. 494) Vgl. auch Kap. V 4 und 5 sowie VI 1.

figurative Reflexion im dramatischen Text und auf der Theaterbühne an William Shakespeares *King John* (1595/96) zeigen. Obgleich der merkurische Prolog ausfällt, deutet der erste Auftritt der ersten Szene des ersten Aktes – das Aufeinandertreffen des englischen Königs und des französischen Ambassadeurs Châtillon – *medias in res* ein Bündel an Übertragungsakten an, die ohne den Gott der Diplomatie und seine vertikal-horizontal etablierten Relationen nicht zu denken sind:

King John

Now say, Châtillon, what would France with us?

Châtillon

Thus, after greeting, speaks the King of France,

In my behaviour, to the majesty –

The borrowed majesty – of England here.

Queen Eleanor

A strange beginning: ›borrowed majesty?‹

King John

Silence, good mother, hear the embassy.

Châtillon

Philip of France, in right and true behalf

Of thy deceased brother Geoffrey's son,

Arthur Plantagenet, lays most lawful claim

To this fair island and the territories,

To Ireland, Poitou, Anjou, Touraine, Maine;

Desiring thee to lay aside the sword

Which sways usurpingly these several titles,

And put the same into young Arthur's hand,

Thy nephew and right royal sovereign.

King John

What follows if we disallow of this?

Châtillon

The proud control of fierce and bloody war,

To enforce these rights so forcibly withheld –

King John

Here have we war for war, and blood for blood,

Controlment for controlment: so answer France.

Châtillon

Then take my king's defiance from my mouth,

The farthest limit of my embassy.

King John

Bear mine to him, and so depart in peace.

Be thou as lightning in the eyes of France,

For ere thou canst report, I will be there;

The thunder of my cannon shall be heard.

So hence. Be thou the trumpet of our wrath,
 And sullen presage of your own decay. –
 An honourable conduct let him have;
 Pembroke, look to't. – Farewell, Châtillon.

*Exeunt Châtillon and Pembroke*³³⁵

Shakespeares Eingangsszene ist rasant und spektakulär; sie benötigt kaum zwanzig Zeilen, um zu einer Kriegserklärung des französischen Königs Philipp an den englischen König John zu gelangen, die sich auf Philipps Unterstützung des »lawful claim« von Arthur – Johns Neffe – auf den englischen Thron stützt. Bemerkenswert ist diese kurze Szene auch aufgrund der dramaturgischen und konfigurativen Selbstverständlichkeit, mit der sie die räumliche Trennung zweier Könige unterschiedlicher und konfligierender Herrschaftsbereiche (»King of France«, »majesty [...] of England here«) im Akt der wechselseitigen Kriegserklärung am englischen Hof überwindet – so als würde ein Gespräch (die nach Höveln »nicht rahtsame Zusammenkunfft«) zwischen zwei Königen genau auf der territorialen Grenze, im Zwischenraum der Herrschaftsbereiche stattfinden. Die erste Szene des zweiten Akts wird dann tatsächlich das Aufeinandertreffen der beiden Könige im Krieg vor den Toren Angers in Szene setzen. Zu denken wäre nach Shakespeare auch an das berühmte historische und für das 17. Jahrhundert seltene Beispiel des Treffens zwischen dem spanischen König Philipp IV. und dem französischen König Ludwig XIV., das 1660 zur Bekräftigung des Pyrenäenfriedens auf der Fasaneninsel im spanisch-französischen Grenzfluss Bidasoa stattfand.³³⁶

Shakespeares Schlüsselfigur dieser räumlich-politischen Überwindung ist Châtillon. Erst sein Sprechen und Handeln offenbart das komplexe Beziehungs- und Kommunikationsgeflecht der Szene: »Thus, after greeting, speaks the King of France/In my behavior to the majesty«. Ohne externe oder interne epische Erläuterungen etabliert die Figur des höchsten Diplomaten im Sprechakt den Kommunikationskanal und bestimmt die Teilnehmer des Gesprächs, wobei der abwesende Philip durch die Handlungen (»my behavior«) Châtillons zu John spricht. Am Rande sei erwähnt, dass die über diplomatische Rede und Handlung übermittelte Stimme des Abwesenden dem geisterhaften Auftritt des toten Vaters in *Hamlet* erstaunlich nahesteht.³³⁷ Damit liegt eine dramatische Figuration vor, die jenen aus den diplomatischen Manualen Gentilis und Wicqueforts vergleichbar ist – das Verschwinden der sozialen Person des Botschafters hinter der Maske der Souveränität, dessen Voraussetzungen der Auftrag und die extraterritoriale Situation dieser sozialen Person sind.

335 William Shakespeare, *The Life and Death of King John*, in: ders., *The Oxford Shakespeare. Complete Works. Second Edition*, hrsg. von John Jowett u. a., Oxford 2005, S. 427 (I/I). Vgl. dazu auch die deutsche Übersetzung, die den diplomatischen Zusammenhang eher verwischt als hervorkehrt in William Shakespeare, *König Johann*, in: ders., *Historien*, übers. von Tieck/Schlegel, hrsg. von Volker Klotz, Berlin 2009, S. 7.

336 Vgl. Lünig, *Theatrum Ceremoniale*, Bd. 1, S. 199 f. Zum Grenzeremoniell vgl. Thomas Rahn, *Grenz-Situationen des Zeremoniells in der Frühen Neuzeit*, in: Markus Bauer/Thomas Rahn (Hrsg.), *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, Berlin 1997, S. 177–196.

337 Vgl. Kap. IV/3 der vorliegenden Arbeit.

Dieses Verschwinden des Mediums, auf dem das Erscheinen von Abwesenden beruht, benötigt gleichzeitig die Autorisierung und Handlungen des Botschafters, damit die Souveränität überhaupt in Erscheinung treten und sichtbar werden, damit durch eine Person (hindurch) eine andere öffentliche Person sprechen kann: *publico etiam nomine, & publica indutus persona*. Auf dem Schauplatz der königlichen Macht eröffnet sich so ein weiterer Schauplatz politischer Fiktion, auf dem ein anderes Bild sichtbar und eine andere Stimme der Souveränität hörbar werden kann.³³⁸ Auf den figurativen Zusammenhang beider Fiktionen in der diplomatischen *performance* – Maske der öffentlichen Sache und Extraterritorialität – verweist Hugo Grotius in *De jure belli ac pacis* (1625). Cicero aufgreifend schreibt er:

Deshalb bin ich der Meinung, daß die allgemeine Sitte, welche die Fremden den Landesgesetzen unterwirft, nach dem Willen der Völker bei den Gesandten eine Ausnahme erleidet. Nach einer Fiktion stellen sie die Person ihres Machtgebers dar. »Das Gesicht des Senates und das Ansehen des Staates führt er mit sich«, sagt Cicero von einem Gesandten [*Senatus faciem secum attulerat, auctoritatem reipublicae*], daher gelten Gesandte nach einer anderen Fiktion als außerhalb des Landes wohnend [*extra territorium*].³³⁹

Grotius dient der Verweis auf die Fiktion des *extra territorium* auch als Argument für die Immunität der Gesandten gegenüber der territorialen Gerichtsbarkeit der Empfänger der Botschaft. »An honourable conduct let him have«, heißt es bei Shakespeare zum französischen Gesandten – im Moment der Kriegserklärung.

Châtillons dramatischer Auftritt und die ihm zugrunde liegenden politischen Fiktionalisierungen ermöglichen die Verknappung und Automatisierung der komplexen Beziehungen und politischen Voraussetzungen der Szene durch die physische Präsenz des Ambassadeurs im Text, die durch die Mimesis des Schauspielers noch gedoppelt wird. Darin vollzieht das Drama ein *blackboxing* der Diplomatie, ein Unsichtbarmachen ihrer kulturellen Arbeit: Es führt den diplomatischen Auftritt als automatisierte Routinehandlung vor.³⁴⁰ Mit Blick auf alle Routinehandlungen von Kultur- und Körpertechniken geht die Blackbox über den Bereich der Technik und Wissenschaft hinaus: »Wenn«, so Bruno Latour, »eine Maschine reibungslos läuft, wenn eine Tatsache feststeht, braucht nur noch auf Input und Output geachtet zu werden, nicht mehr auf ihre interne Komplexität.«³⁴¹

338 Zur Bildlichkeit der Souveränität vgl. Balke, *Figuren der Souveränität*, S. 335–396 und Marin, *Porträt des Königs*, S. 11.

339 Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 312 (Buch II/Kap. XVIII, § 4).

340 Vgl. zum *blackboxing* Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora*. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a. M. 2000, S. 211–264.

341 Ebd., S. 373. Der gesamte Eintrag »blackboxing« aus dem Glossar zu Latours *Die Hoffnung der Pandora* lautet: »Mit diesem Ausdruck aus der Wissenschaftssoziologie ist das Unsichtbarmachen wissenschaftlicher und technischer Arbeit durch ihren eigenen Erfolg gemeint. Wenn eine Maschine reibungslos läuft, wenn eine Tatsache feststeht, braucht nur noch auf Input und Output geachtet zu werden, nicht mehr auf ihre interne Komplexität. Daher das Paradox: je erfolgreicher Wissenschaft und Technik sind, desto undurchsichtiger und dunkler werden sie.«

Auch für die diplomatische Repräsentation, mediale Vermittlung zwischen den Souveränen und politische Redeweise der Verhandlung, rückt in der Frühen Neuzeit die »interne Komplexität« dieser Praktiken ins Zentrum. Eben weil sie eine theatrale Fiktionalisierung des Politischen als Automatismus nachahmen, erlauben es Drama und Theater auch, diese Blackbox zu »öffnen«, finden sich doch darin weiter aufteilbare Handlungen und Aktanten, die wiederum eigene Blackboxes bilden.

Im Fall Châtillons ist die diplomatische Blackbox seines Auftritts mit der Frage der Delegation verknüpft, die eine synchrone Gruppe von Handlungselementen miteinschließt: Als Voraussetzung der diplomatischen Mimesis bezeichnet die Delegation des Ambassadeurs das institutionelle Amt als Mandat, das wiederum eine Übertragung der Delegation des französischen Königs bezeichnet. Der König kann aufgrund dieser Delegation im Namen der französischen Monarchie und als Souverän sprechen. Betrachtet man mit Pierre Bourdieu den »Orakeffekt« politischer Delegation, »dank dessen der Wortführer die Gruppe zum Sprechen bringt, in deren Namen er spricht, und dies mit der ganzen Autorität des Abwesenden«,³⁴² werden politische und diplomatische Delegation, Philip und Châtillon, vergleichbar. Zudem stehen beide Delegationen in einer wechselseitigen Beziehung zueinander. Denn die völkerrechtliche und politische Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts bindet den »politischen Fetischismus«³⁴³ der Delegation an die Repräsentation der Souveränität und *vice versa*. Wenn, wie Wicquefort formuliert, nur Souveräne in der Lage sind, Ambassadeure zu verschicken, sind auch nur die von Souveränen geschickten Diplomaten in der Lage, *potestas* (Macht des Souveräns) und *majestas* (Hoheit und Würde des Souveräns) darzustellen.

Die Frage nach der Repräsentation der Souveränität durch den Ambassadeur und nach der Delegation des Königs führt zur Frage der politischen Theologie. Wie Ernst Kantorowicz' Untersuchung gezeigt hat, gilt der König in der Vorstellung vom »Gottesgnadentum« im Hochmittelalter als Botschafter und Stellvertreter Christi durch Gnade: *christomimetes*, eine Nachbildung (Mimesis) des lebendigen Christus.³⁴⁴ Diese frühen politischen Nachbildungen folgen in der theologischen Übertragung auf die Sphäre der Politik wiederum der *gemina persona* Christi selbst, also seiner doppelten Natur als göttlicher Vertreter unter den Menschen. Der König ist demgemäß wie Christus ein Mediator zwischen Himmel und Erde, allerdings nicht von Natur aus, sondern kraft (temporärer) Gnade. Mit Friedrich II. macht Kantorowicz einen spätmittelalterlichen Wandel fest: vom christokratisch-liturgischen zum theokratisch-juristischen Konzept des Königtums. Gott Vater tritt an die Stelle des Sohnes, die Vermittlung zwischen göttlichem und menschlichem Recht an die Stelle der Botschaft zwischen Himmel und Erde. Der sterbliche Körper des Königs wird zum Zeichen des unsterblichen Königtums und der staatlichen Institutionen.³⁴⁵ Nicht zuletzt in der mimetisch-theatralen Dimension werden sich König und Ambassadeur nun

342 Pierre Bourdieu, Delegation und politischer Fetischismus, in: ders., Politik. Schriften zur politischen Ökonomie, Bd. 2, hrsg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Konstanz 2010, S. 23–42, hier S. 31.

343 Ebd.

344 Kantorowicz, Zwei Körper des Königs, S. 68 und 112.

345 Vgl. ebd., S. 279–316.

ähnlich: Auch der Souverän muss seine Christusähnlichkeit mit jedem Auftritt wie ein Schauspieler bestätigen, also »das lebende Bild des Zweinaturen-Gottes auf der irdischen Bühne«³⁴⁶ erzeugen.

Der *body politic* als zweiter Körper des Königs lässt sich weiter differenzieren: Für die spätmittelalterliche Scholastik und Renaissancepolitik bringt Kantorowicz eine soziologische Trennung zwischen *corpus naturale* und *corpus mysticum*, zwischen dem individuellen und kollektiv-korporativen Körper ins Spiel. Diese Trennung wandert nun aus der Theologie, wo sie als Doppelung des menschlichen *corpus Christi* und des *spirituale collegium* figuriert, in die Politik.³⁴⁷ Die beiden letztgenannten Aspekte des *body politic* – unsterblich/göttlich und kollektiv/institutionell – bleiben, das hat Kantorowicz nicht zuletzt an Shakespeares *Tragedy of Richard II.* gezeigt,³⁴⁸ auch in der Frühen Neuzeit Zeichen königlicher Hoheit (*majestas*), politischer Autorität (*auctoritas*) und rechtlicher Macht (*potestas*). Über die Vermittlung Jean Bodins und dessen Rede von der göttlichen *imago* des Königs reicht dieser Aspekt bis in die absolutistischen Herrschaftsinszenierungen des 17. Jahrhunderts.³⁴⁹ Nach Kantorowicz handelt es sich bei der Tragödie Richards II. um eine Tragödie, die ihren Konflikt zwischen den beiden Körpern des Königs entfaltet: Dabei kollidieren die royale Christus-Inkarnation, die dem Souverän übermenschliche Züge verleiht, und die Passion Christi, die seinem Schicksal als Mensch (am Kreuz unter Verbrechern) entspricht.³⁵⁰ Das Problem der Christomimesis Richards II. offenbart intrikaterweise ein weiteres Mimesiskonzept, als dessen Urszene die Christus-Passion dient. So versteht Erich Auerbach Mimesis nicht im Rahmen des Verfassungsrechts und der politischen Theologie, sondern als realistische Ästhetik, die insofern eine explizit christliche ist, weil sie sich von der Menschwerdung Christi herschreibt, in der Christus eben »nicht als Held und König, sondern als ein Mensch niedrigster sozialer Stufe«³⁵¹ erscheint.³⁵²

Die Kollision der beiden Körper des Königs im Zeichen der Christomimesis taucht nach 1648 als dramatische Figuration, als royale *imitatio Christi* im schlesischen Märtyrertheater wieder auf, allerdings unter neuen Vorzeichen und der Frage von Repräsentation an den Schwellen der Souveränität.³⁵³ Noch einmal sei an dieser Stelle an die Auseinandersetzung der Reichspublizistik und das damit adressierte Problem der Souveränität und Repräsentation erinnert: Für das deutsche Reich galt mitunter die Reichsverfassung selbst, von der Goldenen Bulle über den Augsburger Religionsfrieden bis zu den Westfä-

346 Ebd., S. 68.

347 Vgl. ebd., S. 205–241.

348 Vgl. ebd., S. 47–63.

349 Vgl. Bodinus, *De Republica libri sex*, S. 230f. Dazu auch Peter Burke, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, übers. von Matthias Fienbork, 3. Aufl., Berlin 2009 und Marin, *Porträt des Königs*, S. 10 ff.

350 Vgl. Kantorowicz, *Zwei Körper des Königs*, S. 47–63.

351 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen/Basel 2001, S. 73.

352 Auf die Korrelation von Auerbachs und Kantorowicz' Konzepten der Christomimesis in unterschiedlichen Zusammenhängen verweist Friedrich Balke, *Mimesis zur Einführung*, Hamburg 2018, S. 66–70.

353 Vgl. Kap. IV und V, 1–2.

lischen Friedensverträgen, als *body politic*, als mystischer *body of law*, den sowohl der Kaiser als auch die Reichsstände nur bedingt ausfüllen konnten. Nicht zuletzt diese Ambivalenz (zwischen *majestas realis* und *majestas personalis*) auf der Ebene der politischen Fiktion eröffnet das Feld der diplomatischen Dramatik in Deutschland.

Die Vorstellung eines zweiten Körpers des Königs, der die Monarchie bzw. das Königtum *ist*, als mystische und unsichtbare Einheit, hilft uns, die mimetische Konstellation bei Shakespeare, Gentili und ihre Inversion durch die Harlekinade bei Zouch bzw. Harsdörffer deutlicher zu fassen: Durch Rede und Verhalten lässt der Ambassadeur Châtillon nicht die historische Person Philips erscheinen, sondern sein sprechendes Bild als *body politic*, dessen Öffentlichkeit auch im bei Cicero erwähnten und von Grotius zitierten Gesicht des Senats (*Senatus faciētem secum attulerat, auctoritatem reipublicae*) angedeutet ist. Dies gilt es gerade gegenüber jenen Passagen der frühneuzeitlichen Diplomatietheorie und Zeremonialwissenschaft zu berücksichtigen, in denen von einer körperlichen, mitunter bis zur Lippenstellung reichenden Mimesis oder von Souveränen mit Bedenken gegenüber der körperlichen Erscheinungsform ihrer Gesandten die Rede ist.³⁵⁴

Entscheidend ist vielmehr, dass der diplomatischen Repräsentation die extraterritoriale Verschiebung der göttlichen und kollektiven Delegation des Königs entspricht: Während der König öffentlich als göttliche Repräsentation erscheint, tritt der Ambassadeur – ähnlich wie der Tropus der Antonomasie/*pronomination* – extraterritorial als Repräsentation dieser Repräsentation auf. Werden Extraterritorialität, diplomatische Mimesis und politische Theologie zusammengedacht, lassen sich drei Körper des Diplomaten extrapolieren: der soziale Körper eines ausgewählten Adligen oder Gelehrten mit eigenen höfischen Interessen, der institutionelle Körper des extraterritorialen Botschafters, zu dem die Delegation ihn ermächtigt, und der *body politic*, der im »Staatstheater« erscheint.³⁵⁵ Explizit im Rahmen der Schauspielmetapher entfaltet François de Callières diese Dreierheit des diplomatischen Körpers in seinem Traktat *De la manière de négocier avec les souverains*:

Un Ambassadeur ressemble en quelque maniere à un Comedien, exposé sur le theatre aux yeux du Public pour y jouier de grands roles, comme son emploi l'éve au-dessus de sa condition & l'égalé en quelque forte aux Maîtres de la terre par le droit de representation qui y est attaché, & par le commerce particulier qu'il lui donne avec eux, il ne peut passer que pour un mauvais Acteur s'il n'en fait pas soutenir la dignité; mais cette

354 Vgl. etwa Juan de Vera y Zúñiga, *El enbaxador. Discurso segundo*, Sevilla 1620 (Faksimile-Ausgabe, Madrid 1947), S. 117. Der Ambassadeur müsse als Schauspieler die Person, die er repräsentiert, »imitar en palabras y acciones«. Vgl. dazu Christian Wieland, *Diplomaten als Spiegel ihrer Herren? Römische und florentinische Diplomatie zu Beginn des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31 (2004), S. 359–379; Mattingly, *Renaissance diplomacy*, S. 217 und Thomas Weller, »Très chrétien« oder »católico«? Der spanisch-französische Präzedenzstreit und die europäische Öffentlichkeit, in: Henning P. Jürgens/ders. (Hrsg.), *Streitkultur und Öffentlichkeit im konfessionellen Zeitalter*, Göttingen 2013, S. 85–128, hier S. 93.

355 Vgl. Clemens Peck, *Theatrical Negotiations. Performance and Festive Culture in Early Modern European Diplomacy*, in: Dorothee Goetze/Lena Oetzel (Hrsg.), *Early Modern European Diplomacy. A Handbook*, Berlin/Boston 2024, S. 725–744.

obligation est l'écueil contre lequel échoüent plusieurs Negociateurs, parce qu'ils ne savent pas précisément en quoi elle consiste.³⁵⁶

Nicht nur verweist Callières hier auf die würdevolle Aufführung des Staatsschauspielers, um das Bild des Souveräns neben anderen erscheinen zu lassen, sondern auch auf das Amt des Diplomaten, das ihn über seinen eigentlichen Stand hebt. In Shakespeares Theater komplettiert die performative Kette der Diplomatenkörper und des Staatsschauspiels Châtillons schließlich der den Ambassadeur verkörpernde Schauspieler, der als Surrogat des zum Gesandten erwählten Höflings dient.

Wenn man, wie Louis Marin ausführt, »das Theater des vollkommenen Bildes des Machtsubjekts [...] und dessen eigentlich theologisch-politische Dimensionen wiedergeben will, befindet sich Gott auf dem Schnürboden und das Volk im Saal.«³⁵⁷ Die extraterritoriale Verschiebung und Repräsentation dieser Konfiguration, die den König als öffentliche Person zum göttlichen Zeichen auf der Bühne macht, hat die Korrespondenz zweier souveräner Theaterräume zum Ziel, die bei Shakespeare den dramatischen Ausgangspunkt der rasanten Konfrontation bereithält. Ohne Zweifel erscheint der Ambassadeur dabei als ein wesentlicher Bestandteil der Repräsentation des »vollkommenen« politischen Bildes. Mit Blick auf politische Fiktionalisierung und diplomatische Mimesis des *body politic* ist die Frage zulässig, ob dessen Souveränität nicht überhaupt erst zu einem Gutteil in der diplomatischen Konstellation bzw. durch den Diplomaten hervorgerufen wird. Diplomatische Mimesis wäre in diesem Verständnis auch als performative Erzeugung der Souveränität zu verstehen, und das im zweifachen Sinn: Der Gesandte fungiert nicht nur als Medium der *auctoritas*, *potestas* und *majestas* des Senders, sondern auch wechselseitig als Medium der Souveränität des gastgebenden Hofes oder Staates. Shakespeares kunstvolle Entfaltung der Delegationen im dramatischen *modus operandi* führt demgemäß nicht nur eine Eskalation der inhaltlichen Botschaft vor, sondern auch eine der politischen Medialität: Nachdem Châtillon die Synchronizität des Gesprächs der Könige über das Medium seines diplomatischen Körpers – Handlung *und* Rede – in den ersten beiden Verszeilen herstellt, entzieht er als extraterritoriale Figur am fremden Hof dieser Gleichrangigkeit in der dritten Zeile wieder die Berechtigung. Während der »King of France« rhetorisch in makelloser Souveränität erscheint, wird jene Johns im eigenen Machtbereich aufgrund einer illegitimen Delegation bloß als »borrowed« bezeichnet. Die politische Fiktionalisierung wird hier mit einem *coup de théâtre* als Fälschung entlarvt. Die spätere Kriegserklärung kündigt sich so bereits in der medialen Signatur der dramatischen Konfiguration an: Der französische König spricht durch den Diplomaten wiederum im Namen des »rechtmäßigen« Herrschers von England.³⁵⁸ Während die dramatische Rhetorik auf der einen Seite die politische Fiktion aktualisiert, das *blackboxing*

356 Callières, De la manière de négocier avec les souverains, S. 23 f.

357 Marin, Von den Mächten des Bildes, S. 180.

358 Vgl. zum zeitgenössischen Kontext und Maria Stuarts Sohn James Peter Lake, How Shakespeare Put Politics on the Stage. Power and Succession in the History Plays, Yale 2016, S. 181–194.

automatisiert, greift sie selbst beim Gegenüber das *blackboxing* wieder auf, um die Fiktion als Fiktion zu entlarven.³⁵⁹

An dieser Stelle drängt sich die Frage nach den Rangfolgeproblemen zwischen dem extraterritorialen Träger des *body politic* und dem fremden Souverän auf. Zouch eröffnet zur Klärung dieser Frage ein eigenes Kapitel: Ist einem Legaten des abwesenden höheren Souveräns der weniger hochstehende Souverän vorzuziehen? (IV/4) Er schreibt dazu – ganz im Verständnis des horizontal versetzten *body politic*: »Generaliter moribus receptum est, ut omnino idem Honor exhibeatur Legatis, qui iis à quibus missi sunt, si praesentes essent, deferretur. Idque constanter affirmat *Paschalius*. Quod Legati sunt Principum eorum qui miserunt, alterae, sive geminae personae.«³⁶⁰ Legaten und Ambassadeure erscheinen so als »Zwillingspersonen« der Souveräne. Darin liegt auch ein Grund für die Immunität und Rechtssicherheit des Gesandten, weil er der Einzige am Hofe ist, der mit dem aufgesuchten Souverän, der Recht gibt, über dem Recht steht. Gleichzeitig muss die territoriale Versetzung eine Einschränkung bedeuten, auf die Zouch anhand der deutschen Kurfürsten und der Goldenen Bulle eingeht: »Excipit duntaxat Principem, ad quem missa est Legatio, quem in ditione sua eminentiori loco esse aequum est. Refert tamen *Conradus Brunus* in Germania Electores praesentes absentium Legatis praeferrere, idque se inter Principes animadvertisse testatur, Pro quo facit textus in Aurea bulla tit. 25«³⁶¹ Gerade für die Kurfürsten ist das nicht zu unterschätzen, denn, so Zouch, bereits der Legat Kaiser Karls V. habe vor dessen Bruder Ferdinand, dem König der böhmischen Erblande, zurücktreten müssen. Die Differenz manifestiert schließlich die Mimesis: »Ratio habetur, quod in Principe praesenti est revera Majestas, in Legato tantum Dignitas aliena & ficta.«³⁶²

Trotzdem sind es die Ambassadeure, die das größtmögliche souveräne Nebeneinander im frühneuzeitlichen Drama markieren, und deshalb sind sie folgerichtig auch jene Figuren, welche die daraus resultierenden Konflikte gestalten: Das betrifft bei Shakespeare nicht nur Châtillons Kriegserklärung, sondern auch den Auftritt des päpstlichen Legaten Pandolf, der – nach einer kurzen französisch-englischen Familienszene inklusive Hochzeit zwischen dem französischen Dauphin und der Nichte King Johns in Angers (II/2) – durch seine Intervention als Repräsentant eines Dritten den erneuten Kriegszustand durch sein Beharren auf den päpstlich-religiösen Universalanspruch in England provoziert (III/1). Pandolf ruft als Erster zu den Waffen, am Ende der Szene wiederholt sich dieser Ruf in allen Reihen der Kriegsparteien. Zwar tritt der Götterbote in der ersten Szene von Shakespeares Historiendrama nun nicht selbst als allegorische Figur auf wie in Zouchs/Harsdörffers Freudenspiel, findet aber in Châtillon einen würdigen Vertreter. Bis auf einen kurzen Auftritt im zweiten Akt verschwindet die Figur des französischen Ge-

359 Vgl. dazu auch Roman Jakobsons berühmten Hinweis auf die auf Brutus antwortende Rede des Antonius in Shakespeares »Julius Caesar«. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik* [1960], in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121, hier S. 117.

360 Zouch, *Explicatio*, S. 181.

361 Ebd.

362 Ebd., S. 182.

sandten, durch den dem französischen König die Bestätigung der Kriegserklärung übermittelt wird, wieder mit jener Selbstverständlichkeit, mit der er die erste Szene eröffnet hat, und hebt damit die mediale Synchronizität der Anfangsszene wieder auf: Châtillons *performance* im Zeichen Merkurs eröffnet eine dramatische Reflexionsfigur der modernen Diplomatie und ihrer Fiktionen als »Simulakrum des Augenblicks.«³⁶³

So erscheint das Drama der Frühen Neuzeit in unterschiedlichen generischen und rhetorisch-sozialen Ausprägungen als jene literarische Form, die den »Umgang mit Differenz« in den räumlichen Kontext der Souveränität übersetzen muss. Wenn die höfische Welt im *theatrum-mundi*-Modell also eine göttlich (bzw. völkerrechtlich) installierte Theaterbühne ist, dann hat die diplomatische Dramatik die Möglichkeit, und vielleicht in einem größeren Ausmaß als bislang in der deutschsprachigen Forschung wahrgenommen, gleichzeitig verschiedene ›Welten‹ und heterogene Präsenzen zeremoniös nebeneinander auftreten und konfliktieren zu lassen. Ambassaden und Ambassadeure verweisen in der dramatischen Konfiguration nicht nur auf die permanente Vermittlungsarbeit des souveränen Bildes und die dahinterliegende Kette performativer Akte, sondern auch auf die Möglichkeit, mehrere dieser Bilder nebeneinander erscheinen zu lassen. Sie operieren darin selbst vermittelnd.

8. Zur diplomatischen Poetik der dramatischen Botenfigur (Plautus, Seneca, Shakespeare, Opitz, Rist)

Die diplomatische Privilegierung des frühneuzeitlichen Theaters und die Vermittlungsfiguren zwischen den konfliktierenden Blöcken lassen sich auch über einen dramenästhetischen Zusammenhang verfolgen, der sich zunächst unabhängig vom politischen Kontext erschließt, genauer: über die Funktion von Boten und Botenberichten. Das betrifft das Zusammenspannen zeitlicher und räumlicher Distanzen ebenso wie den Umgang mit dem *atrocitas*-Gebot des Aristoteles: »Grausame Marter und Pein so die Henkerbuben verüben«, so etwa Harsdörffer im *Poetischen Trichter*, »werden auf den Schauplätzen nicht gesehen/ sondern von den Botten [...] erzehlet.«³⁶⁴ Auch Shakespeares diplomatische Eingangsszene aus *King John* basiert dramenpoetisch letztlich auf einer zutiefst epischen Instanz innerhalb des heterogenen dramatischen Zusammenhangs. Der Gesandte spannt mehrere Zeiten und Räume zusammen, die sich dem dramatischen Darstellungsvermögen entziehen. Denn auch wenn Châtillon zunächst als Figur in dramatischer Handlung auftritt, reiht er sich bei seiner Rückkehr nach Frankreich mit epischem Bericht über die Ereignisse in England wieder in die Reihe der (im dramatischen Verständnis) ›technischen‹ Boten ein. Auch wenn wir es mit einer mimetischen Sonderstellung der diplomatischen Botschaft zu tun haben und der Gesandte als *legatus* und Ambassadeur im Souveräni-

363 Jacques Derrida, Unabhängigkeitserklärungen, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 125.

364 Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, S. 82.

tätsdiskurs deutlich vom *nuncius* abgehoben wird,³⁶⁵ erinnert die epische Funktion der Botschaft im dramatischen Text beharrlich an die mediale Dimension der Diplomatie. Zudem bleiben die Boten des merkurischen Mediendispositivs, wie sie vom Bevollmächtigten, »Envoyé« und »Mediateur« über den »Abgeordneten« und »Krieges- oder Friedens-Herold« bis zum Dolmetscher, Nebengesandten und Kurier auch Höveln auflistet, im Drama der Frühen Neuzeit Zeichen der Entsendungsfunktion und des politischen Status der Entsender. Ebenso wie sie für die räumliche und zeitliche Dramenstruktur zentrale Funktionen übernehmen, dienen sie als Zeichen politischer Kommunikation und Fiktion.

Insbesondere am elisabethanischen Theater in England, aber auch in Frankreich oder den Niederlanden lässt sich eine für die frühneuzeitliche Dramenpoetik dominante Rezeptionslinie aufzeigen: Stilbildend für Botenberichte und kurze Botenauftritte für die drameninterne Chronik sind zum einen die auch für die Rhetorik der Historienstücke und Tragödien prägenden Seneca-Dramen,³⁶⁶ zum anderen Scaligers Erweiterung der aristotelischen Einheit der Handlung um jene des Raumes und der Zeit, aus der eine verstärkte Bedeutung von Mauerschau und Boten bzw. Botenbericht resultiert. Dabei ist ein regelrechter Botenfetisch³⁶⁷ des frühneuzeitlichen Theaters zu konstatieren, der bei Shakespeare insofern eine produktive Wendung erfährt, da sich darin die Konfrontation der überlieferten Formensprache der Seneca-Dramen mit neuen Funktionen (Charakterzeichnung, Nebeneinander der Räume etc.) abbildet.³⁶⁸

Boten und Botschaften sind demgemäß nicht mehr allein dramaturgischer Notbehelf, sondern generieren über den epischen Eingriff umso intensivere und dichtere dramatische Szenen und Effekte: Gerade durch die Vermittlungsinstanz des Boten kommt es zur »lebendigsten Vergegenwärtigung« von Abwesenden in der dramatischen Szene.³⁶⁹ Dies gilt letztlich auch für die von Harsdörffer genannte, gleichsam vermittelte Darstellung

365 Der Auftritt Châtillons in der anonym publizierten Version »The troublesome Raigne of John, King of England« (1591), auf die sich Shakespeare u. a. bezog, unterscheidet sich in eben dieser Frage von der mimetischen *embassy* Châtillons bei Shakespeare. Im Prätext zu Shakespeares *King John* tritt der Gesandte nicht als Staatsschauspieler, sondern als Bote/*nuncius* auf, wodurch Shakespeares dramatischer Einsatz der diplomatischen Mimesis zu Beginn des Dramas noch bemerkenswerter erscheint.

366 Vgl. Brian Arkins, *Heavy Seneca. His Influence on Shakespeare's Tragedies* (1995), Heft 2, S. 1–16 und Robert S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*, Oxford 2011. Zum »Senekismus« und der deutschen Seneca-Rezeption vgl. Paul Stachel, *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1907; Schings, *Seneca-Rezeption*, S. 133–150 und Stefanie Arend, *Rastlose Weltgestaltung. Seneca'sche Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins*, Tübingen 2003 (= Frühe Neuzeit, 81). Vgl. allgemein den Sammelband Eckard Lefèvre (Hrsg.), *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978.

367 Vgl. Johann Fischl, *De nuntiis tragicis*, Wien Diss. 1910 und Wilhelm Grosch, *Boten und Botenbericht im englischen Drama bis Shakespeare*, Mainz Diss. 1910.

368 Vgl. Wolfgang Clemen, *Shakespeare's Use of the Messenger's Report*, in: ders., *Shakespeare's Dramatist Art. Collected Essays*, London 1972, S. 92 ff.

369 Wolfgang Clemen, *Wandlung des Botenberichts bei Shakespeare*, in: Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Sitzungsberichte der historisch-philologischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München 1952, S. 1–46.

von Grausamkeiten im Botenbericht. Abwesende Handlung und abwesende Figuren generieren durch ihre Boten in der Performativität des Repräsentationsaktes umso stärkere »Präsenzeffekte«, um mit Louis Marin zu sprechen. Dabei tritt zunächst insbesondere die »referentielle Sprachfunktion« nach Roman Jakobson in den Vordergrund,³⁷⁰ meistens durch eine eigens für den epischen Bericht installierte Figur. Bote und Botschaft nehmen – nicht nur im antiken und frühneuzeitlichen Theater – Schlüsselpositionen im dramaturgischen Zusammenhang von innerer und äußerer Dramenkommunikation ein. Sie sind jene Relaisstellen im dramatischen Text, die nicht nur für Peripetie und Handlungsfortgang sorgen, sondern auch – selbst wenn keine direkte Publikumsadressierung vorliegt – im Rahmen der inneren Kommunikation den Zuschauern bedeutende Informationen analeptischer, proleptischer oder eben gegenwärtig-abwesender Natur zukommen lassen.³⁷¹ Mitunter übermitteln diese Boten auch ausschließlich solche Informationen, die weniger auf die Handlung als auf die Charakterisierung oder Fiktionalisierung bestimmter Figuren ausgerichtet ist. Darin werden referenzielle Rede und Handlung im Drama zum Einfallstor für andere Sprachfunktionen, von der »phatischen« bis zur »poetischen«.³⁷²

In der politischen Entfaltung dieser rhetorischen und dramatischen Verdichtung ist die Urszene der frühneuzeitlichen Ambassaden im Kontext der Souveränität und Repräsentation beschrieben: Wenn wir noch einmal zu Shakespeare zurückkehren, steht Châtillon beispielhaft für die dramatische Verwandlung des Boten in einen Schauspieler des Staates. Der epische Rest des Boten wird dabei von der politischen Fiktionalisierung dramatisch »konsumiert«: Während ein Bote durch seinen erzählten Bericht auf die eigene Medialität außerhalb der dramatischen Situation auf der Bühne verweist, verschleiert der Ambassadeur im mimetischen Vollzug der Audienz diesen Zusammenhang. Die Illusion der Gleichzeitigkeit gilt für den Boten und Botenbericht nicht. Der diplomatische Auftritt erfolgt demgegenüber als *blackboxing*, das die Kette seiner komplexen jenseits der unmittelbaren Handlung liegenden Voraussetzungen unsichtbar macht. Vollzogen wird diese Verwandlung wiederum durch einen Schauspieler auf der Bühne. Shakespeares Eingangsszene führt die dramatische Institutionalisierung des Boten über die mimetische Praxis als diplomatische Instanz vor – als theatrale Effekt.

Es ist also in einer Arbeit, die sich mit der historischen Signatur von diplomatischen Figuren im Drama und auf der Bühne auseinandersetzt, angebracht, die Transformation dramatischer Charaktere mit der diskursiven Transformation der Diplomaten in der Frühen Neuzeit – vom Orator zum Ambassadeur und Verhandler – engzuführen und wechselseitig zu beleuchten.³⁷³ Aus dieser Perspektive ist sowohl die Individualisierung und Ausdifferenzierung der Boten- und Diplomatenfigur im Blick zu behalten³⁷⁴ als

370 Jakobson, *Linguistik und Poetik*, S. 90 f.

371 Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München 2001, S. 153 f.

372 Zu den Begriffen Jakobson, *Linguistik und Poetik*, S. 95 f. und Pfister, *Drama*, S. 154 ff.

373 Vgl. Waquet, *Vom Orator zum Diplomaten*, S. 113–131.

374 Vgl. Annika Lingner, »Die Zeit wird einem doch recht lang, wenn es keine Neuigkeiten giebt«. Zur Medialität der Neuzeit – der Funktionswandel des Boten in der dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: Martin Blawid/Katrin Henzel (Hrsg.), *Poetische Welt(en)*. Ludwig Stockinger zum 65. Geburtstag zugeeignet, Leipzig 2011, S. 227–236.

auch jene der verdeckten Botschaftsakte von auf den ersten Blick nicht als diplomatische Figuren auftretenden Charakteren.³⁷⁵ Die politische Fiktionalisierung dient in beiden Fällen als Voraussetzung dafür, dass der Bote zu einem Charakter werden kann, der über seine technische Funktion hinausreicht – und so auch in die Handlung verstrickt wird, diese gewollt oder ungewollt auch vorantreibt. Damit ist er zum einen eine dramapoetische Instanz der Vermittlung (Dramaturgie, Information, Handlungsumschwung, innere und äußere Bühnenkommunikation etc.), zum anderen auch eine Instanz der politischen Medialität im Verständnis des merkurischen Dilemmas (Intrige, Verdacht, Spionage etc.).

Gerade Shakespeares komplexes und höchst artifizielles Spiel mit den Aktanten der politischen Fiktionalisierung zeigt, dass diplomatische Handlung und Rede auf der Bühne des frühneuzeitlichen Theaters häufig wiederum Zonen mimetischer und dramapoetologischer Selbstreferenz darstellen: Wer ist überhaupt ermächtigt und in der Lage, im Namen anderer vor anderen zu sprechen und (mit anderen im Namen eines oder von anderen) zu (ver)handeln? Welche diegetischen und symbolischen Ebenen werden dadurch verschränkt? Und welche Wirkung erzielt dieser Auftritt, welche Formen der gegenseitigen Wahrnehmung werden dadurch etabliert? Diese diplomatischen Markierungen dramatischer Repräsentation bilden gewissermaßen das Komplementärstück zur dramatisch-theatralischen Referenz der Diplomatie- und Völkerrechtstheorie. So setzt sich das Drama nachahmend oder allegorisierend mit der Autorisation und Möglichkeit, Handlung vor anderen nachzuahmen, auseinander: Das Theater reflektiert die politische Fiktionalisierung, indem der Schauspieler »auf der Bühne eine Praktik [simuliert], die bereits als theatralische Repräsentation angesehen wird.«³⁷⁶ Die Parallelität der Schauspieler- und Diplomatenanweisungen im *Hamlet* findet hier ihre performative Entsprechung.

Vor dieser Folie ist es aufschlussreich, sich Martin Opitz' erste dramatische Übersetzung in Erinnerung zu rufen: Senecas *Troades*, also jene Tragödie, die Daniel Heinsius, mit dem sich Opitz in Leiden über Seneca verständigte,³⁷⁷ als göttliche und Hugo Grotius als königliche Tragödie hervorgehoben haben.³⁷⁸ Opitz' Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625), die in der Vorrede programmatisch auf den aktuellen Zusammenhang des Krieges verweist,³⁷⁹ rückt Senecas mit Sentenzen gespickte Tragödie, die selbst auf griechischen Bearbeitungen des Stoffs in Dramen des Euripides und Sophokles beruht, auch als ›Botenstück‹ in den Fokus. Die Wirkungsästhetik, die Opitz in seiner für das barocke Trauerspiel stilprägenden Vorrede im Gegensatz zur aristotelischen Katharsis als Panzerung, als »Beständigkeit«³⁸⁰ gegenüber dem Leid, hervorhebt, dem die Trojanerinnen nach dem

375 Vgl. Rivère de Carles, *Ambassador as Proteus*, S. 113–137.

376 Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1990, S. 15.

377 Winfried Woesler, *Opitz' Übersetzung von Senecas »Troades«*, in: Alfred Noe/Hans-Gert Roloff (Hrsg.), *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750)*, Bern u. a. 2012 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A, Kongressberichte, 109), S. 225–242, hier S. 227. Bei Woesler finden sich auch detaillierte Bemerkungen zu Opitz' Übersetzungspraxis sowie seiner Vorlage.

378 Vgl. Opitz, *Gelehrter Leute Zeugniß von den Trojanerinnen*, S. 318 f.

379 Vgl. Opitz, *Trojanerinnen*, S. 430 (»An den Leser«).

380 Ebd.

Krieg durch die Griechen unterworfen werden, ist ohne die Boteninstanzen nicht denkbar. Es treten drei für die Handlungsführung tragende Botenfiguren auf: Talhybius, der die Botschaft von Achills Geist überbringt, die diplomatische Identifikationsfigur des Odysseus, der im Namen der Griechen von Andromacha die Herausgabe ihres (und Hectors) Sohnes verlangt, und ein neutraler »Botte«, der die Nachricht vom Tod des Astyanax an Mutter Andromacha und Großmutter Hecuba überbringt und damit den tragischen Höhepunkt markiert. Das dichte Netz der Botschaften beginnt beim epischen Bericht und der Augenzeugenschaft des Talhybius, der in der dramatischen Situation die göttliche Gewalt von Achills Geist und dessen für die Handlung zentrales Begehren aktualisiert:

Mein Hertz ist gantz bestürzt/ mir zittern alle glieder:
 Es ist was ärgers noch als daß man glauben kann.
 Ich selbst/ ich hab's gesehn: es brach jetzt Titan an
 Von dem Gebirge her/ die Nacht war überwunden /
 Als plötzliches Gethön vnd Widerschall entstunden /
 Die Erde hüpfft' empor/ der Pusch bewegte sich /
 Die heiligen Hainen auch erbeben hefftiglich.
 Die Klippen sprungen auff/ vnd die Ideer Steine
 Die rollten vnter hin; ja nicht die Erd' alleine/
 Die See wird auch gewar daß jhr Achilles kömpt/
 So daß sie mit gepraus' vnd Wellen höher klimmt.
 Da macht das Erdreich auff den Abgrundt seiner Höle;
 Der Heldt Thessaliens erscheint mit Geist' und Seele/
 Als da wie Thracien erfahren seine That [...].³⁸¹

In der angehängten Auslegung der Dramenübersetzung erläutert Opitz die Figur des Talhybius: »Des Agamemnons Heroldt; wird vom Achilles beim Homerus [*Ilias*, I, 334] der Götter vnd Menschen Botte geheissen.«³⁸² Wir haben es also mit einer beinahe an Hermes/Merkur reichenden Botengestalt, einem der ranghöchsten mykenischen Diplomaten zu tun. Die Botschaft der dramatischen Figur ist die narrative Übertragung und Bezeugung – »Ich selbst/ hab's gesehn« – eines (mit Marin gesprochen) »vollkommenen Bildes«, das die fatale Handlung in Gang setzt.

Als noch gewichtiger Bote und Unterhändler erscheint Odysseus, der bereits in Homers *Ilias* als Kopf einer Delegation Agamemnons in Verhandlungen mit Achilles tritt, um ihn dazu zu bewegen, wieder auf das Schlachtfeld vor Troja zurückzukehren. Gegenüber dem Mann der Tat erweist sich Odysseus als gewitzter Rhetoriker und Intrigenspinner, da er ein ganzes Verhandlungspaket (Ehre, Frauen, Geld etc.) anzubieten hat, allerdings verschweigt, dass sich Achilles Agamemnons Führung bedingungslos zu

381 Opitz, *Trojanerinnen*, S. 442.

382 Ebd., S. 487 (»Auslegung der Trojanerinnen«).

unterwerfen habe.³⁸³ Durch Rhetorik und Verhandlungstaktik unterscheidet sich sein Ethos nun auch deutlich vom bildlichen Wahrheitszeugnis des Talthybius. Der oberste Herold Agamemnons dient insbesondere als Medium der vertikalen Delegation, während der »Cephalener Fürst«³⁸⁴ horizontale Handlungsmodelle entwirft, um den mörderischen Plan der Griechen zu verfolgen. Vergleicht man das erwähnte *Trostgedichte*, das Opitz bereits 1621 fertiggestellt hatte, das aber erst 1633 erschien, nun mit der Seneca-Übersetzung, tritt in der Figur des Odysseus ein Spannungsverhältnis zutage: Während die Beständigkeit des Intrigenspinners³⁸⁵ im *Trostgedichte* als Referenz eines heroischen Stoizismus aufgerufen wird – »Sein unverzagter Geist/ sein Geist erzeugt zu Kriegen/ | Zu Ehren angewehnt/ der kann nichts als nur siegen«³⁸⁶ –, treten seine Handlung und Rede hier nun als negatives Medium hervor, demgegenüber die Beständigkeit der leidenden Trojanerinnen wirkungsästhetisch zu prüfen ist. Andromacha ahnt mit Odysseus' Ankunft, dass er »spinnet im Gewissen | Betrug vnd arge List.«³⁸⁷ Umso überraschender erscheint die »Offenheit« seiner Botschaft:

[...] VI. Zum ersten bitt' ich dich/
 Ich Botte harter Post/ daß du die Schuldt auff mich
 Nicht etwan legen mögst/ ob ich sie gleich muß melden.
 Das Wort ist meine zwar/ die Meynung ist der Helden
 Vnd Griechen allerseits: des Hectors Sohn verwehrt
 Die Reis' auff heimwerts zu; der wird von Gott begehrt.
 Es steht den Danaern dem Frieden nicht zu trawen:
 Sie würden jimmer so zurücke müssen schawen/
 Vnd stets im Harnisch seyn: die Phryger/ wo dein Kindt
 Noch lebt/ Andromacha/ verbleiben hochgesinnt.
 And. Heist Priester Calchas diß? VI. Schwieg' auch gleich Calchas eben
 So sagt' es Hector doch/ der mir noch jetzt zu leben
 In seinem Sohne scheint. ein edler Samen schlegt
 Der ersten Ankunfft nach von der er Früchte tregt.
 So geht ingleichen auch der kleine bey-gefehrt
 Der grossen Herde her/ eh' jhm der Kopf noch härte
 Von Hörnern worden ist/ tregt Stirn und Halß empor/
 Als wie sein Vater pflegt/ vnd tritt dem Viehe vor.³⁸⁸

383 Vgl. dazu Charles Hill, *Grand Strategies. Literature, Statecraft, and World Order*, Yale 2011, S. 12. Spätestens mit Heinrich von Kleists *Penthesilea* (1808) wird dieser diplomatische Odysseus von Achilles in einer seltsam komischen Passage der Lächerlichkeit preisgegeben.

384 Opitz, *Trojanerinnen*, S. 454.

385 Vgl. Peter von Matt, *Kunst der Intrige*, S. 24 ff.

386 Opitz, *Trostgedichte*, S. 223, II/433 f.

387 Opitz, *Trojanerinnen*, S. 454.

388 Ebd.

Odysseus' »Post« ist wie jene des Götterboten bei Vergil – »*interpres divum fert horrida iussa per auras*« – hart. Unabhängig vom geplanten Kindsmord eröffnet das *blackboxing* ein dramatisches Netz von mehreren Delegations- und Repräsentationsakten als hochgradig diplomatische Figuration. Über die Delegation lässt sich das Aufeinandertreffen von Odysseus und Andromacha mit der Eingangsszene von Shakespeares *King John* vergleichen: »Das Wort ist meine zwar/ die Meynung ist der Helden | Vnd Griechen allerseits«. Auch Odysseus spricht einerseits als einzelne Figur, andererseits im Namen der allgemeinen griechischen Sache, also des Souveräns. Ebenso wird die Figur des Orest in Jean Racines Tragödie *Andromaque* (1667) vor König Pyrrhus wie ein Ambassadeur anheben: »[...] tous le Grecs vous parlent par ma voix.«³⁸⁹

Der Auftritt der geschlagenen Andromacha entfaltet bei Seneca keinen Anspruch auf Souveränität, sondern nachgerade eine Inversion der Eskalation in Shakespeares Szene: Voraussetzung für das Prolongieren des Krieges ist nun nicht die Aberkennung der Souveränität des anderen wie bei *King John*, sondern vielmehr deren diplomatische Wiedereinsetzung. Während die trauernde Andromacha die eigene Souveränität in Person ihres verborgenen Sohnes bestreitet – als ein Einzelner unter Vielen – und das Familiäre vor das Politische schiebt, wird diese von Odysseus aber beharrlich adressiert: als Bild einer bedrohlichen Zukunft (»Als wie sein Vater pflegt/ vnd tritt dem Viehe vor«) mit einer gewichtigen Stimme aus der Vergangenheit (»So sagt' es Hector doch/ der mir noch jetzt zu leben | In seinem Sohne scheint«). Die Blackbox der Delegation hebt in der dramatischen Praxis eine doppelte Abwesenheit auf, indem die Souveränität des toten Vaters (und Großvaters) auf den von der Szene abwesenden Sohn übertragen wird. Zudem vermittelt sie so eine zeitliche (Geist Hektors, Stimme aus der Vergangenheit) wie räumliche (der gegenwärtig verborgen lebende Astyanax) Trennung. Der feindliche Geist der Vergangenheit verkündet den Krieg der Zukunft. Damit sind die beiden tragischen Achsen des Seneca-Stückes, der Tod des Astyanax durch Odysseus und die Tötung der Polyxena durch Pyrrhus, mit den dazugehörigen Botschaftshandlungen, Odysseus als Vermittler des griechischen Willens und Talthybius als Überbringer von Achills Botschaft, dramapoetisch verbunden.

Abgeschlossen werden die verwobenen Botschaftshandlungen durch einen Boten, der nach dem dramatischen Urmodell des Botenberichts in Aischylos' *Perser* den klagenden Trojanerinnen von den Schrecken des Kindermords berichtet. Die epischen Instanzen der Boten, Herolde und Unterhändler erzeugen bei Seneca durch das komplexe Spiel von An- und Abwesenheit, Repräsentation und Delegation, dramatische Intensivierungen. So finden sich die Vermittlungsfiguren im Zeichen Merkurs, deren Einsatz bereits in Opitz' Poetik zu beobachten war, an einer Stelle wieder, an der damit auf den ersten Blick nicht zu rechnen war: in einer als schwerfällig empfundenen und mit unzähligen Sentenzen angereicherten lateinischen Tragödie, die denkbar weit von der aristotelischen Wirkungs-

389 Jean Racine, *Andromaque*, in: ders., *Théâtre complet*, hrsg. von Philippe Sellier, Bd. 1, Paris 1995, S. 217–307, hier S. 231 (1, 2).

ästhetik entfernt ist.³⁹⁰ Die deutsche Poetik beginnt ihr von Krieg und Zerstörung gezeichnetes nationalsprachliches *interpretatio*-Projekt mit einem Lehrstück der Botschaft.

In diesem dramenpoetischen Zusammenhang ist auch die Eingangsszene von Johann Rists und Ernst Stapels Drama³⁹¹ *Irenaromachia* (1630) zu verstehen. Darin bittet ein »Orator«, »der dich [Mercur, C. P.] vnd die Studia mit allem fleiß geehret«, bei Mercur um Einlass in den Götterhimmel. Der Götterbote meldet ihn bei Jupiter, der ihm »Audientz« gewährt, als »Teutschen Legat[en]«. ³⁹² Schließlich tritt der deutsche Gesandte »cum ceremoniis« vor die »hohe May.[estät]«:

Großmechtigster Gott/was meine LandsLeute die Teutschen genötiget vnnnd gezwungen auß einhelligem Rath und Schluß/ an deine hohe Mayestat mich abzufertigen/ kan deiner Allwissenheit nicht verborgen seyn; Vnnnd ist die Noth dermassen groß vnnnd schrecklich/ daß/ wenn ich auch hundert Zungen hette/ ich dieselbe in viel tagen außzusprechen mich nit vnterwinden darff; auch dergestalt/ daß sie mich nit vmb abwendung der vielfeltigen vnd wolverdienten straffen abgefertiget/ viel weniger vmb restituierung jhrer vhralten Würden/ so dergestalt debilitiret vnd vernichtet/ daß ein jeder sein gespött daran haben kann/ zu sollicitiren befohlen; besondern nur einzig vnd allein vmb deß zeitlichen Lebens blosse erhaltung vnter den vielfeltigen beschwerden anzuhalten. Denn/ Großmechtigster Gott/ wir werden leyder jetzo so schrecklich heimgesucht mit schrecken/ geschwulst/ fieber/ Pestilentz vnd anderen vngewöhnlichen unerhörten Kranckheiten/ daß vns nicht allein die Angesichter verfallen/ besondern auch der gantze Leib verschmachtet/ vnser Land/ davon wir nottürfftig vnterhalt samblen sollen/ gibt im Gewächs nicht/ denn der Himmel ist wie Ertz/ er gibt staub für regen/ die Erde vnter vns ist wie Eysen/ dahero seen wir viel auß/ vnd ernten wenig/ vnd wenn noch etwas gewachsen/ wird solches von der grawsamen Martisgesind gestolen/ geraubet/ zertreten vnd verdorben/ ja es herrschen vber vns grawsame Thier/ einem Volck deß Sprach wir nicht kennen noch verstehen/ müssen wir dienen/ sie rauben vnsern Vorrath/ vnser Ochsen vnd Vieh wird für vnsern Augen geschlachtet/ vnd ein ander muß es fressen/ Weiber vnd Jungfrawen werden von unbendigen Leuten geschendet/ vnser Jünglinge fallen durchs Schwerdt/ vnd die Alten vnd junge Kinder werden gemetscht/ daß die Wasser von Blut fliessen.³⁹³

Ein Orator und Legat, »der auß einhelligem Rath und Schluß/ an deine hohe Mayestät« geschickt wird, tritt als diejenige dramatische Instanz auf, die im Götterhimmel Not und Leid des Krieges für die »Teutschen« vorbringt. Es handelt sich dabei nicht allein

390 Vgl. etwa die negativ gemeinte Bezeichnung »tragoedia rhetorica« bei Friedrich Leo, *De Seneca tragoediis observationes criticae*, 2. Aufl., Berlin 1878, S. 148. Vgl. dazu auch Bernhard Zimmermann, *Tragödie*, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen 2009, S. 745–751.

391 Zur Frage der Verfasserschaft vgl. Eberhard Mannack, *Nachwort*, in: Johann Rist, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. von ders. unter der Mitw. von Helga Mannack, Berlin 1967, S. 283 ff.

392 Johann Rist/Ernst Stapel, *Irenaromachia*. Das ist eine Neue Tragico-comaedia Von Fried unnd Krieg, Hamburg 1630, fol. A VI^r.

393 Ebd., fol. A VI^r–AVII^r.

um einen Botenbericht, sondern – das ist hier entscheidend – um einen Akt der Repräsentation; das Abwesende der politischen Fiktion, das dadurch sichtbar und hörbar wird, ist die Souveränität der Klage – nicht die Mienen des Senats werden dem »senatus deorum«³⁹⁴ übermittelt, sondern die ›Thränen des Vaterlands‹, von denen schließlich auch die Gottheit bewegt wird.³⁹⁵

An Harsdörffers Übersetzung der englischen Schulkomödie, Opitz' Übersetzung der Seneca-Tragödie und Rists *Irenaromachia* ist zu sehen, dass dramatische Boten- und Gesandtenfiguren im 17. Jahrhundert nicht nur für die Grenze zwischen Bühnen- und Publikumsraum, d. h. die wirkungsästhetische Moderation, bedeutsam sind, sondern auch für die Grenze zwischen den Stilhöhen und dramatischen Gattungen. Die Boten und Gesandten erweisen sich dabei als jene Figuren im Text und auf der Bühne, die auf die »Klassifikationsakte« deuten, die der jeweiligen Stilhöhe bzw. der Gattung zugrunde liegen.³⁹⁶ Sie treten gleichsam als Allegorien der Gattung und ihrer rhetorischen Zuordnungen auf. Damit sind das Tragische und das Komische gemeint sowie ihre rhetorische Klassifikation in das hohe bzw. ernste und das niedere Drama – und ihre spezifischen Mischformen.³⁹⁷ Während die Botenfiguren in der Tragödie und der Komödie die jeweiligen generischen Sprechweisen repräsentieren, tritt Merkur, was nunmehr kaum verwundert, in den Mischformen als Mediator des Hohen und Niederen, Ernsten und Komischen auf. In diesem Verständnis führt Merkur den Grund seiner Ambassade aus und stellt der Fabel des Stücks in Plautus' *Amphitryon* eine gattungspoetologische Überlegung voran:

quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.
utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
teneo quid animi vestri super hac re siet:
faciam ut commixta sit: tragicomoedia.
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo veniant et di non par arbitror.

394 So der Titel einer wichtigen Vorlage der *Irenaromachia*: Bogislaw Philipp von Chemnitz, *Senatus Deorum de praesentibus afflictissimae et periclitantis Germaniae miseris & reducenda pace*, o. O. 1627. Vgl. auch Otto Heins, Johann Rist und das niederdeutsche Drama des 17. Jahrhunderts, Marburg 1930, S. 26 f. und Bernhard Jahn, Art. Majuma, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 357–367, hier S. 358.

395 Wenn allerdings Jupiter die Rede abbricht und Juno den deutschen Legaten maßregelt, die »heilige[n] Ohren« Jupiters nicht weiter zu verletzen, wird deutlich, dass das Aussprechen der unsagbaren Kriegsgräuelp zu einem Bruch des zeremoniellen *decorum* geführt hat. Vgl. dazu Thomas Rahn, *Krieg als Störfall der Rhetorik. Die Friedensspiele von Johann Rist und Justus Georg Schottelius*, in: ders. (Hrsg.), *Krieg und Rhetorik*, Tübingen 2003 (= *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, 22), S. 43–57, hier S. 48.

396 Vgl. zum Verständnis der Gattung als habitusstabilisierende »Klassifikationsakte« Werner Michler, *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen 2015, S. 52 f.

397 Vgl. Genette, *Architext*, S. 19 f.

quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.³⁹⁸

Auch Stapels/Rists *Irenaromachia* (1630) verspricht eine »Tragico-comædia Von Frieden und Krieg«. Das tragikomische Friedensspiel wird als generisch diplomatisches Drama und Theater im Heiligen Reich und in Europa um und nach 1648 seinen großen Höhepunkt haben, wie Abschnitt III zu zeigen versucht.³⁹⁹ Und so werden die Könige in Harsdörffers *Poetischem Trichter* auch »von den Freuden spielen nicht ausgeschlossen/wann die Geschichte fröhliche Händel betreffen«. ⁴⁰⁰ Die rhetorische Klassifikation und die generischen Mischformen gelten nicht allein für das Theater, sondern auch für das frühneuzeitliche Welttheater der Diplomatie.

9. Ambassade, Zeremoniell und höfische Theatralisierung in Wien: Sbarras/Cestis *Il pomo d'oro*

In der theatralen Welt der europäischen Höfe der Frühen Neuzeit sind Klugheit und das Spielen unterschiedlicher Rollen Voraussetzung für die Teilnahme am sozialen Leben. Ebenso wie Höflinge Schauspieler auf der Bühne des Prestiges und der Rangfolge sind, trifft das – der Topos bleibt, wie zu sehen war, auch in der Diplomatiethorie konstant von Gentili oder Hotman bis zu Wicquefort – auf den fremden Diplomaten zu; mit dem Unterschied, dass dieser nun als offizieller Schauspieler auftritt, dessen Präsenz am Hof seinen Status als Stellvertreter eines fremden Fürsten zur Voraussetzung hat. In einem Rahmen, in dem soziale Praxis und Selbstgestaltung im höfischen Spiel die Regel ist, war der Gesandte an eine bestimmte Rolle gebunden, die durch seine Fremdheit im höfischen Gefüge markiert wurde. Gemäß Gesandtenliteratur sollte er also an diesem Spiel und der Theatralisierung der höfischen Kultur teilnehmen, sich aber von den Intrigen fernhalten.⁴⁰¹ Demgemäß kann sich der wiedererkennbare Auftritt des Diplomaten von anderen Praktiken der höfischen Kommunikation absetzen.

398 Plautus, *Amphitruo*, S. 10 (Pr, 52–63): »Wie, eure Stirn gerunzelt, weil es hieß: | ‚Tragödie? Ich bin Gott, ich ändere es gleich: | Dies Stück laß ich nach Wunsch mit gleichem Text | Komödie werden aus Tragödie! | Nun, wollt ihr oder nicht? Ich bin dumm, | daß ich als Gott nicht weiß, ihr wollt es gern. | Es ist mir klar, wonach das Herz euch steht: | Ich mische sie euch als ... Tragikomödie! | Denn daß sie ganz und gar Komödie wird, | wo Gott und König spielen, geht nicht an. | Was also? Da ein Sklave auch erscheint, | sei frisch kreierte die Tragikomödie.«

399 Grundsätzlich zur Gattungsgeschichte der Tragikomödie vgl. noch immer Karl S. Guthke, *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, übers. von Gerhard Raabe, Göttingen 1968, S. 13–52. Allerdings klammert Guthke den Nürnberger Zusammenhang (vgl. Kap. III dieser Arbeit) in seiner historischen Übersicht aus.

400 Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, S. 97. Während bei Opitz und Birken in den *Poetiken* gegenüber der Ständeklausel Strenge herrschte, hebt Harsdörffer im Sinne der *Sophister*-Übersetzung und seiner eigenen Komödie *Die Redkunst* im *Poetischen Trichter* die Mischformen hervor.

401 Vgl. Hampton, *Fictions of Embassy*, S. 142.

Das extraterritoriale Erscheinen des abwesenden Souveräns durch den Ambassador stellt nicht nur zwei politische Fiktionalisierungen gegenüber, sondern zeigt zunächst die Eingliederung des Gesandten als soziale Person eines anderen höfischen Systems, als einer vom Souverän mit einer Ambassade vertrauten Person in die fremde Hofgesellschaft und deren Zeremoniell; insbesondere beim durchgehenden Aufenthalt der *négociation permanente*, d. h. den *ambassadeurs ordinaires* und den Residenten. Nach Wicquefort handelt es sich dabei um den nicht immer spielenden *honnête homme* bzw. zweiten Körper des Diplomaten, der sich nun mit Blick auf die öffentliche Maske seiner Rolle mit einem System an Rangfolgen, Sitzordnungen bei Festversammlungen und Banketten, Zugangserlaubnissen sowie öffentlichen Aufführungen, Ballett und Theater auseinandersetzen muss. So wie er selbst am eigenen Hof Teil eines Zeremonialsystems ist, bewegt er sich zwar nicht zur Gänze unabhängig von seinem königlichen »Schalt-Bild«, doch auch getrennt davon im Sozialraum des fremden Hofes und an dem ihm zugewiesenen Platz – umso mehr, wenn es sich um den Träger einer permanenten Gesandtschaft handelt.⁴⁰²

Nach Fragen der Medialität und Repräsentation kommt nun jene des sozial-symbolischen Raumes hinzu, in dem diese Klassifikationsakte gesetzt, rezipiert und strukturiert werden. Über diese sozialräumliche Komponente und seine Funktion in der absolutistischen Herrschaftsordnung schreibt Norbert Elias:

Wenn [...] keine Etikette, kein Zeremoniell, vorhanden gewesen wäre, hätte der einzelne nach Gutdünken etwa eine Zeit lang verschwinden können; seinem eigenen Ermessen wäre ein verhältnismäßig großer Spielraum geblieben. Die höfische Apparatur der Etikette und des Zeremoniells aber unterwarf nicht nur die Schritte jedes Einzelnen weitgehend der Kontrolle des Einherrschers; sie machte auch die vielen Hunderte zugleich übersehbar, sie wirkte bis zu einem gewissen Grade wie eine Signalapparatur, bei der jeder Eigenwille, jeder Fehler eines Einzelnen, weil er mehr oder weniger die anderen störte und ihre Prestigeansprüche verletzte, öffentlich sichtbar wurde und so auch durch die ganze Reihe der Zwischenglieder hindurch zum König gelangte.⁴⁰³

Die Funktionsweise dieses geschlossenen Distinktions- und Kontrollsystems, wie sie Elias hier am Beispiel des französischen Hofes zuspitzt, blendet allerdings die performative Dimension und jene Ebene des Zeremoniells weitgehend aus, die symbolische Kommunikation, soziale und politische Praxis überhaupt erst möglich macht.⁴⁰⁴ Beide Kommunikationsebenen zusammengedacht – Kontrollmechanismus und Performativität – bedingen die soziale Rhythmisierung des höfischen Raumes als Bühne jenes »Makrotheaters«,⁴⁰⁵ das die Gesandten vermessen und bespielen. Die Geometrie des zeremoniellen Raumes, sowohl als engmaschiges Distinktions- und Kontrollsystem als auch als Ort symbolischer Kommunikation, bedingen die im vorangegangenen Abschnitt

402 Vgl. Peck, *Theatrical Negotiations*, S. 729–733.

403 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, 13. Aufl., Frankfurt a. M. 2016, S. 227.

404 Vgl. etwa Volker Bauer, *Strukturwandel der höfischen Öffentlichkeit. Zur Medialisierung des Hoflebens vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 38 (2011), S. 585–620.

405 Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, S. 432.

aufgeworfene Frage, wer ermächtigt und in der Lage ist, im Namen anderer vor anderen zu sprechen und (mit anderen im Namen eines anderen) zu (ver)handeln.⁴⁰⁶ Fragen der permanenten Verhandlung und der diplomatischen Mimesis sind also immer auch Fragen des höfisch-sozialen Kontexts. Dieser ist Voraussetzung dafür, dass sich eine Ambassade als diplomatischer Zwischenraum am fremden Hof – zu denken wäre an Shakespeares Châtillon am englischen Hof – auf tun kann, ebenso wie eine allegorische Tanz- oder Theaterperformance im höfischen Raum eine Bühne erzeugt, als Mikrotheater im Makrotheater. Entscheidend für eine erfolgreiche Ambassade in diesem Raum ist die Frage der sogenannten »Ehren-Bezeugung«.⁴⁰⁷

Neben dem französischen Hof bildet sich dieser Zusammenhang nach 1648 am deutlichsten am Wiener Hof ab, dem es seit den schwierigen Westfälischen Friedensverhandlungen wieder gelang, die Position des Kaisers innerhalb des Reiches, dessen Wahl seit 1438 ununterbrochen auf Habsburger gefallen war, sowie das politische Gewicht der österreichischen Erblande und der Dynastie zu stärken.⁴⁰⁸ Die kaiserliche Hofburg dient als Bühne für eine »variety and flexibility of legations«,⁴⁰⁹ was die Theorie einer politischen Kommunikation und Rechtsverbindlichkeit *inter gentes* kompliziert. Das liegt nicht nur an der kaiserlichen Symbolpolitik, die ungebrochen am Konzept der Universalmonarchie festhielt, sondern vielmehr auch am Nebeneinander der verschiedenen Gesandtschaftsarten des diplomatischen Corps in Wien: Gesandte der Kurfürsten und Reichsstände, permanente Gesandtschaften europäischer Monarchien, anlassbezogene Botschaften (auch von kleineren politischen Einheiten wie freien Reichsstädten), zudem existieren unterschiedliche Qualitäten der permanenten Vertretung durch Präzedenzstreitigkeiten, jene »Ersatzkriege«⁴¹⁰ im postwestfälischen Zeitalter: etwa im Fall Frankreichs und Spaniens.⁴¹¹

Wenn sich – was an größeren Höfen wie dem kaiserlichen, spanischen oder französischen und dem Vatikan der Regelfall war – mehrere Gesandte nebeneinander in *einem* zentralen höfischen Kontext platzieren, kommt es zwangsläufig zu Konfrontationen, weil die Synchronizität der Gesandtschaften mit den komplexen Rangfolgesystemen und verschiedenen Allianzen überfordert ist. So erwies sich z. B. die vom Wiener Hof für die eigenen Gesandten beanspruchte »kaiserliche Präeminenz« vor den Gesandten der europä-

406 Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, Zeremoniell, Ritual, Symbol: Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Zeitschrift für Historische Forschung 27 (2000), S. 389–405 u. dies., Die Wissenschaft der feinen Unterschiede. Das Präzedenzrecht und die europäischen Monarchien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Majestas 10 (2002), S. 125–150. Zum diplomatischen Zeremoniell auch Niels F. May, Zwischen fürstlicher Repräsentation und adliger Statuspolitik. Das Kongresszeremoniell bei den westfälischen Friedensverhandlungen, Ostfildern 2016 (= Beihefte der Francia, 82), S. 18–25.

407 Lünig, *Theatrum Ceremoniale*, Bd. I, S. 368.

408 Vgl. Klaus Maletke, Hegemonie – multipolares System – Gleichgewicht. Internationale Beziehungen 1648/1659–1713, Paderborn 2012 (= Handbuch der Geschichte der Internationalen Beziehungen, 3), S. 155–173.

409 Daniela Frigo, Introduction, in: dies. (Hrsg.), *Politics and Diplomacy in Early Modern Italy. The Structure of Diplomatic Practice, 1450–1800*, Cambridge 2000, S. 1–24, hier S. 8.

410 Braungart, *Hofberedsamkeit*, S. 137.

411 Siehe Kapitel III/4.

ischen Souveräne als zunehmend schwierig.⁴¹² Bei den daraus resultierenden Präzedenzstreitigkeiten handelt es sich um polemische Konfrontationen, die auf der Unmöglichkeit des Ausgleichs zwischen unterschiedlichen Rangfolgeverständnissen basieren. Auch nach 1648 und der völkerrechtlichen Gleichordnung von christlichen Souveränen dominieren diese Fragen die diplomatische Praxis. Zu unterscheiden ist dabei zwischen *plénipotentiaire* und *ambassadeur*. So ist der *plénipotentiaire* – etwa im Verständnis des französischen Kanzlers Mazarin – zwar zur Verhandlungsführung autorisiert, besitzt jedoch als anlassbezogener und außergewöhnlicher Botschafter nicht Rang und Botschaftsrechte des permanenten *ambassadeurs*. Anders das spanisch-kaiserliche Verständnis, das sich auch in der eingangs zitierten Klassifikation Conrad von Hövelns findet, in welcher der »Gross-Gevollmächtige« über dem Botschafter und Residenten rangiert. Dabei werden auch zwei Repräsentationsformen politischer Herrschaft diplomatisch aufgefächert: im *plénipotentiaire* die Ebene der *potestas* als Stellvertretung des abwesenden Fürsten in Verhandlungen, im *Ambassadeur* jene der *dignitas* als Repräsentation der fürstlichen Ehre,⁴¹³ die bei Präzedenzstreitigkeiten von Gesandtschaften an Höfen oder bei außerordentlichen Verhandlungen wie auf Kongressen im Zentrum stehen. Die beiden Bereiche lassen sich wiederum nach Qualität und Intensität unterscheiden: Um Konfrontationen in der Rangfolge der *Ambassadeure* zu vermeiden, sandten fremde Höfe oft nur Minister-Residenten, die in der höfischen Rangfolge unterhalb der *Ambassadeure* rangierten, oder anlassbezogene kleinere Gesandtschaften. So führt Balthasar von Stosch in seinem *Præcedentz- Oder Vorder-Recht aller Potentaten und Respubliquen*, das Leopold I. gewidmet ist, aus: »Alle Christliche Potentaten des gantzen Europæ, geben ihm die Oberstelle: Er hat keine Agenten in andern Königlichen Höfen; da hergegen bey ihm aus gantz Europa Residenten sich befinden.«⁴¹⁴ Allerdings spiegelt sich in Stoschs Inszenierung des vermeintlichen Vorrangs deutlich das oben erwähnte Präzedenzproblem kaiserlicher Gesandter an europäischen Höfen wider. Auch Carter lässt der kaiserlichen Diplomatie (zu hochrangig) ebenso wie jener der Kurfürsten (zu niederrangig) im etablierten europäischen Residentennetzwerk der Diplomatie im 17. Jahrhundert einen Sonderstatus zukommen.⁴¹⁵

Deutlich manifestierte sich das Problem der Präzedenz bei höfischen Opern- und Theateraufführungen, einem zentralen Bestandteil der europäischen Diplomatie: Um Streitigkeiten über die Sitzordnung am Wiener Hof zu vermeiden, wurde daher »häufig ein Raum abgetrennt«, »wo ein Würdenträger incognito und unsichtbar einer Aufführung beiwohnen konnte«.⁴¹⁶ Dabei diente der Zuschauerraum des höfischen Theaters nicht

412 Vgl. Müller, Das kaiserliche Gesandtschaftswesen, S. 123–126 und 142 f. und Braungart, Hofberedsamkeit, S. 138 f.

413 Vgl. May, Kongresszeremoniell, S. 54–62.

414 Balthasar Sigismund von Stosch, Von dem Praecedentz-oder Vorder-Recht/ aller Potentaten und Respubliquen in Europa, Samt einer sonderbaren Zugabe von der Hoheit des Ertz-Hertzoglichen Hauses Oesterreich, Breslau 1677, S. 123.

415 Vgl. Charles H. Carter, The Ambassadors of Early Modern Europe: Patterns of Diplomatic Representation in the Early Seventeenth Century, in: Christer Jönsson/Richard Langhorne (Hrsg.), Diplomacy, Bd. 2: History of Diplomacy, London u. a. 2004, S. 232–250, hier S. 232.

416 Herbert Seifert, Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I., in: ders., Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien

nur als *theatrum praecedentiae*, sondern auch als Bühne der diplomatischen Verhandlung: »Während der Vorstellungen wurden – wie in den öffentlichen Theatern Venedigs – unter anderem diplomatische Angelegenheiten besprochen und auch Erfrischungen gereicht.«⁴¹⁷ Gesandte bildeten neben Hofstaat und Geistlichkeit das bevorzugte Publikum für das um *majestas, potestas* und *dignitas* kreisende allegorische Staatstheater,⁴¹⁸ das am Wiener Hof mit Leopold I. durch die Konkurrenz mit Frankreich wieder stärker das universalistische Bildprogramm in Szene setzte.

Als monumentales Beispiel für ein Mikrotheater im höfischen Makrotheater sei auf die an zwei Tagen, am 12. und 14. Juli 1668, aufgeführte Oper *Il pomo d'oro* verwiesen (Abb. 7). Ursprünglich sollte die vom Minoritenpater Antonio Cesti mit einem Libretto von Francesco Sbarra, als *poeta cesareo* am Wiener Hof,⁴¹⁹ komponierte Oper gemeinsam mit einem Rossballett und einem Feuerwerk zur Vermählung von Leopold und Margarita von Spanien 1666, dann anlässlich der Geburt des Sohnes Ferdinand Wenzel 1667 zur Aufführung gelangen. Nach dem plötzlichen Tod des Prinzen fand die Aufführung der Oper schließlich zum 17. Geburtstag der Kaiserin und zur Feier ihrer erneuten Schwangerschaft im Juli 1668 statt.⁴²⁰ Die Oper behandelt den populären mythologischen Stoff des Paris-Urteils:⁴²¹ Beim Göttermahl wirft Zwietracht einen goldenen Apfel mit der Aufschrift »Alla più bella«/»der Schönesten«,⁴²² worauf zwischen Juno, Pallas und Venus ein Streit darüber ausbricht, wem der Apfel gebühre. Bei Sbarra übergibt Jupiter das Urteil an den trojanischen Prinzen Paris, der die bekannte folgenreiche Entscheidung zugunsten der Venus und für die Liebe der Helena trifft. Cesti/Sbarra sparen den Trojanischen Krieg aus, an seine Stelle tritt im universal-allegorischen Verständnis die Festung des Mars, in der der *pomo d'oro* versteckt ist. Jupiter zieht den Zankapfel schließlich ein, um ihn

der allervortrefflichsten und großmächtigsten Heldin/ als jemals das grosse Aug der Welt gesehen; der würdigsten Gemahlin und Tochter der Allerdurchleuchtigsten und Höchsten Häupter/ so die beede größte Reiche in der Welt bezepten sollen. An dersel-

2014, S. 399. Vgl. auch ders., Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985, S. 20f.

417 Seifert, Die kaiserliche Hofoper, S. 399.

418 Vgl. Seifert, Oper am Wiener Kaiserhof, S. 17.

419 Vgl. Alfred Noe, Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio, in: Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth Th. Hilscher (Hrsg.), Pietro Metastasio. Uomo universale (1698–1782), Wien 2000, S. 27–35 und ders., Nicolò Minato: Librettist und Poeta cesareo, in: Johannes Loescher (Hrsg.), Scipione Africano. Drama per Musica (1664) von Nicolò Minato und Francesco Cavalli. Text & Materialien, Saarbrücken 2002, S. 29–38.

420 Vgl. Carl B. Schmidt, Antonio Cesti's »Il pomo d'oro«: A Reexamination of a Famous Habsburg Court Spectacle, in: Journal of the American Musicological Society 29 (1976), Heft 3, S. 381–412, bes. S. 384–391

421 Vgl. auch Herbert Seifert, Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699, Wien 1988 (= *dramma per musica*, 2), S. 23–40.

422 Johann Gabriel Meyer, Der goldene Apfel/ Schauspiel/ Gehalten in Wien/ auf das höchstherrlichst-gesegnete/ Vermählungs-Fest: Dero Römisch. Kaiserl. Und Königlichen Majestäten LEO-POLDJ und MARGARETæ/ aufgesetzt von Francisco Sbarra, Röm. Käs. Majest. Raht. Anjetzo aber aus dem Italiänischen übersetzt, Nürnberg 1672, fol. A 5^v.

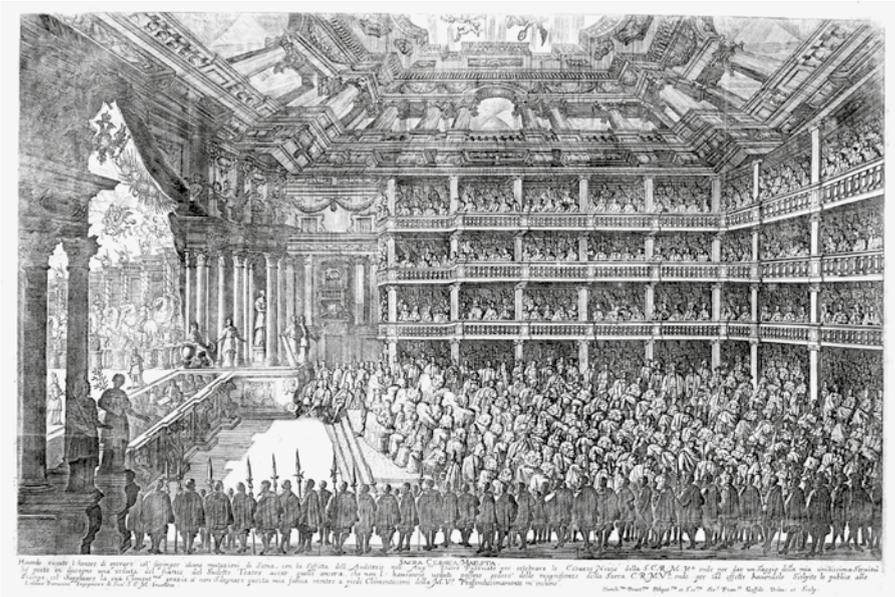


Abb. 7: Innenansicht des Theaters auf der Cortina in Wien mit Zuschauern/Publikum und Teilansicht der Bühne, Il Pomo d'Oro (1668)

ben werdet ihr/ Juno/ euren Pracht in so vielen Kronen/ mit welchen ihr haar beperlet eingeflichen/ verwundert schauen: Und ihr Pallas in ihrem hohen Verstand eure herrliche Tugend-Gaben von dem Verhängniß Zu betrachten bekommen: Ihr aber schöne Mutter der Liebe werdet euch erfreuen an ihrer Schönheit/ eure eigentliche Gestalt und Bildniß als in einem Spiegel zu ersehen.⁴²³

Es folgt das Schluss-Ballett zu Ehren der Kaiserin, welches auch das auf den Namen Margarita bezogene Perlen-Motiv des großen Rossballetts von 1667 im Innenhof der Burg wieder aufgreift.⁴²⁴ Die Ritter der Erde streiten und kämpfen stellvertretend für die ›Naturkräfte‹ mit den Tritonen des Meeres und Geistern der Luft. Im hierarchischen Wolkengebäude, stratifiziert nach absteigender Rangfolge, thront Jupiter mit Gefolge. Nach der Zueignung des Apfels an die junge Kaiserin erscheint im Wolkenhimmel ein neues Zentrum: Die geheime Kammer der göttlichen Vorsehung steht offen; sie zeigt Leopold und Margarita, umgeben von ihren Vorfahren und ihren zukünftigen Nachkommen (Abb. 8).⁴²⁵

Der auf die schwangere Kaiserin bezogenen *licenza* des Schlusses entspricht auch die allegorische Repräsentation des Prologs, der mehrere Länderpersonifikationen auf

423 Meyer, *Der guldene Apfel*, fol. F 5^r.

424 Vgl. Seifert, *Hochzeit-Gott*, S. 30 f.

425 Vgl. Albert A. Stanley, Cesti's »Il pomo d'oro«, in: *Papers and Proceedings of the Music Teachers' National Association* 1 (1906), S. 139–49, bes. 143 f. und Schmidt, Cesti's »Il pomo d'oro«, S. 383.



Abb. 8: Szenenbild: »Venere sopra il sui Carro salisce dalla fortezza al Cielo«, 5. Akt, 10. Szene, Lodovico Burnacini: *Il Pomo d'Oro* (1668)

dem »Schauplatz der Österreichischen Ehre« auftreten lässt, die sich um die auf einem schwebenden Pegasus sitzende »Österreichische Ehre«⁴²⁶ gruppieren: »Auff einer Seiten das Reich/ Ungarn/ Italien/ Sardinien; auf der andern/ Spanien/ Ameriken/ Böhmen/ die teutsche Erbländer«.⁴²⁷ Als nachträglicher Hinweis auf den ursprünglichen Anlass der kaiserlichen Hochzeit wird diese Konfiguration durch Amor und den Hochzeitsgott Hymen auf zwei Wolken komplettiert. Seitlich dienen Bildsäulen der kaiserlichen Ahnengalerie zu Pferd als Rahmen (Abb. 9).

Dieses Ensemble entspricht dem Versuch, ein an Ludwig XIV. anschließendes »Theater des vollkommenen Bildes des Machtsubjekts«, wie es Marin beschreibt, zu konfigurieren. Eine solche Repräsentationsform von Macht setzt voraus, dass Macht zuerst ein lustvolles Geschenk an »sie selbst« sei. Daraus erwachse das darstellerische Potenzial, ihre Effekte gegenüber dem Publikum zu synchronisieren. Soll eine Repräsentation machtvoll sein, müsse sie ihre eigenen genussvollen Effekte im Betrachter stimulieren. Marin und Burke haben diesen Effekt an den Karten, Medaillen, Porträts und historischen Erzählungen des Sonnenkönigs nachgezeichnet.⁴²⁸ Im semiotischen Verständnis von Marins »Präsenz-

426 Meyer, *Der goldene Apfel*, fol. A [Iir].

427 Ebd.

428 Vgl. Burke, *Ludwig XIV.*, S. 25–52. Grundsätzlich zum Wiener Hof: Friedrich Polleros, *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), S. 239–256. Zu den medialen Strategien Leopolds I. und dessen höfischer Öffentlichkeit vgl. Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994, wenngleich Gestrich kaum auf die Oper am Wiener Kaiserhof eingeht. Vgl. dazu Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*,



Abb. 9: Szenenbild: »Teatro della Gloria Austriaca«, Lodovico Burnacini:
Il Pomo d'Oro (1668)

effekt« bedeutet das, dass alle diese Formen zur Voraussetzung haben, dass das Sichtbare durch eine bestimmte Lesart reguliert wird, und *vice versa* das Gelesene bestimmte Bilder hervorruft.⁴²⁹ Dabei versteht er den Absolutismus als semiotisches System, in dem sich das Sichtbare und das Lesbare gegenseitig bestätigen. Mit dieser Einsicht werden Ästhetik und Ideologie als Elemente *eines* Prozesses verständlich: Ideologie fungiert so als Codierung der Rezeption einer ästhetischen Geste in der Geste selbst.⁴³⁰

Nach den Beschränkungen der absolutistischen Ambitionen im Dreißigjährigen Krieg und dem darauffolgenden Frieden drückt sich in der allegorischen Konfiguration von Cestis/Sbarras Oper ein neues Selbstbewusstsein aus. Gerade aus der Vereinigung der habsburgischen Linien und aus der Gefahr neuerlicher Türkenkriege generierte der kaiserliche Hof gegenüber den Reichsständen Macht. Im Auditorium finden sich im Gegensatz zum großen Rossballet des Jahres 1667 keine bürgerlichen oder niederen Stände, sondern Höflinge und Diplomaten.⁴³¹ Sie sind das Rezeptionsmedium für die »überaus künstliche Opera«, die »für die allerkostbarste gehalten/ so jemals gesehen worden.«⁴³² Das meint nicht nur die

Mainz 2000; Jutta Schumann, Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I., Berlin 2003 sowie Bernhard Jahn, Johann Christian Hallmanns Spätwerk.

429 Vgl. Marin, Das Porträt des Königs, S. 10 f.

430 Vgl. ebd., S. 25 f. und als konzise Darstellung von Marins These auch Mark Franko, Double Bodies: Androgyny and Power in the Performances of Louis XIV, in: TDR 38 (1994), Heft 4, S. 71–82, hier S. 75.

431 Vgl. Seifert, Oper am Wiener Kaiserhof, S. 21.

432 Eucharius Gottlieb Rinck, Leopolds des Grossen/ Röm. Käysers/ wunderwürdiges Leben und Thaten. Zwey Theile, Leipzig 1708, zitiert nach Paul, Reichsstadt und Schauspiel, S. 414.

prunkvolle Ausstattung und die entsprechenden Ausgaben (300.000 Gulden),⁴³³ sondern auch einen Präsenzeffekt der Macht, dem es im Fall von *Il pomo d'oro* wie später kaum mehr am Wiener Hof gelingt, die ideologische Codierung in der ästhetischen Geste des intermedialen Spektakels⁴³⁴ zu verankern. Dazu gehört gerade die pompöse Überschreitung der Genrekonventionen des italienischen *drama per musica*, sowohl hinsichtlich der fünfstufigen Szenenvielfalt (im Gegensatz zu den sonst üblichen musikdramatischen Dreiaktern) als auch hinsichtlich der quantitativen Aufschwellung auf insgesamt zehn Stunden Aufführungszeit, die auf zwei Tage verteilt und im Theater auf der Cortina gespielt wurde. Eben dieses Theater ließ Leopold durch Lodovico Burnacini für diese Aufführung erbauen.⁴³⁵

Die symbolische Formel der ästhetischen Geste findet sich in Balthasar Sigismund von Stoschs *Von dem Präcedenz-oder Vorder=recht aller Potentaten und Respubliquen in Europa* (1677) auf den Punkt gebracht: »Andere Potentaten sind nur Könige der Privat=Personen/ die Keyserliche Majestät aber ist ein König der Könige.«⁴³⁶ Damit wird nun auch das Nebeneinander unterschiedlicher diplomatischer Semantiken im 17. Jahrhundert verständlich, ist doch dieses Verständnis vom Modell, das wir eingangs bei Zouch kennengelernt haben, denkbar weit entfernt. Bereits am ersten Reichstag nach den Westfälischen Friedensverhandlungen in Frankfurt 1653 hatte Ferdinand III. »im Glanz des Friedenskaisers, begleitet von einem Hofstaat, der nach Tausenden zählte«, die Abgesandten des Reichstags zu einer italienischen Opernaufführung geladen, die er sich 46.000 Gulden kosten ließ. Zu dieser musiktheatralen Machtdemonstration, die für die Inszenierung der Hochzeitsoper Leopolds als Vorbild diente, schreibt Schilling: »Mit Staunen und Besorgnis nahmen die Reichsstände zur Kenntnis, daß die Habsburger ungeachtet der Niederlage, die ihren hochfahrenden Plänen für einen monarchisch organisierten Kaiserstaat soeben zugefügt worden war, diese zeremonielle Bühne souverän beherrschten.«⁴³⁷ Gerade der Reichstag, dem durch die Westfälischen Friedensverträge eine zentrale Bedeutung für die Neugestaltung des Reichs nach 1648 zukam, kann als Sinnbild für die Beschränkung der kaiserlichen Souveränität angesehen werden, mussten doch nun alle Fragen der kaiserlichen Außenpolitik inklusive Kriegssteuern und Bündnispolitik mit den Reichsständen verhandelt werden. Es gehört zur Dialektik des habsburgischen Absolutismus vor dem Hintergrund der verschiedenen diplomatischen Ebenen des Reichs, dass gerade diejenige Institution, welche die Beschränkung der absolutistischen Möglichkeiten verkörperte – und ab 1663 als Immerwährender (Gesandten-)Reichstag in Regensburg abgehalten werden sollte –, in ästhetische Politik, d.h. in ein Zeremonialtheater transformiert wurde. Giovanni Burnacini, Vater von Lodovico, erbaute für *L'inganno d'amore* 1653 ein aufwen-

433 Seifert, Hochzeit-Gott, S. 37f.

434 Vgl. Nicola Gess, »L'opéra est un spectacle« (Voltaire): Zur Intermedialität der tragédie en musique, in: Jörg Robert (Hrsg.), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin/Boston 2017, S. 95–115.

435 Vgl. Seifert, Hochzeits-Gott, S. 37–40.

436 Stosch, *Von dem Präcedenz-oder Vorder=Recht*, fol. a11^r.

437 Schilling, *Höfe und Allianzen*, S. 104f. Mark Hengerer, Ferdinand III. (1608–1657). *Biographie*, Wien u. a. 2012 (= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 107), S. 307, führt aus: »Der Erfolg war immens, die Oper als Kunstform im Reich etabliert.«

diges Holztheater.⁴³⁸ Zu dieser Dialektik gehört es auch, dass einerseits die Reichsstände souveräner und »unabhängiger als je zuvor« waren, andererseits das »kaiserliche Prestige blieb und [...] später propagandistisch umso mehr ausgebaut« wurde.⁴³⁹

Das *Theatrum Europaeum* berichtet für *Il pomo d'oro* vom »Türkischen Gesandten« und »Spanischen Botschaffer«, der einen eigenen Kurier »wegen solcher hochrühmlichen Begängniss der Käyserin Geburts-Tages und glücklich vollbrachter Comoedie/ wie auch mit Andeutung/ daß Ihre Majestät die regierende Käyserin/ wiederumb mit einer Leibs-Frucht schwanger gienge/ nebenst noch andern wichtigen Geschäften nach Madrit abgefertigt.«⁴⁴⁰ Die Liste des diplomatischen Corps in Wien unter Kaiser Leopold I. führt vor Augen, welche Gesandten neben dem türkischen Bassa, der nicht nur ein »Glückwunschs-Compliment von der Pforte« überbrachte, sondern auch wegen der Auseinandersetzungen mit Venedig auf Kreta und der ungarischen Befestigungen am Hof vorstellig wurde,⁴⁴¹ und dem spanischen Ambassadeur Marchese de Malagon an der Aufführung teilgenommen haben: Das Spektrum reicht von den Gesandten der Kurfürsten über den schwedischen Minister-Residenten Baron Balbitzky bis zum (nach der Restauration der Stuarts von Charles II. geschickten) englischen Gesandten Mylord Taaffe, Graf von Carlingford.⁴⁴² Eben diese Gesandten stellten sich rund um die Aufführung in diplomatischen Audienzen mit Gratulationen ihrer Souveräne ein.

Während Kaspar Stieler für Herzog Johann Ernst zu Sachsen-Weimar eine handschriftliche Übertragung der europaweit gerühmten Oper anfertigte,⁴⁴³ brachte der mit Sigmund von Birken bekannte Pegnitz-Schäfer Johann Gabriel Meyer 1672 in Nürnberg eine deutsche Übersetzung heraus,⁴⁴⁴ die für eine weitere Verbreitung der Kunde von der prunkvollen Oper im Reich sorgte. Dabei ist die Bedeutung der Libretti auch für ausländische Gesandtschaften nicht zu unterschätzen. Diese waren selbst bemüht, über die Opernaufführungen regelmäßig Bericht zu erstatten, ebenso wie Leopold die Verbreitung der Libretti seiner dramatischen Aufführungen an anderen europäischen Höfen forcierte: nicht nur, aber vorwiegend an den verwandten und verbündeten Höfen.⁴⁴⁵ Von *Il Pomo d'oro* schickte er 16 Exemplare an den kaiserlichen Gesandten in Spanien, Graf Pötting, und 14 an die Königin von Spanien, »damit es alda Vnder die leutt kemben Möge«.⁴⁴⁶

438 Vgl. zur zeitgenössischen Wirkung Johannes Georgius Schleder, *Theatrum Europaeum*, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1670, S. 343: »Viel fürnehme Herren/ Spectatores und Gesandte affirmirten für gewiß/ daß Sie dergleichen in Franckreich/ Welsch- und Teutschland nie gesehen.«

439 Hengerer, Ferdinand III., S. 318 f.

440 Johannes Georgius Schleder, *Theatrum Europaeum*, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1677, S. 803.

441 Ebd.

442 Vgl. Eduard Vehse, *Geschichte des österreichischen Hofes und Adels und der österreichischen Diplomatie*, Bd. 5, Hamburg 1852, S. 131–150.

443 Vgl. Herbert Zeman, *Die Fama von »Il pomo d'oro« im zeitgenössischen Weimar des 17. Jahrhunderts und die deutsche Barockliteratur*, in: *Literatur in Bayern 17* (1989), S. 35–42.

444 Vgl. Markus Paul, *Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2002 (= *Frühe Neuzeit*, 69), S. 413–432, zur Verbindung mit Birken S. 419.

445 Vgl. Susanne Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaars*, Wien 1667–1705, Hildesheim 2010, S. 33.

446 Brief von Leopold I. an Graf Pötting, 1667, zitiert nach Seifert, *Oper am Kaiserhof*, S. 21.

Gesandte lassen also nicht nur den Souverän erscheinen, sondern sie rezipieren und vermitteln Inszenierungen von Souveränität auch an den Entsender. Das zeigt sich nicht zuletzt im zeremoniellen Zusammenhang von *Il Pomo d'oro*: In der Tätigkeit als rezipierende Vermittlerfiguren übernehmen sie beinahe die Aufgabe der jeweils entgegengesetzten Gesandten, wie etwa an der Überkreuzung des kaiserlichen Gesandten in Madrid (von Pötting) und des spanischen Gesandten in Wien (Marchese de Malagon) zu sehen ist. Dabei ist freilich festzuhalten, dass es sich im Falle der Hochzeit Leopolds um eine dynastische Relation handelt, die nicht zuletzt im gemeinsamen ideologischen Bildfeld der Universalmonarchie zusammenläuft.⁴⁴⁷ Gleichzeitig zeigen die Reaktionen im Reich und Europa auf die pompöse Inszenierung der Oper, dass die Aufführung nicht nur allegorisch rezipiert wurde, sondern gewissermaßen auch semiotisch: Theater, Oper und Zeremoniell fungieren demnach als Zeichensysteme, an denen je nach allegorischer Fiktion oder Konfiguration auch innere Entwicklungen und Friktionen beobachtet und an die Höfe der Sender zurückgemeldet werden können. Deutlich wird das etwa am Brief des venezianischen Gesandten aus dem Jahr 1678, in dem er seinen Dogen darüber informierte, dass Kaiser Leopold sich mit symbolischen Bestrafungen bei Fehlverhalten seiner Minister und Hofleute begnüge. Anstelle von tatsächlichen sozialen oder politischen Sanktionen würden sie lediglich in der Opernhandlung an den Pranger gestellt.⁴⁴⁸ Die kulturellen Artefakte, insbesondere die Aufführungen des absolutistischen Präsenzeffekts, dienen in Bezug auf Text, Performanz und zeremoniellen Kontext als zentrales Medium der diplomatischen Informationsbeschaffung und Spionage.

Das Wiener Beispiel verdeutlicht, dass die Gesandtschaften an den theatralen Künsten partizipieren, die selbst wiederum als Zentrum der Zeremonialkultur fungieren. Seifert hat gezeigt, dass diese Involvierung mitunter bis in künstlerische Zusammenhänge reicht, etwa im Verhältnis zwischen den italienischen und den kaiserlichen Höfen,⁴⁴⁹ also Aufführungen auch als diplomatische Festgaben in beide Richtungen fungieren können. Dabei eröffnet das kulturelle Zeichensystem des (Musik-)Theaters die Auseinandersetzung mit und Zirkulation von politischen Figurationen und der Inszenierung des *body politic*, die aufmerksam beobachtet werden. Das hat Auswirkungen auf die künstlerische Praxis und die Relation zwischen der höfischen Welt und der Gelehrtenrepublik, insbesondere für die skizzierten diplomatischen Relationen innerhalb des Reiches. Für die schwierige Kommunikation zwischen konfessionspolitischer Verhandlung und Kaiserlob, die sich in deutschsprachigen protestantischen Dramenformen nach 1648 und damit zweifellos im diplomatiethoretischen Modell wiederfinden, das wir eher dem völkerrechtlichen Paradigma bei Grotius oder Zouch zurechnen können, ist diese Ebene stets mitzudenken. Als kulturelle Praxis und symbolische Kommunikation steht das protestantische Drama im Horizont der kaiserlichen Inszenierungen in steter Verhandlung mit dem *theatrum praecedentiae* der Universalmonarchie.⁴⁵⁰

447 Vgl. zur zwischenstaatlichen dynastischen Kommunikation Schilling, Konfessionalisierung und Staatsinteresse, S. 100f.

448 Vgl. Seifert, Kaiserliche Hofoper, S. 400.

449 Vgl. Seifert, Oper am Wiener Kaiserhof, S. 21ff.

450 Vgl. dazu auch Kap. III/7, IV/3 und V/5.

III. Einhegung des Krieges, Performativität des Friedens: Ballett, Schäferspiel, Tragico-Comœdia und Festspiel

1. Allegorien der Kongressdiplomatie: Französisches »Ballet« und Jesuitentheater in Münster

Während im letzten Abschnitt Austauschprozesse zwischen diplomatischer und dramatischer Mimesis im Vordergrund standen, kommt mit den großen (multilateralen) Friedenskongressen des 17. Jahrhunderts nun eine für die allegorisch-rhetorische Medialisierung der höfischen Öffentlichkeiten neue Dimension hinzu: Die Boten, Ambassadeure und Unterhändler, die wir bisher als Repräsentanten und Mediatoren mit ihren jeweiligen Vermittlungskonflikten betrachtet haben, treten nun auch als Akteure der Verhandlung auf. Dabei avancieren sie im Rahmen von diplomatischen Feierlichkeiten und Vertragsabschlüssen selbst zu Repräsentierten – das betrifft nicht nur ihre unmittelbare Funktion für einen Herrschaftszusammenhang, sondern auch ihre Zugehörigkeit zur Gruppe der Gesandten bzw. Abgesandten. Insbesondere im Kontext der Westfälischen Friedensschlüsse werden mittels diplomatischer Repräsentation nicht nur Friedens- und Herrscherallegorien inszeniert und ins Bild gesetzt, »sondern auch die Unterhändler und konkreten Verhandlungslokale«¹ selbst. Der Kongress bietet den diplomatischen Akteuren neue Bühnen des *self-fashioning*. Damit rücken Praktiken der Repräsentation und Verhandlung, aber auch eine spezifische Lebens- und Festkultur der Gesandten auf den Friedenskongressen in den Blick, die als *honnêtes hommes* des europäischen Adels ebenso zu leben wie zu verhandeln verstehen.²

An der ikonografischen Veränderung ist auch der einsetzende Wandel hin zu einem historisch-politischen Realismus und dem Praxisfeld der Diplomatie abzulesen.³ Die Kulturgeschichtsschreibung der Diplomatie versucht diesem Umstand nicht nur durch die zunehmende Fokussierung auf einzelne diplomatische Akteure und auf das Netzwerk von Akteuren zwischen den großen agonalen Erzählungen nationaler Kriegs- und Friedensgeschichte Rechnung zu tragen,⁴ sondern auch dadurch, dass die Praktiken und Instrumente des diplomatischen Apparats sichtbar und »dramatisch« werden, d. h. als handelnde Akteure dargestellt werden. Ohne dass dadurch die fiktional-symbolische Ebene politischer Herrschaft infrage gestellt wird, an der sie beteiligt sind, rücken diplomatische Figuren und Praktiken mit der Frage der Immanenz und »Machbarkeit« des Friedens in den Blick – und zwar unter Ausschluss der Souveräne. Auch in dieser Aufteilung ist

1 Burkhardt, Bildkultur des Staatensystems, S. 82.

2 Vgl. Wicquefort, L'Ambassadeur et ses fonctions, Bd. 2, Köln 1689, S. 2.

3 Vgl. Heinz Duchhardt, Friedenskongresse im Zeitalter des Absolutismus – Gestaltung und Strukturen, in: Forschungen und Quellen zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, hrsg. v. Konrad Repgen, Münster 1981, S. 226–239 und Hans-Martin Kaulbach, Pax im Kontext. Zur Ikonographie von Friedenskonzepten vor und nach 1648, IV. Die Institutionalisierung der Friedenskongresse, in: De zeventiende eeuw 13 (1997), S. 323.

4 Vgl. dazu Hillard von Thiessen/Christian Windler (Hrsg.), Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel, Wien/Köln 2010.

Merkur zu entdecken, wie die folgende Auseinandersetzung mit dramatischen Formen aus dem unmittelbaren Umfeld der europäischen Friedenskongresse zeigen soll.

Nach jahrelangen zähen Verhandlungen, Boykotten, Präzedenzstreitigkeiten und Wartezeiten auf Vollmachten und Nachrichten von den Höfen in Paris, Stockholm und Wien, dem monatelangen Replizieren und Kommentieren von Vertragsentwürfen unterzeichneten die Parteien des Dreißigjährigen Krieges und ihre Verbündeten am 24. Oktober 1648 die Westfälischen Friedensverträge. Die verschiedenen Konflikte, Kriegsterritorien und -zeiten, ihre Bewegungen und Dynamiken hatten dazu geführt, dass bereits auf dem die Friedensverhandlungen vorbereitenden Frankfurter Deputationstag von 1643 über die Ursachen des Dreißigjährigen Krieges Uneinigkeit herrschte; wie der streitbare Reichspublizist und schwedische Hofhistoriograf Bogislaw Philipp Chemnitz berichtet, geriet man »[h]ierunter [...] von den rechten Ursachen des Krieges in Discurs; deren sich zu erkundigen, man vor nothwendig ermesen: Sintemahl *Materia Belli* *Materia Pacis* sei, und vorher gründlich erforschet werden müsste.«⁵ Der Versuch von Chemnitz, *materia belli* und *materia pacis* zu synchronisieren, muss zunächst verwundern, lenkt den Blick jedoch auch auf jenes heterogene Gefüge, das für ein Verständnis der Westfälischen Friedensverträge von 1648 und die daraus hervorgegangene politische Ordnung elementar ist: Gerade die konfessionelle Unordnung und Polemik diente letztlich als Möglichkeit des Friedens im Dreißigjährigen Krieg. Denn die Konfessionalisierung der Politik wurde in den Friedensverhandlungen zwischen dem Kaiser, europäischen Monarchien und den deutschen Reichsständen keineswegs aufgegeben, sondern – gleich einer irenischen Wendung, wie wir sie beim frühen Opitz entdeckt haben – lediglich als politische Praxis nach außen gekehrt. Aus der Perspektive dieses politischen Handlungsspielraums ist auch zu verstehen, dass »1648 eben dieselben Politiker, die ein, zwei Jahrzehnte zuvor zu den führenden Vertretern des Konfessionalismus gezählt hatten, diesen schließlich unbeirrt aufgaben und nicht mehr auf die Bedenken der Theologen hörten oder gar, wie im Fall des Kaisers und der katholischen Fürsten, den Protest des Papstes ignorierten.«⁶

Zum Symbol dieser diplomatischen Dynamik in der Konfessionsfrage avancierte der kaiserliche Prinzipalgesandte in Münster, Graf von Trauttmansdorff, der Vorwürfen von spanischer und bayerischer Seite ausgesetzt war, gegen die katholische Sache zu verhandeln, und der die Abreise des päpstlichen Nuntius Chigi in Kauf nahm.⁷ Auch innerhalb des ›monströsen‹ Reichsgebildes gewährleistete also die vertraglich abgesicherte und politisch

5 Bogislaw Philipp Chemnitz zitiert nach Johannes Burkhardt, *Der Dreißigjährige Krieg*, Frankfurt a. M. 1992, S. 19.

6 Heinz Schilling, *Der Westfälische Friede und das neuzeitliche Profil Europas*, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, S. 3–32, hier S. 19. So erscheint auch die Wende Maximilians von Bayern vom Konfessions- zum Friedenspolitiker als »Fortsetzung christlicher Politik mit anderen Mitteln«.

7 Vgl. dazu etwa die Beilagen eines Briefes an Ferdinand III. vom Februar 1646, die den Briefwechsel Trauttmansdorffs mit dem Kurfürsten von Bayern beinhalten. *Acta Pacis Westphalicae*, Serie III, Abt. A, hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte e. V. durch Konrad Repgen, bearb. von Max Braubach u. a., Münster 1985, S. 259–265.

entschärfte Mehrkonfessionalität den Zusammenhalt;⁸ »Normalzustand« zwischen den Reichsständen war nun der Friede und nicht der Krieg. Die Lösung, die man in Westfalen gefunden hatte, war »dieselbe Lösung, die zuvor noch Kriegsgrund gewesen war: konfessionelle Parteienbildung«,⁹ *corpus catholicorum* und *corpus evangelicorum*. Der Wechsel vom Krieg zum Frieden erscheint wie ein Umschlag, der letztlich auf der Etablierung der Teilsouveränität der Reichsstände beruhte. Die konfliktreichen Positionen und Überlagerung mehrerer Ebenen erweisen sich dabei als Voraussetzung einer flexiblen diplomatischen Lösung, die mehr ist als die Lösung eines Konflikts und sich schließlich in einer Neuordnung sowohl des Reiches als auch Europas entfaltet. Die »Geburtsstunde der modernen europäischen Diplomatie«¹⁰ in Westfalen ist ohne dieses Gefüge eines größeren relationalen Zusammenhangs von Differenzen bzw. durch einen »Umgang«¹¹ mit diesen Differenzen nicht zu verstehen. Zum Erfolg führten dabei auch zuletzt in der Krisenanalytik internationaler Beziehungen wieder vermehrt wahrgenommene Verhandlungsprozesse; in Westfalen wurde neben der schwierigen Klärung der Rangfolgen zunächst rein operativ verhandelt: ohne gegenseitiges Vertrauen, ohne Anspruch auf Wahrheitsfindung und ohne Waffenstillstand.¹²

In der Präambel des *Instrumentum Pacis Osnabrugensis* (IPO) und dem § 1 des *Instrumentum Pacis Monasteriensis* (IPM) werden die jeweiligen Vertragspartner, also Kaiser und schwedische Königin (IPO) einerseits, Kaiser und französischer König (IPM) andererseits benannt. Hinzu kommen noch die »confoederates et adhaerentes« beider Seiten, wozu auch die – gemäß den unterschiedlichen Konfliktzonen des Krieges auf beiden Seiten vorzufindenden – Reichsstände zählen. Der damit besiegelte Friede soll ein christlicher, allgemeiner und ewiger sein – »Pax sit christiana, universalis, [...] perpetua veraque et sincera amicitia« –, begleitet von wahrer und aufrichtiger Freundschaft.¹³ Parallel zur Unterzeichnung des »Friedens-Instrument[s] von denen Herren Gevollmächtigten vnd Gesandten«¹⁴ endeten schließlich auch die Kampfhandlungen. Zur Gänze abgeschlossen sollte die Unterzeichnung jedoch erst mit der Ratifikation sein: »Es versprechen vnd

8 Vgl. zur Verklammerung von Reichsverfassung und Völkerrecht in Religionsfragen Steiger, Grundgesetz für Europa?, S. 76 f.

9 Kittsteiner, Stabilisierungsmoderne, S. 101.

10 Ebd., S. 99.

11 Krämer, Medium, Bote, Übertragung, S. 262.

12 Vgl. Michael Rohrschneider, Kriegsverdichtung und Friedensfähigkeit. Verhandlungstechniken auf dem Weg zum Frieden am Beispiel des Kongresses von Münster und Osnabrück (1643–1649), in: Stephan Schaede/Karlies Abmeier (Hrsg.), Syrien liegt in Europa. Vor 400 Jahren begann der Dreißigjährige Krieg, Rehburg-Loccum 2020 (= Loccumer Protokolle, 36), S. 199–213. Zum Vergleich mit dem Syrien-Krieg auch Herfried Münkler, der allerdings weniger auf den Verhandlungsprozess als auf die vergleichbare Asymmetrie des Krieges rekurriert. Herfried Münkler, Der Dreißigjährige Krieg. Europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648, Berlin 2017, S. 817–843.

13 Lateinischer Text des IPO (1648 Oktober 24), in: Acta Pacis Westphalicae, Serie III, Abt. B, Bd. 1, hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte e. V. durch Konrad Repgen, bearb. von Antje Oschmann, Münster 1998, S. 2.

14 § 98 IPM; Deutsche offiziöse Übersetzung des IPM von 1648 (gedruckt bey Heyll in Mainz und verlegt von Fischer in Frankfurt a. M.), in: Die Westfälischen Friedensverträge vom 24. Oktober 1648. Texte und Übersetzungen, 2004 (= Acta Pacis Westphalicae. Supplementa electronica, 1), S. 23; http://www.pax-westphalica.de/ipmipo/pdf/m_1648dt-heyll.pdf (zuletzt 17. 2. 2024).

verheissen die Keyserl. vnd Königl. Schwedische/ auch der Reichs Stände Legaten vnd Gevollmächtigte«, so der Text in einer deutschen Übersetzung des IPO aus dem Jahr 1649, »[...] daß die gewöhnliche Instrumenta der Bekräftigung innerhalb 8. Wochen/ von dem Tage der Vnterschreibung zu rechnen/ allhier zu Oßnabrug von beyder seiten gebürlich sollen praesentiret vnd rechtmässig gegen: auch miteinander außgewechselt werden.«¹⁵ Tatsächlich waren die Ratifikationen im Februar 1649 größtenteils abgeschlossen, die letzte erfolgte jedoch erst 1651.

Wenige Tage nach der Unterzeichnung Ende Oktober 1648 berichtet der kaiserliche Gesandte Johann Maximilian von Lamberg von einer Theateraufführung in Münster: »Nach mittag bin ich zu den pp. Jesuiten zu der comoedi gefahren. Mein gemahl ist auch mit hin sambt den kindern; die gravin von Oxenstern ist mit ihr gefahren.«¹⁶ Damit ist eine Freiluftaufführung des Münsteraner Jesuitenklosters für die Gesandten des Westfälischen Friedenskongresses und ihre Familien gemeint, die der Hinweis auf die gemeinsam eintreffenden Damen Lamberg und Oxenstierna verdeutlicht. Die *studiosi* des Münsteraner Jesuitenklosters brachten anlässlich der Friedensverträge für das diplomatische Kollektiv des Westfälischen Friedenskongresses das Stück *Zorobabel* zur Aufführung.¹⁷ Überliefert ist die Perioche, die dem Publikum des lateinisch vorgetragenen Theaters gereicht wurde, um den Zusammenhang der historisch-biblischen Handlung mit der Friedensallegorie auch über den Kreis der gelehrten Gesandten hinaus vermitteln zu können: Das Drama schildert die Machtergreifung des Persers Darius und den Aufstieg des Israeliten Zorobabel am persischen Hof. Dieser erwirbt die »Gunst des Königs« als gelehrter Orator, weshalb Zorobabel schließlich gemeinsam mit dem exilierten Volk die Heimkehr nach Jerusalem und die Wiederrichtung des Tempels gewährt wird.

Jeden Akt dieses Münsteraner Friedenstheaters beschließt ein Chor, der Bezüge zum Dreißigjährigen Krieg und den Westfälischen Friedensschlüssen herstellt: So hofft der Chor nach dem dritten Akt, in dem die gelehrten Disputationen am Hof stattfinden, »daß in Teutschland die Kriegsstreit ins Studieren verkehrt werden«, und als die Heimkehr nach Jerusalem und der Wiederaufbau besiegelt werden, »wünscht der Chor deßgleichen den Teutschen« und bedankt sich bei den »H. H. Abgesandten«.¹⁸ Zugleich erfolgt das Lob der Gesandten sowie deren entsprechende Auftritts- und Verhandlungspraxis implizit über die Figur des Orators Zorobabel. In seiner dramatischen Figuration spiegeln sich

15 XVII, 1, IPO; Deutsche anonyme Übersetzung des IPO (1649), in: Die Westfälischen Friedensverträge vom 24. Oktober 1648. Texte und Übersetzungen, 2004 (= Acta Pacis Westphalicae. Supplementa electronica, 1), S. 51; http://www.pax-westphalica.de/ipmipo/pdf/o_1649dt-anonym.pdf (zuletzt 17. 2. 2024).

16 3. November 1648; Acta Pacis Westphalicae, Serie III., Abt. C, Bd. 4: Diarium Lamberg 1645–1649, hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte e. V. durch Konrad Repgen, bearb. von Herta Hageneder, Münster 1986, S. 202.

17 Vgl. zum Manuskript: S. 1. et typ. 2 Bl. 2^o (P. B. Münster, Msc 83), nach Paul Bahlmann, Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz, Leipzig 1896 (= Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen, XV), S. 100.

18 Wiedergegeben in ebd., S. 250–253, hier S. 252 f.

sowohl Verhandlungsgeschick als auch Friedensethik, sowohl nationale Souveränität als auch internationales Recht.

Bereits vor den Friedensschlüssen fanden französische Tanz- und Theateraufführungen in Münster statt: Ab 1645 gelangten das *Ballet de la paix*, ein weiteres »Ballet« anlässlich der Geburt des Duc de Longueville sowie (Musik-)Dramen Corneilles, Desmaret's und Mairets vor Gesandten des Kongresses zur Aufführung. In Szene gesetzt wurden sie vom Kaplan der französischen Gesandtschaft François Ogier,¹⁹ der wie sämtliche Mitwirkende der Aufführungen Teil der Entourage des französischen Prinzipalgesandten in Münster, Comte d'Avaux, war. Bei den genannten Balletten handelt es sich um dramaturgisch nur lose verbundene tänzerisch-allegorische Szenenfolgen mit gesungenen Passagen.²⁰ In der den allegorischen Tanz in dramatischer Figurenrede erläuternden und die gesungenen Passagen wiedergebenden Druckfassung des *Ballet de la paix* tritt Mercurius als Personifikation der diplomatischen Praxis und Wissenskultur auf; noch einmal sei auf das in seinem Auftritt gebündelte Selbstverständnis dieser Praktiken – »Des plus grands differens je suis Mediateur, | Vous n'aurez point de Paix si ie n'en suis l'auteur; | Je suis son Courier & son Guide«²¹ – und der darin begründeten Immanenz des Friedens verwiesen. Demgemäß bereitet das »Geleit« des Vermittlers Merkur dem allegorischen Auftritt des (noch flüchtigen) Friedens, der auf »ordre du grand Iupiter« zum Wiederaufbau des Friedenstempels nach Münster gekommen ist, den Weg:

[...]

Je descends donc du Ciel en terre
 Pour en jeter le fondement:
 Plus ferme que le diamant
 I'en vais poser la pierre:
 Espagnols, Francois & Germains
 Suiué l'ouurage de mes mains.

Que chacun de vous l'embelisse
 Et de quelque ornement nouveau
 Rende plus parfait & plus beau
 Ce nouuel Edifice,
 Ou vos Enfans & vos Neueux
 Diront en y faisant des vœux.

19 Vgl. Jürgen Grimm/Margaret M. McGowan, Ballets Danced in Munster: François Ogier, Dramatist, in: *Dance Research* 20 (2002), Heft 2, S. 27–37.

20 Vgl. Grimm/McGowan, Ballets Danced in Munster, S. 34 und Welch, *Theater of Diplomacy*, S. 108–118.

21 *Ballet de la Paix*, fol. A3^f. Details zur tänzerischen Aufführung liefert ein Bericht des französischen Delegationsmitglieds Théodore Godefroy, der für die Geschichte des höfischen Zeremoniells im 17. Jahrhundert eine überaus wichtige Figur war. Vgl. Grimm/McGowan, *Ballets Danced in Munster*, S. 29 f.

En ce lieu la Paix fugitiue,
 Enfin desarma nos guerriers,
 Changeant pour jamais leurs lauriers,
 En des branches d'oliue:
 Triomfe Chrestiens: le Croissant
 S'en va de crainte palissant.²²

Zwar hat die Personifikation des Friedens ihren Auftritt, jedoch nur, um Spanien, Frankreich und Deutschland ihre Hände zu reichen und ihr kommendes Wirken des »Triomfe Chrestiens« als *pax christiana* in Aussicht zu stellen, wobei der »Croissant«/Halbmond ängstlich abzieht.

René Descartes' *La naissance de la paix*, das am schwedischen Hof in Stockholm im Dezember 1649 für Königin Christina aufgeführt wurde, ist offensichtlich von Ogiers *Ballet de la paix* beeinflusst. Hier darf der Friede endlich einziehen.²³ Auch in Johann Rists Friedensspielen *Irenaromachia* (1630) und *Das Friedewünschende Teutschland* (aufgeführt 1647 in Hamburg, im Druck 1649) befindet sich der Friede – zutiefst erhofft – zwar auf dem Wege nach Deutschland, kann dort jedoch nicht verweilen. Im Schlussauftritt des *Friedewünschenden Teutschland* gibt Gott der büßenden Personifikation Deutschlands »die Hoffnung des wehrten Friedens« mit.²⁴ In der Konfiguration des allegorischen Schlussbilds äußert Deutschlands himmlischer Fürsprecher Merkur »die Hoffnung/ daselbe thut auch Teutschland mit innerlicher Begierde«.²⁵

Die unter dem bloß heuristischen Begriff »Friedensspiel« subsumierte, historisch nicht im engeren Sinn fassbare Gattung schließt – das zeigen die Beispiele des Jesuitentheaters und des französischen Balletts in Münster – unterschiedliche Zusammenstellungen von Musik, Chor, Tanz, allegorischen und dramatischen Auftritten, panegyrischen und pädagogischen Elementen mit ein. Einerseits sind sie Teil einer allegorischen Medialisierung des Friedens, die der Münsteraner »Postreuter« als öffentliche »Entfaltung« des Friedens versinnbildlicht (vgl. Abb. 1), andererseits sind sie durch ihre häufige Einbettung in diplomatische Verhandlungen und höfische Feste selbst Teil der diplomatischen Praxis. Im Zentrum der Allegorie steht die Ausführung einer Antithese: Der Kriegsgott (Mars oder Polemos) tritt ab und die Personifikation des Friedens (Pax oder Irene) tritt auf – wenn auch noch unter Vorbehalt. Die Filiation dieser antithetischen Konfiguration reicht bis zum Beginn des kultischen griechischen Theaters zurück, darunter auch Aristophanes' Komödie *Eirene* (425 v. Chr.), an deren Ende – von einem Bauernchor im Olymp gefordert – die Friedensgöttin Eirene aus jener Höhle befreit wird, in die sie der Krieg (Polemos) geworfen hat.²⁶

22 Ballet de la paix, fol. A3^v.

23 Grimm/McGowan, Ballets danced in Munster, S. 35 f. und Welch, Theater of Diplomacy, S. 127 f.

24 Rist, Das Friedewünschende Teutschland, S. 189.

25 Ebd., S. 191.

26 Vgl. Aristophanes, Der Frieden, in: ders., Sämtliche Komödien, übers. von Ludwig Seeger, Zürich 1968, S. 263–321, hier S. 273.

Als – in einem weiteren Verständnis – Friedensspiele eint das lateinische Jesuitendrama und das französische Friedensballett nicht nur der Anlass des Westfälischen Friedenskongresses. Vielmehr bauen diese Friedensspiele als allegorisch tanzende und als mimetisch bzw. chorischesprechende Figuration auf der strukturellen Opposition von Krieg und Frieden auf. Ihre Dramaturgie folgt einer großen Bewegung: dem Einzug bzw. der Wiederkehr des Friedens – als Pazifizierung der dramatischen Konfiguration oder tatsächlich auftretend als Personifikation.²⁷

Im Kontext der Friedensverhandlungen findet sich die Allegorie des Friedenseinzugs als Abfolge auf beiden Seiten einer Friedenswunschmedaille Sebastian Dadlers. Auf der einen Seite ist das Ringen des Friedens mit dem Krieg (Pax und Bellona) zu sehen, auf der anderen der Sieg des Friedens (Abb. 10). Dethlefs liefert eine detaillierte, in unserem Zusammenhang aufschlussreiche Beschreibung:

Sie zeigt auf der Vorderseite den Friedensprozeß als einen Ringkampf zwischen den Personifikationen von Krieg und Frieden: Gerade hat Pax, die Friedensgöttin, Bellona, den Krieg, ergriffen. Am linken Bildrand hält eine Hand den Siegespreis – die Erdkugel mit dem Palmzweig und mit den Attributen des Friedens: Merkurstab und Ölzweig, während rechts der Gorgonenschild (für den Tod) und eine Lanze auf den Krieg verweisen. Das Distichon der Umschrift lautet übersetzt »Der Friede und der Krieg streiten im unentschiedenen Ringen. Der Friede – so wünscht Europa – möge glücklich siegen.« Die Rückseite verbildlicht den Sieg der Friedensgöttin über den Krieg, den ein gefallener geharnischter Soldat zwischen Fahnen und Waffen andeutet. Die Figuren der Gerechtigkeit und des Wohlstandes stehen im Hintergrund, inmitten blühender Landschaften mit einem pflügenden Bauern vor einer Stadt als Friedenssymbol. Die Umschrift lautet »Nach Überwindung des Krieges trägt der beste Frieden die glücklichen Siegeszeichen. Nun kehren Gerechtigkeit und der vertriebene Wohlstand auf die Erde zurück.«²⁸

Der zwischen dem Ringen und dem Einzug liegende symbolische Zwischenraum eröffnet nun der kulturellen Diplomatie in Westfalen Interpretations- und Darstellungsmöglichkeiten, die nicht zuletzt von den Gesandten selbst in ihren Wahlprüchen, Stammbucheinträgen, in Friedenspredigten und -appellen sowie in der Gelehrtenkorrespondenz innerhalb der Gemeinschaft der Gesandten aufgegriffen wurden, mitunter auch um dadurch aktuelle Verhandlungspositionen und -konflikte zu kommentieren.²⁹

27 Vgl. Peck, *Theatrical Negotiations*, S. 737–742, und Clemens Peck, »Kriegs Ab- und Friedens Einzug«. Zur diplomatischen Performativität der Friedensspiele am Nürnberger Exekutionstag, in: Dorothee Goetze/Lena Oetzel (Hrsg.), *Warum Friedensschließen so schwer ist. Frühneuzeitliche Friedensfindung am Beispiel des Westfälischen Friedenskongresses, Münster 2019* (= *Schriftenreihe zur Neueren Geschichte*, 39/2), S. 273–290.

28 Gerd Dethlefs, *Friedensappelle und Friedensecho. Kunst und Literatur während der Verhandlungen zum Westfälischen Frieden*, Münster Diss. 1998, S. 7 f. Zu Friedensmedaillen vgl. Renger E. de Bruin/Alexander Jordan, *Friedensfeiern und Gedächtniskultur*, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe*, Berlin/Boston 2021, S. 640 f.

29 Vgl. Dethlefs, *Friedensappelle und Friedensecho*, S. 96–219.



Abb. 10: Sebastian Dadler, Friedensmedaille (1648)

Die weitreichendste Form der Friedensmedialisierung auf dem Kongress in Westfalen findet jedoch im Theater statt, wie am Schultheater der Jesuiten und dem französischen Friedensballett zu sehen war. Entscheidend dabei ist die Aufführung des Friedensauf- und des Kriegsabtritts im zeremoniellen Kontext unter Einbeziehung der diplomatischen Vertreter. Sie werden so nicht nur als Betrachter, sondern selbst als Rollenfiguren im großen Theater der neuen *pax christiana* verständlich und den Tänzern und Schauspielern vergleichbar.³⁰ Im *Zorobabel* des Münsteraner Jesuitentheaters ist dieser Vergleich Teil der dramaturgischen Komposition: Indem der Chor die zeitlichen Ebenen, jene der historischen Handlung und jene der westfälischen Aufführungs- und Rezeptionszeit 1648, in der überzeitlichen Friedensallegorie überblendet, setzt er die Schauspieler des historisch-biblischen Friedenstheaters und die Gesandten des europäischen Friedenskongresses, die *pacificatores orbis christiani*,³¹ als physische Zeichen dieser Allegorie gleich.³² So spiegelt sich im kleinen Friedenstheater die diplomatische Rolle des größeren.

Durch die wechselseitige Dynamisierung von Text und sozialem Kontext, von künstlerischer und politischer Praxis, von Performativität und »Verkörperungsbedingungen«³³ ermöglichen gerade performanztheoretische Forschungsperspektiven einen detaillierten Blick auf die barocke Fest- und Zeremonialkultur³⁴ im Zeichen des Westfälischen Friedens: Einerseits betrifft das den Blick auf die Zeremonialkultur selbst, deren symbolisch-kommunikative und performativ-theatralische Dimension dadurch in den Vordergrund tritt.³⁵ Andererseits ist damit konkret eine theatralische Praxis als künstlerische Aufführung sowie deren performative Teilhabe am Zeremoniell gemeint, in dessen Rahmen die Aufführung eingebettet ist.³⁶ Während für Festkultur und Zeremoniell dadurch spezifische Aufführungspraktiken, Rollenmuster und (Körper-)Rhetoriken ins Zentrum des Interesses rücken, sind Theater und Tanz als privilegierte Orte der symbolischen Kom-

30 Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 38.

31 Vgl. dazu das Titeltupfer von Abraham van Diepenbeecks und Anselm van Hulle Sammlung von Gesandtenporträts (vom Verleger Pieter van der Slaart in Rotterdam 1696 herausgegeben): »Pacificatores orbis christiani, sive icones principum, ducum, et legatorum«. Vgl. II/3 und Abb. 3.

32 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 2: Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung, 4. Aufl., Tübingen 1999, S. 31 f.

33 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 53–72. Der Begriff meint hier leibliche Ko-Präsenz, Räumlichkeit, Atmosphäre, Ereignishaftigkeit etc.

34 Vgl. Alewyn, *Das große Welttheater*, bes. S. 69 f.

35 Vgl. Berns/Rahn (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik*; Barbara Stollberg-Rilinger, *Zeremoniell, Ritual, Symbol: Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 27 (2000), S. 389–405 und Niels F. May, *Zwischen fürstlicher Repräsentation und adliger Statuspolitik. Das Kongresszeremoniell bei den westfälischen Friedensverhandlungen, Ostfildern 2016* (= Beihefte der *Francia*, 82), S. 17–45.

36 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, »Theatrum« und »Ceremoniale«. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995 (= *Frühe Neuzeit*, 25), S. 511–533 und Roswitha Jacobsen, *Theater als Medium höfischer Kommunikation*, in: Axel Walter (Hrsg.), *Medien höfischer Kommunikation. Formen, Funktionen und Wandlungen am Beispiel des Gothaer Hofes, Leiden und Boston 2015* (= *Daphnis* 42 [2013], Heft 2), S. 468–489.

munikation zu lesen,³⁷ die nicht nur im Verständnis einer eingeschränkten Mimesis abbildet, sondern auch eine mediale Funktion in der Herstellung politischer und rechtlicher Realitäten übernimmt: Theatralische wie zeremonielle (Sprech-)Handlungen vollziehen, wovon sie sprechen – so die geteilte Erkenntnis eines produktiven Mimesis-Verständnisses in den unterschiedlichen theoretischen Positionen.³⁸ Demgemäß kann thesenhaft festgehalten werden, dass die kulturellen Artefakte und ihre materielle bzw. körperliche Dimension, wie wir sie im Theater und Tanz vorfinden, in das politisch-rechtliche Legitimierungssystem und die Verhandlungspraxis involviert sind.

Während die höfische Kultur auf diese Weise Sozialstruktur und Herrschaftsallegorie medialisiert,³⁹ erscheint der performative Zusammenhang politischer und theatraler Praktiken im Kontext der frühneuzeitlichen Kongressdiplomatie signifikanter und gleichzeitig fragiler als im höfischen Bereich. Das hat zunächst damit zu tun, dass sich insbesondere der westfälische Verhandlungskomplex und die Praktiken seiner Festkultur außerhalb eines spezifischen höfischen Zeremoniells ereignen. An dessen Stelle treten unterschiedliche Zeremonial- und Rangfolgesysteme in Korrespondenz und Konkurrenz und verstärken die Konfliktstruktur der Verhandlungen – was im Umkehrschluss dazu führt, dass gerade das bellizistische 17. Jahrhundert eine deutliche Bedeutungssteigerung zeremonieller Statusfragen erfährt.⁴⁰ Während die gastgebenden Kongressstädte also permanente Präzedenzstreitigkeiten ausgleichen müssen, ermöglichen sie dadurch auch multilaterale Konstellationen und eine neue Rollenvielfalt diplomatischer Akteure abseits höfischer Strukturen.⁴¹ Diese Spannung führt dazu, dass das französische *Ballet de la paix* einerseits als westfälische Übertragung des französischen Hofes und seiner Zeremonialkultur im Zeichen des *Ballet de cour* zu lesen ist, in welcher der tanzende Körper als zentrales Herrschafts- und Ordnungsmedium ausgestellt wird.⁴² Auf diesen Umstand verweist auch

37 Vgl. Marie-Thérèse Mourey, Der Körper als Medium höfischer Kommunikation am Beispiel des Hofballets, in: Axel Walter (Hrsg.), Medien höfischer Kommunikation. Formen, Funktionen und Wandlungen am Beispiel des Gothaer Hofes, Leiden/Boston 2015 (Daphnis 42 [2013], Heft 2), S. 491–513.

38 Vgl. dazu ausgewählt etwa John R. Searle, Was ist ein Sprechakt, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002, S. 83–103; Jacques Derrida, Unabhängigkeitserklärungen, in: ebd., S. 121–128; Judith Butler, Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: ebd., S. 301–322 und Fischer-Lichte, Performativität.

39 Vgl. Gunter Gebauer/Christoph Wulf, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 168–190 und Bauer, Strukturwandel der höfischen Öffentlichkeit, S. 585–620.

40 Vgl. May, Zeremoniell, S. 618 f.

41 Vgl. May, Kongresszeremoniell, bes. S. 91–172 und Bernhard Jahn, Ceremoniel und Friedensordnung. Das Ceremoniel als Störfaktor und Katalysator bei den Verhandlungen zum Westfälischen Frieden, in: Klaus Garber u. a. (Hrsg.), Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, München 2001, S. 969–980.

42 Vgl. Marina Nordera, Ballet de cour, in: Marion Kant (Hrsg.), The Cambridge Companion to Ballet, Cambridge 2007, S. 19–31. Vgl. zur politisch-kulturellen Dimension des tanzenden Körpers im französischen und deutschen »Ballet« des 17. Jahrhunderts Margaret McGowan, Ballet de cour, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, 2., neubearb. Ausgabe, Kassel u. a. 1999, Sp. 1163–1170; Mourey, Körper als Medium höfischer Kommunikation, S. 491–513 und dies., Höfisches Ballet,

das im gedruckten Cartel aufgelistete Verzeichnis der Darsteller, in dem mehrheitlich allegorische Figuren auf Mitglieder der französischen Gesandtschaft aufgeteilt werden. Andererseits adressiert das Friedensballett aufgrund des diplomatischen Publikums und des Kongresszusammenhangs nicht nur eine heterogene Gruppe von Diplomaten, sondern überhaupt unterschiedliche politische und soziale Gruppen. Wenn auch die symbolische Zuordnung der französischen Gattung »Ballet« selbst auf dessen Dominanz deutet, muss die Stilisierung des französischen Hofes als Idealbild dabei im Hintergrund bleiben.

Zu beachten ist die chronologische Dramaturgie der Aufführungen und die soziale wie politische Differenzierung: Das Ballett wurde an drei aufeinanderfolgenden Tagen vom Gefolge des Grafen d'Avaux aufgeführt. Am 26. Februar 1645, dem Sonntag vor Fastnacht, fand es im Quartier des zweiten französischen Gesandten Servien anlässlich eines Festbanketts statt. Geladen waren die beiden Mediatoren bei den Verhandlungen zwischen kaiserlichen und französischen Delegationen (der Kölner Nuntius Fabio Chigi, später Papst Alexander VII., und der venezianische Diplomat Alvise Contarini) sowie die Gesandten der französischen Verbündeten (Schweden, Hessen, Savoyen und Portugal). Am folgenden Tag (Rosenmontag) wurde die Aufführung im Quartier des kaiserlichen Gesandten Nassau-Hadamar sowie in der Kurie des Osnabrücker Fürstbischofs Wartenberg wiederholt – einmal für die Gegner Frankreichs, einmal für die »umworbene Reichsstände [], die die eigentliche politische Öffentlichkeit des Kongresses bildeten.«⁴³ Am dritten Tag, Karneval, wurde das *Ballet de la paix* unter der Schirmherrschaft des Grafen d'Avaux für die Münsteraner Bürger, Vertreter des lokalen Adels und des Klerus im Rathaus aufgeführt.⁴⁴

Die getanzte, zum Teil auch deklamierte und gesungene Friedensallegorie aktualisiert also unterschiedliche Adressaten- und Medialisierungsebenen, auf dem Kongress und darüber hinaus.⁴⁵ Während allegorische Figuration und Kostümierung dabei für referenzielle Eindeutigkeit der als »Ballet à l'entrées« strukturierten Aufführung sorgen,⁴⁶ werden auf der Ebene der politisch-rechtlichen Sprache die Register gemischt. Das *Ballet de la paix* reflektiert die Ambivalenz von *res publica christiana* und völkerrechtlich legitimierter Gleichrangigkeit und ermöglicht darin eine Vermittlung der Verhandlungspositionen.⁴⁷ Zudem bleiben typische mythologische Herrscherallegorien des höfischen Balletts bzw. der Oper wie später Herkules oder Apollo für Ludwig XIV. oder auch Leopold I. aus, um dem fragilen Zusammenhang Europas, den die zusehenden und nach dem Abschluss des Balletts selbst gemeinsam tanzenden Gesandten und Bürger repräsentieren, Form zu verleihen. Die französischen Hegemonialansprüche erscheinen so nicht unmittelbar in der allegorischen Figuration, allerdings in der Aufführungspraxis. Die potenzielle Wiederkehr

Zeremoniell und fürstliche Repräsentation im Umkreis von Sophie Charlotte von Hannover (1668–1705), in: Archiv für Kulturgeschichte 1 (2016), S. 65–94.

43 Dethlefs, Friedensappelle und Friedensecho, S. 170. Dazu auch Anja Stiglic, »Ganz Münster ist ein Freudental«. Die öffentlichen Feierlichkeiten als Machtdemonstration auf dem Münsterschen Friedenskongress, Münster 1998.

44 Vgl. Dethlefs, S. 169.

45 Vgl. ebd., S. 170 f.

46 Vgl. Nordera, Ballet de cour, S. 19 f.

47 Vgl. Welch, Theater of Diplomacy, S. 113.

des Friedens wird im allegorischen *Ballet de la paix* prozesshaft gedeutet, indem der Friede gemeinsam mit den personifizierten Nationen Deutschland, Spanien, Frankreich und Italien harmonisch tanzt und Discordia als Stellvertreterin des Krieges ausgetrieben wird. Der Auftritt des einfigurigen Friedens und Abtritt des Krieges stehen dabei in Relation zur harmonischen Konfiguration der divergierenden Teile.⁴⁸ Als Voraussetzung dieser von Discordia ungestörten Schlusskonfiguration sprechen, singen und tanzen die Personifikation der Zeit und Merkur die versammelten Gesandten an; wenn auch in den Aufführungen getrennt, adressieren sie die Gesandten als eigene Gruppe: »Vous n'aurés point de Paix si ie n'en suis l'auteur«, trägt etwa Merkur vor.

Als Gegenbegriff zur Discordia kommt der Concordia – parallel zum Frieden – im Diskurs des christlichen Friedens eine wichtige Funktion zu. Sie dient als rhetorisches Medium und als utopischer Fluchtpunkt divergierender Positionen und Polemiken. Sofern das Völkerrecht göttliches bzw. Naturrecht ist, entsprechen Concordia und *amicitia* diesem Recht als politische Konfigurationen. Gleichwohl wird die Concordia im politischen Diskurs dadurch auch selbst zum Schauplatz politischer und konfessioneller Polemik. Im internationalen Zusammenhang der *pax christiana* meint die Concordia auch diejenigen Kräfte, die es für den Krieg mit dem Osmanischen Reich zu bündeln gilt. Die kaiserlichen Gesandten warfen von Beginn der Westfälischen Verhandlungen an schwedischen und französischen Vertretern vor, die türkische Kriegsgefahr als Kalkül zur Schwächung des Kaisers einzusetzen und dadurch das europäische Christentum zu bedrohen.⁴⁹ Der kaiserliche Gesandte Isaak Volmar drohte Frankreich über die Mediatoren, er würde die französische Weigerung, sich am Kampf gegen die Türken zu beteiligen, unvermittelt publizieren. Die Anspielung im *Ballet de la paix* zeigt, dass die französischen Abgeordneten versuchten, diesem Bild entgegenzuwirken und den Topos selbst zu besetzen.⁵⁰

48 Vgl. ebd., S. 108–118.

49 Die interkonfessionelle Dringlichkeit führt Grotius in seinen drei Büchern *De jure belli ac pacis* aus, die Ludwig XIII. gewidmet sind: »Ich füge hinzu, daß alle Christen die Glieder eines Körpers sind, von dem jedes die Schmerzen und Übel der anderen mit empfinden soll. Dies gilt sowohl für die Einzelnen wie für die Völker als solche. Jeder soll Christus nicht um seinetwillen dienen, sondern auch um der ihm anvertrauten Macht willen. Dies können aber die Könige und Völker, wenn ein gottloser Feind wütet, nur, wenn sie einander gegenseitig beistehen. Dies ist wohl nicht ausführbar, wenn kein Bündnis geschlossen ist. Dies Bündnis ist schon früher geschlossen worden, und zum Vornehmsten desselben ist gemeinsam der Römische Kaiser erwählt worden. Alle Christen müssen deshalb zum gemeinsamen Zweck nach ihren Kräften Männer und Geld zusammenbringen. Wer es nicht tut, ist nicht zu entschuldigen, er müsste denn durch einen unvermeidlichen Krieg oder ähnliches Übel zu Hause festgehalten werden.« (Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 284 (Buch II/Kap. XV, § XII)).

50 Dazu Johann Gottfried von Meiern, *Acta Pacis Westphalicae Publica Oder Westphälische Friedens-Handlungen und Geschichte, Zweyter Theil*, Göttingen, 1734, S. 788–789 (Buch 17, X–XI): »casu quo Caesarea Majestas denegata sibi Pace, fines limitaneos contra violentiam Turcici exercitus sufficienter defendere, transitumque prohibere nequiret, coram DEO totoque Orbe Christiano, emissis in publicum literis protestandi [...] adscribi debeat.« Die Mediatoren teilten dies den Franzosen mit und »vermeldeten, daß es endlich dahin kommen möchte, im Fall keine bessere Conditiones von seiten der Crone Franckreich admittiret werden wollten, daß der Kayser solche per Modum publicae protestationis der gantzen Christlichen und erbaren Welt bekannt machen würde [...]« Vgl. auch Dethlefs, *Friedensappelle*, S. 168.

Auf den ersten Blick scheinen auch die Auftritte von zwei vom Krieg verheerten Bauern, die schließlich mit Soldaten um die letzte Habe (zwei Ferkel und eine Gans) kämpfen, in das Bild der Gegenüberstellung von nationalem Kriegsleid und Friedenshoffnung bzw. internationaler Harmonie zu passen – ähnlich wie die ruinierten Kauf- und Edelleute sowie das Lob für die »Bourgeois de Vestphalie« durch »Gentilhomme Francois« vor dem Tableau des *Grand Ballet*. Während Jürgen Grimm darin auch eine Gegenüberstellung von Einfachheit und Moral der deutschen Bauern und Bürger mit dem verderbten Hofleben, Natürlichkeit gegen Verstellung sieht, verweist Ellen R. Welch auf die strenge sozialrhetorische Klassifikation des *Ballet de la paix*, das ausschließlich von französischen Edelleuten und Pagen aufgeführt wurde. Gemäß der Ständeklausel waren im französischen »Ballet à l'entrée« für Bauern groteske Kostüme und komische Auftritte vorgesehen, was auch die theatrale Repräsentation der Tiere plausibilisiert.

Zumindest für die ersten drei Aufführungen diente das von Ogier eingesetzte Nebeneinander von Tragischem und Komischem, Hohem und Niederem, *serieux* und *grotesque* als kulturelle Vermittlung, um aus der heterogenen Gruppe der Gesandten »a coherent community bound by shared professional values«⁵¹ zu erzeugen. Offenbar spielt das *Ballet* dabei auch auf die mitunter ruralen Lebensbedingungen in Münster an, über die sich die größeren Gesandtschaften regelmäßig beschwerten: So lokalisierte Trauttmansdorff seinen ersten offiziellen Brief in »Münster hinter dem Saustall«, während der französische Gesandte Douleur über »la ville aux cochons« schrieb.⁵² Zumindest ambivalent musste sich also das Lob der westfälischen Natürlichkeit im Auftritt der Bauern und der Anrede der Münsteraner Bürgerinnen bei der letzten Vorstellung im Rathaus der Stadt ausnehmen. Die französischen Edelleute besingen die »Simplicité« und »Naiveté« der westfälischen Frauen und verabschieden sich von den französischen Hofdamen: »Nous cherchons fortune autre part, | Les monuemens de la nature | Passent les finesses de l'art.«⁵³ Die Lizenz, sich darin auch unverhohlen über den Verhandlungsort (»monuemens de la nature«) lustig zu machen, der nicht weiter von den Lustbarkeiten (»finesses de l'art«) und dem Diskurs der europäischen Höfe entfernt sein könnte, ist wohl auch dem Karneval geschuldet.

Das *Ballet de la paix* ist eng mit dem Wirken des französischen Prinzipalgesandten in Münster verknüpft. Graf d'Avaux genoss innerhalb der Gruppe der Kongressgesandten ein hohes Ansehen, es ist also wenig verwunderlich, dass ein von ihm befördertes Friedensballett an der Allegorisierung dieses kollektiven Bewusstseins der Gesandten arbeitet. Wie Anuschka Tischer gezeigt hat, trat d'Avaux für einen raschen Frieden mit Spanien

51 Welch, *Theater of Diplomacy*, S. 122.

52 Zit. nach Fritz Dickmann, *Der Westfälische Frieden, Münster 1959*, S. 190. Vgl. auch Trauttmansdorff an Ferdinand III., in: Max Braubach u. a. (Hrsg.), *Acta pacis Westphalicae*, Bd. 2/A/3, Münster 1985, S. 486 ff. Im Bittbrief um Abberufung aus Westfalen beklagt sich Trauttmansdorff noch einmal über die für die Gesandten, die meisten waren Aristokraten, schwierigen Lebensumstände: »Daß vornembste aber, ausser der gegentheilen beharrlicher obstinatou, ist dieses, nachdem bey denen vielfältig außgestandenen müheseligkeiten meine leibskrefftien von tag zu tag dergestalt abnehmen, daß ich mir nit getrawe, in diesem rauhen landt nach gestalt der schlechten wohnungen die dem alter ohnedafß beschwerliche winterszeit unnd ungelegenheit außzutaurern.« (Ebd., S. 487).

53 *Ballet de la paix*, fol. A4^v.

ein, was den französischen Kardinal Mazarin und dessen Vertrautem, dem Sekundargesandten Servien, zunehmend missfiel und schließlich noch vor der Unterzeichnung der Friedensverträge zur Abberufung des Grafen aus Münster führte.⁵⁴ Während der französische Diplomat also am Hofe Ludwigs XIV. in Ungnade fiel, stieg er zugleich zur pazifikatorischen Referenzfigur der deutschen Gelehrten auf. So widmete ihm der Jesuit und gelehrte Dichter Jacob Balde 1646 seine Odensammlung *Memmiana*, die auch Anlass für den humanistisch versierten d’Avaux war, mit Balde in Kontakt zu treten. Anlässlich des Waffenstillstands von Ulm (1647), den Maximilian I. gegen den Willen des Kaisers mit Frankreich geschlossen hatte, verfasste Balde das *Poesis osca sive Drama georgicum* (1647).⁵⁵ Das als Lesedrama angelegte ›Bauernspiel‹ hat insofern ein Alleinstellungsmerkmal in der Friedensdramatik, als es seine Figuren in einer altlateinischen, archaisierenden Kunstsprache (›oskisch‹) sprechen lässt, was als besondere Ehrerweisung den französischen Gesandten und dessen Expertise in der lateinischen Sprache adressierte. So galt d’Avaux – nicht zuletzt zum Unmut seines Sekundargesandten – als Verfechter der lateinischen Verhandlungssprache, die zwar als Verhandlungs- und Vertragssprache in Münster dominant war, aber vom Französischen, Spanischen und anderen Sprachen begleitet wurde.⁵⁶ Ähnlich wie im *Ballet de la paix* ist der Frieden hier noch flüchtig:

Monendus es, quicumque attigeris nostra: nos tempori, vt fluxit, fluitque, scribere. vt fluxurum est, non consuesse, immo nec posse. nisi, quod quidem facillimum videtur, ex Poëta momento temporis, fiam vates. vt non semel ex inopinato transmutatus sum. quo tamen ipso tempore, pæne tantum perænimmata præsensiones euoluo.⁵⁷

54 Vgl. Anuschka Tischer, Französische Diplomatie und Diplomaten auf dem Westfälischen Friedenskongress. Außenpolitik unter Richelieu und Mazarin, Münster 1999 (= Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte, 29), S. 127–155 und 171–180.

55 Vgl. Wilfried Stroh, Claude de Mesmes d’Avaux und Jacobus Balde S. J. Eine Lateinerfreundschaft im Schatten des Dreißigjährigen Krieges, in: *Les Études classiques* 85 (2017), S. 219–266 sowie Franck Lestringant, Jacob Balde et l’ambassadeur Claude d’Avaux. Une amitié très catholique dans les remous de la guerre de Trente Ans, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Jacob Balde und seine Zeit*, Bern u. a. 1986, S. 91–108.

56 Vgl. Guido Braun, Une tour de Babel? Les langues de la négociation et les problèmes de traduction au Congrès de la paix de Westphalie (1643–1649), in: Rainer Babel (Hrsg.), *Le diplomate au travail. Information und Kommunikation im Umkreis des Westfälischen Friedensprozesses*, München 2005, S. 139–172 und Guido Braun, »La doctrine classique de la diplomatie française?« Zur rechtlichen Legitimation der Verhandlungssprachen durch die französischen Delegationen in Münster, Nimwegen, Frankfurt und Rijkswijk (1644–1697), in: Christoph Kampmann u. a. (Hrsg.), *L’art de la paix. Kongresswesen und Friedensstiftung im Zeitalter des Westfälischen Friedens*, Münster 2011, S. 197–259.

57 In der Übersetzung: »Lass dir gesagt sein, wer immer du unsere Worte in die Hand bekommst, dass wir so für die Zeit schreiben, wie sie verflissen ist und verfließt, aber gewöhnlich nicht so, wie sie verfließen wird, ja das können wir auch gar nicht. Es sei denn, dass ich, was ja ganz leicht zu sein scheint, in einem Augenblick aus einem Dichter ein Prophet werde. So bin ich nicht nur einmal unvermutet verwandelt worden, enthülle eben dann aber meine Vorahnungen fast nur durch Rätsel.«

Diplomatische wie literarische Schrift werden im *vanitas*-Modus der Vergänglichkeit irdischer Beziehungen gegenübergestellt und tatsächlich von der Realität des Krieges eingeholt: Als Baldes bäuerliches Friedensspiel gedruckt wurde, war der Waffenstillstand bereits gebrochen.⁵⁸ Baldes Loblied des Waffenstillstands und der Verweis auf den Fluss der Zeit rücken zugleich die zeitliche Dimension diplomatischer Theatralität in den Blick, die im Verbund mit der dominanten medialen und räumlichen Ausprägung der Diplomatie gedacht werden muss. Wie beim Waffenstillstand bedeutet das zeitliche Dazwischen der Diplomatie für Konfliktzusammenhänge zunächst nichts anderes als Unterbrechung und Zeitgewinn sowie die Möglichkeit der Heterochronie als Übergang zwischen Krieg und Frieden.⁵⁹

2. Auszug des Krieges, Einzug des Friedens:

Das schwedische Festmahl in Nürnberg 1649 (Harsdörffer, Klaj, Birken)⁶⁰

Die Spannung zwischen Friedensallegorie und diplomatischer Praxis, zwischen *einer* allegorischen Bewegung und der Komplexität der teilhabenden Parteien, repräsentiert durch das Kollektiv der Gesandten, gilt auch für den auf den Westfälischen Kongress folgenden Nürnberger Exekutionstag von 1649/50, auf dem die konkrete Ausführung der im *Instrumentum pacis* offengebliebenen Auflösung der Heere im Reich verhandelt wurde. Die theatralische Festkultur des kleinen Nürnberger Friedenskongresses im Schatten von Münster und Osnabrück, die zur Gänze von der literarischen Gesellschaft der Pegnitz-Schäfer ausgedacht, in Szene gesetzt und nachbereitet wurde, sucht in der Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit in Deutschland ihresgleichen:⁶¹ Als Texte sind eine Friedensrede von Georg Philipp Harsdörffer, ein poetisch-allegorischer Festbericht sowie ein kleines Friedensspiel von Johann Klaj überliefert, von Sigmund von Birken ein poetischer Festbericht, die epische Aufarbeitung des gesamten Exekutionstags und ein Friedensspiel. Wie im Fall der skizzierten westfälischen Friedensspiele und ›Ballets‹ sind die Gesandten und Offiziere des Nürnberger Exekutionstags auf unterschiedlichen medialen Ebenen der diplomatischen Festkultur vertreten: Sie sind Publikum, ihre

58 Vgl. Lestringant, Jacob Balde, S. 249 f.

59 Vgl. Timothy Hampton, *The Slumber of War: Diplomacy, Tragedy, and the Aesthetics of the Truce in Early Modern Europe*, in: Nathalie Rivère de Carles (Hrsg.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace*, London 2016, S. 27–45.

60 Auszüge der folgenden beiden Kapitel finden sich in Peck, »Kriegs Ab- und Friedens Einzug«, S. 273–290.

61 Vgl. Hartmut Laufhütte, *Das Friedensfest in Nürnberg 1650*, in: Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hrsg.), *Krieg und Frieden in Europa*, Bd. 2, Münster 1998, S. 347–357 und Eberhard Mannack, *Die Stellung der Pegnitzschäfer in der deutschen Barockliteratur*, in: John Roger Paas (Hrsg.), »der Franken Rom«. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 137 und Bernd Roeck, *Die Feier des Friedens*, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, S. 642 f.

Praxis, ihre Repräsentation und die von ihnen unterzeichneten Verträge sind Inhalt der Friedensspiele, und sie treten mitunter selbst auf den allegorisch-dramatischen Bühnen der Friedensfeste auf.⁶²

Auch die Nürnberger Friedensspiele und Festsdokumentationen – das führt bereits der Titel von Birkens Friedensspiel *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug* unmissverständlich vor Augen – variieren den allegorischen Wechsel von Krieg zum Frieden in unterschiedlichen Figurationen. Wenn nun im Folgenden von der diplomatischen Performativität der Texte und Aufführungen die Rede ist, geht es nicht nur um die Ebene der künstlerischen Darstellung und Inszenierung des Friedens bzw. der Akte und Akteure des Friedensschließens, sondern auch um die prozedurale Ebene der Herstellung, also um die politisch-diplomatischen Handlungsräume, an denen das Friedensspiel teilhat. Bislang hat die Forschung die performative Dimension von Birkens und Klajs Friedensdichtungen an Details und städtischem Kontext der Aufführung⁶³ sowie der rhetorisch-metrischen Ebene des Sprachspiels⁶⁴ festgemacht. Die vorliegende Studie fügt diesem Verständnis des allegorischen Schauspiels jenes der diplomatischen Performativität hinzu,⁶⁵ die am Nürnberger Exekutionstag maßgeblich daran beteiligt ist, die Gesandten und Offiziere als diplomatische Gemeinschaft hervorzubringen und die reale und symbolische Präsenz des Krieges im Frieden zu verwalten.

Die retrospektiv gegenüber den westfälischen Verhandlungen unterschätzten Nürnberger Exekutionsverhandlungen fanden vom April 1649 bis zum Juli 1650 statt. Als Verhandlungsparteien traten an vorderster Stelle Bevollmächtigte und Gesandte des Kaisers sowie der schwedischen Krone auf, zusätzlich waren Gesandte Frankreichs und der Reichsstände anwesend, die zum Teil aus Westfalen weiter nach Nürnberg reisten.⁶⁶ Der Begriff der *Exekution* verweist auf Ausführungsmechanismen der Demobilisierung der Armeen sowie deren Satisfaktion und Unterhalt bis zur Demobilisierung.⁶⁷ Der Friede von Osnabrück (IPO) hatte, so Peter H. Wilson, »absichtlich die Behandlung eines ganzen Spektrums an

62 Vgl. Dirk Niefanger, Das Nürnberger Friedensmahl von 1649. Plurimediale Inszenierung und Überlieferung, in: Bettina Brandl-Risi/ders. (Hrsg.), Das Gastmahl. Medien. Dispositive. Strukturen. Sechs Modellstudien, Hannover 2019, S. 37–53.

63 Vgl. Paul, Reichsstadt und Schauspiel, S. 344–361.

64 Vgl. Klaus Garber, Sprachspiel und Friedensfeier. Die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts auf ihrem Zenit im festlichen Nürnberg, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte, München 1998 (= Historische Zeitschrift. Beihefte, 26), S. 679–714 und Karl-Bernhard Silber, Die dramatischen Werke Sigmund von Birkens (1626–1681), Tübingen 2000 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 44), S. 52–127 und Dirk Niefanger, Poetisches Taratantariren. Kriegsbilder in der Nürnberger Barockdichtung, in: Birgit Emich/Gabriela Signori (Hrsg.), Kriegs/Bilder in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin 2009 (= Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 42), S. 277–294.

65 Vgl. dazu in der angloamerikanischen Literatur- und Kulturwissenschaft Hampton, Fictions of Embassy, S. 1–13 und Welch, Theater of Diplomacy, S. 1–10.

66 Vgl. Peter H. Wilson, Der Dreißigjährige Krieg. Eine europäische Tragödie, übers. von Thomas Bertram, Tobias Gabel und Michael Haupt, Darmstadt 2017, S. 874.

67 Vgl. Art. XVI, XVII IPO und § 98–120 IPM. Vgl. dazu auch Antje Oschmann, Der Nürnberger Exekutionstag 1649–1650. Das Ende des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland, Münster 1991 (= Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte, 17), S. 83.

Problemen auf später verschoben, um den Krieg beenden zu können.«⁶⁸ Der Vertragstext des IPO hält sich demgemäß mit dem konkreten Abzug und der Entlassung der Soldaten zurück und verweist stattdessen auf die militärischen Oberbefehlshaber: »Es solle aber so wohl der Soldatesca Abdanckung/ als der Oerter Widereinräumung/ zu bestimmter Zeit/ mit solcher Ordnung vnd Weise geschehen/ wie sich die Kriegs-Generaln vergleichen werden: jedoch mit Beobachtung dessen/ was Hauptsachlich bey dem Articul von Befriedigung der Kriegs-Völcker ist verglichen worden.«⁶⁹ Als dementsprechende »Kriegs-Generaln« traten der Generalissimus der schwedischen Armee, Pfalzgraf Karl Gustav von Zweibrücken, und der kaiserliche Generalissimus Ottavio Piccolomini, Herzog von Amalfi, als oberste Verhandlungsführer mit militärischem Gefolge in Nürnberg auf.

Hervorzuheben ist dabei die Rolle der Reichsstände, die in den Westfälischen Friedensverträgen sowohl als Vertrags- (*in corpore* und gemeinsam mit dem Kaiser als *imperium*) als auch als Bündnispartner (in den jeweiligen Einzelfällen mit der französischen oder schwedischen Krone) auftraten⁷⁰ und in Nürnberg die Hauptlast der von der schwedischen Krone als Bedingung für die Auflösung des Heeres geforderten fünf Millionen Reichstaler übernahmen.⁷¹ Dabei lässt sich auch ein zeremonieller Rollenwechsel beschreiben: War die vornehmliche Rolle der reichsständischen Abgesandten am Westfälischen Friedenskongress eine der passiven Teilnahme, wurden sie nun stärker in die Verhandlungen eingebunden, insbesondere vor dem Abschluss des Hauptrezesses.⁷² Ferdinand hatte zunächst versucht, die Fragen der Restitution und Exekution als Herstellung der kaiserlichen Autorität dem Reichshofrat zu übergeben, in dem bei den Richtern ein katholisches Übergewicht herrschte. Deshalb waren die reichsständischen Abgesandten auch nicht offiziell zu den Verhandlungen geladen, allerdings akzeptierte der Kaiser schließlich die geschlossene bikonfessionelle Deputation als Hilfsinstanz für den Reichshofrat.⁷³

Die Abgesandten der protestantischen und katholischen Reichsstände wurden dabei nach den größtenteils bereits ratifizierten Friedensverträgen unvermittelter mit der Präsenz des Krieges konfrontiert, als das noch in den Verhandlungen um Konfessionspolitik, territoriale Hoheitsrechte und die Reichsverfassung in Münster und Osnabrück der Fall gewesen war. Das betrifft nicht zuletzt auch institutionelle und diskursive Überlappungen: Als problematisch erwies sich das symbolische Nebeneinander von Krieg und Frieden, von Offizieren und Gesandten bei den »Aushandlungen« in Nürnberg, da, wie Gottfried von Meiern festhält, sich »die Kriegs-Officiers mit denen [...] Pacificis [...] nicht wohl zu stellen pflegen.«⁷⁴ Als Leistung des Nürnberger Exekutionstags ist demgegenüber nicht nur der Inhalt der Verhandlungen anzusehen, sondern auch deren formale Voraussetzung, also die Frage, wie und mit welchen Vertretern überhaupt zu verhandeln

68 Wilson, Dreißigjähriger Krieg, S. 872.

69 IPO in der deutschen Übersetzung von 1648, XVI § 20, APW Supplementa electronica, 1.

70 Vgl. Steiger, Grundgesetz für Europa?, S. 37 f. Zum reichsrechtlichen *ius suffragii* der Reichsstände in Westfalen vgl. ebd., S. 39.

71 Vgl. Oschmann, Nürnberger Exekutionstag, S. 49–62.

72 Vgl. ebd., S. 49–62 und S. 415 f.

73 Vgl. Wilson, Dreißigjähriger Krieg, S. 874.

74 Johann Gottfried von Meiern, Acta pacis executionis publica oder Nürnbergische Friedens-Executions-Handlungen und Geschichte, Bd. 1, Hannover und Tübingen 1736/37, S. 369.

sei. Da einerseits erste, ausschließlich militärische Verhandlungsinitiativen gescheitert waren, andererseits die auf dem Westfälischen Friedenskongress entwickelten Umgangs- und Beratungsformen in diesem Zusammenhang nur mehr bedingt wirksam waren,⁷⁵ ist der Aspekt der Verhandlungspraxis, des kommunikativen Neben- und Miteinanders nicht zu unterschätzen.

Von der Schwierigkeit dieser Konstellation, mit Krieg und Kriegsherren im Frieden und im diplomatischen Zusammenhang umzugehen, zeugt auch Johann Klajs Einleitung zur Nürnberger Festdokumentation *Irene*. Zwar gilt auch hier die westfälische »Morgenröte des Friedenstages«,

Doch hält sich Mars annoch/ zwar still/ in den Quartiren/
wie dieser nun vergnügt in künfftig abzuführen/
erheischt neuen Raht; wie man ihm geb ein Geld/
damit er reisen könt in eine fremde Welt.⁷⁶

Erinnert sei daran, dass der Westfälische Friede auch deshalb realisiert werden konnte, weil der Krieg – selbst verlagert – weiterging. Zu einer ersten Lösung, die Reise des Mars in die »fremde Welt« zu finanzieren, kam es im September 1649 beim »Interims Receß der Executions Friedens=handlungen«. Ohne eine vertraglich bindende Lösung für alle offenen Fragen des Westfälischen Kongresses gefunden zu haben, sollten nach dem Interimsrezess »in gewissen Fristen etliche Plätze geräumt/ und ein theil des Kriegsvolks [...] abgedanket werden.«⁷⁷ Nachdem auch die kaiserlichen Offiziere und Gesandten die Statusprobleme innerhalb der Delegation überwunden⁷⁸ und den Interimsrezess unterzeichnet hatten, richtete Karl Gustav am 25. September das große »Nürnberger Friedensmahl« aus, ein Festbankett im Rathaussaal, auf dessen kulinarische Dimension (von den Friedenspasteten bis zum weinspendenden Löwen) der Friedensallegorie nur verwiesen werden kann.⁷⁹

75 Vgl. Oschmann, Nürnberger Exekutionstag, S. 101–123.

76 Johann Klaj, *Irene/ das ist/ die Vollständige Ausbildung Des zu Nürnberg geschlossenen Friedens 1650*, in: Johann Klaj, *Friedensdichtungen und kleinere poetische Schriften*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Tübingen 1968, S. 16.

77 Sigmund von Birken, *Die Fried=erfreuete Teutonie. Eine Geschichtsschrifft von dem Teutschen Friedensvergleich/ was bey Abhandlung dessen/ in des H. Röm. Reichs Stadt Nürnberg/ nachdem selbiger von Osnabrügg dahin gereiset/ denkwürdiges vorgelaufen; mit allerhand Staats- und Lebenslehren/ Dichtereyen/ auch darein gehörigen Kupffern gezieret/ in vier Bücher abgetheilet/ ausgefertiget von Sigismundo Betulio, Nürnberg 1652*, S. 56.

78 Piccolomini verwehrt sich zunächst gegen die Gleichstellung als *Plenipotentiarius* mit dem militärisch unerfahrenen Blumenthal-Nachfolger Volmar. Vgl. Johann Georgius Schleder, *Theatri Europæi Sechster und letzter Theil/ Das ist/ Außführliche Beschreibung der Denckwürdigsten Geschichten/ so sich hin und wieder durch Europam [...] vom Jahr Christi 1647. biß 1651. begeben und zugetragen [...]*, Frankfurt am Mayn 1663, Sp. 926a-b. Dazu auch Laufhütte, *Friedensfest in Nürnberg*, S. 349.

79 Bei Klaj, *Irene*, S. 59–66; Birken, *Teutonie*, S. 63, und Schleder, *Theatri Europæi*, Sp. 939b-941a. Vgl. auch Hermann Glaser, *Die weiße Taube aus der Pastete. Das Friedensmahl von Nürnberg im Jahre 1649*. In: Uwe Schultz (Hrsg.), *Speisen, Schlemmen, Fasten. Eine Kulturgeschichte des Essens*, Frankfurt a. M./Leipzig 1993, 206–217. Vgl. auch Hans Hattenhauer, *Wie die Deutschen*

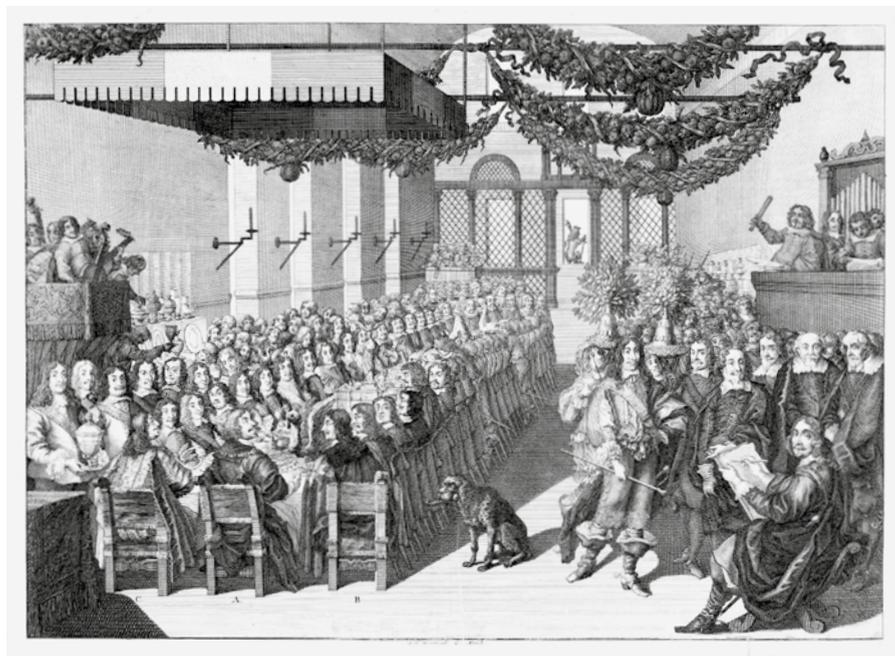


Abb. 11: Georg Daniel Heumann, Kupferstich nach Joachim von Sandrart:
Das Friedensmahl im Nürnberger Rathaus 1649 (1736)

Aus Sigmund von Birken's *Teutonie* und Johann Klaj's *Irene* geht hervor, dass kurze Friedensgedichte und psalmodierende Chöre zwischen den Gängen zum Festarrangement des Banketts gehörten.⁸⁰ Im Zentrum des Festbanketts standen allerdings zwei von Georg Philipp Harsdörffer zusammengestellte und allegorisierte »Schautrachten«⁸¹ – in allegorischer Architektur angerichtete Speisen und Dekorationen –, die auch auf dem berühmten Stich nach Sandrarts Bild zu sehen sind (Abb. 11), der der Festsdokumentation beigefügt ist.⁸² Bei der ersten handelt es sich um einen »Siegesbogen« des Friedens, »gewidmet der Einigkeit, welche oben auf stunde« mit einem Handzettel, auf dem sich die emblematischen Zeilen finden: »Unumque necesse est. | Eins ist nötig dieser Zeit/ | nemlich Fried und Einigkeit«.⁸³ Zu ihren Füßen liegen – ebenfalls mit Sinnsprüchen versehen – die

den Westfälischen Frieden feierten, in: Daphnis 36 (2007), S. 511–536, und Hedwig Bramenkamp, Krieg und Frieden in Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspielen« und den Nürnberger Friedensfeiern 1649 und 1650, München 2009, S. 265 ff.

80 Bei Birken, *Teutonie*, S. 58–62, und Klaj, *Irene*, S. 48–51 sowie in den Anmerkungen zur emblematischen Ausführung: S. 64–69.

81 Birken, *Teutonie*, S. 58.

82 Vgl. Klaj, *Irene*, S. 44f. Vgl. zum Gemälde auch Helmut Neuhaus, Zwischen Krieg und Frieden. Joachim Sandrarts Nürnberger Friedensmahl-Gemälde von 1649/50, in: Helmut Altrichter (Hrsg.), *Bilder erzählen Geschichte*, Freiburg i. Br. 1995 (= *Historiae*, 6), S. 167–199.

83 Birken, *Teutonie*, S. 58.

Zwietracht und der kriegerische Triumph. An den Seiten befinden sich weitere Sinnbilder der Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Sol, Venus, Merkur und Luna: »Der Sternen güldner Glantz«⁸⁴ bezeichnet dabei auf unterschiedliche Weise die allegorische Wiederkehr des Friedens und Abkehr des Krieges. So spricht etwa Mars: »Mein Schwert höret auf zu schneiden | und fährt wider in die Scheiden.«⁸⁵ Die zweite Schautracht stellt schließlich einen Berg dar, der »sechseckigt und in drey Theile abgesondert/ deren jedes auf eine von den dreyen vereinigten Kronen deutete.«⁸⁶ Die beiden Schautrachten bilden ein Ensemble, das dem triumphierenden Frieden durch Eintracht und der allegorischen Übertragung auf die verhandelnden Kriegsparteien gewidmet ist.

Bereits im letzten Band seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele* hatte Harsdörffer angedeutet, dass es Aufgabe der Poeten sei, »das Friedensbeginnen zu beschreiben«.⁸⁷ Darzustellen sei der Friede etwa »auf Schaupfenninge[n] oder in Holtz/ Stein/ etc. oder in Freudenspielen«, bevorzugt auf einem »Siegswagen«⁸⁸ fahrend. Harsdörffer stellt seine Schautrachten in der Reihe der allegorisierten Friedenssiege selbstverständlich neben den Einzug des personifizierten Friedens im »Freudenspiel«. Dabei stehen die allegorischen Schautrachten des Festbanketts am Beginn einer mimetischen Verkettung: zum einen in den poetischen Rekonstruktionen bei Klaj und Birken, wobei sich die Bild-Schrift-Struktur der emblematischen Schaugerichte in der metrisch-typografischen Anordnung entfaltet. Zum anderen greift Klaj die emblematisch-allegorische Anordnung der Schaugerichte auch in dem kurzen Friedensspiel *Kriegeskrieg/Friedenssieg* auf, das Teil der Festdokumentation *Irene* ist und dem Festrahmen als dramatisierter metrischer Text in der überlieferten Form retrospektiv zugeordnet wurde:⁸⁹ Das allegorische Spiel vom Friedenssieg wird hier als Streitrede in Szene gesetzt, welche die allegorische Bewegung des Kriegsab- und Friedenseinzugs ohne weitere Handlungselemente vorstellt. Irene nimmt die Rede des Krieges auf, um sie Wort für Wort in dreihebigen Jamben zu wenden:

Daß alles blieben ligen/
 daß niemand hoch gestiegen/
 daß Jung und Alt verschmacht:
 daß man mit blossen Füßen
 hat betteln gehen müssen/
 das hast du Krieg gemacht.
 Daß nichts nicht blieben ligen/
 daß alles hoch gestiegen/

84 Ebd., S. 61.

85 Ebd., S. 59.

86 Ebd., S. 61.

87 Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Bd. 8, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969 (= Deutsche Neudrucke/Reihe: Barock, 20), S. 451.

88 Ebd., S. 489.

89 Zumindest findet sich in den Festbeschreibungen keine Erwähnung eines Friedensspiels oder szenischen Auftritts. Dagegen stehen die Friedensschöre im Mittelpunkt. Vgl. Clemens Peck, *Chorus pacis. Gleichklang und Choreografie im Friedensspiel um 1650*, in: Julia Bodenburg u. a. (Hrsg.), *Chorfiguren. Transdisziplinäre Studien*, Freiburg i. Br. 2016 (Paradeigmata, 30), S. 175–191.

noch Jung noch Alt verschmacht:
 daß man mit blossen Füßen/
 nicht betteln dürfen müssen/
 das hab ich Fried gemacht.⁹⁰

Die Personifikation wiederholt dadurch die antithetische Grundstruktur des Streitgesprächs noch einmal in der eigenen Rede. Im rhetorischen Wettstreit werden thematisch die Bereiche Himmel und Engel, Regierung und Herrschaft, Landwirtschaft und Ernte, Ehe und Reproduktion, Kunst und Gelehrsamkeit durchgearbeitet, bis sich Mars dem Urteil des »Götterraht[s]« fügt und »bitterböß vom Frieden überwunden | hin in sein altes Loch« zurückkehrt. Bereits der Titel des kurzen Friedensspiels *Kriegskrieg/Friedenssieg* evoziert, dass Mars nicht aus der antagonistischen Welt des Krieges heraustreten kann, während Irene den siegreichen Frieden rhetorisch in die Bereiche des gesellschaftlichen Nutzens überträgt. Der »Götterraht« selbst folgt hier also keineswegs einer übergeordneten ethischen oder rechtlichen Position, sondern dem besseren rhetorischen Argument. Das ist deshalb plausibel, weil die Figuren selbst Personifikationen argumentativer Komplexe sind.⁹¹ Der Abgang des Krieges wird mit der epischen Bemerkung versehen: »[O]b er sey gantz verschwunden/ | ist noch nicht an dem Tag.«⁹² Zwar sind die Westfälischen Friedensverträge unterzeichnet und weitgehend ratifiziert, in Nürnberg bleibt es aber vorerst beim Interimsrezess.

Der Auftritt Concordias, der den Kreis zu Harsdörffers Schautrachten schließt, beendet den kurzen Text des Friedensspiels. Die Rede der Concordia bezieht sich unmittelbar auf die Darstellung in den Schautrachten, wo die Zwietracht zu ihren Füßen liegt: »Ich Eintracht mit euch eins/ die Zwietracht ist verzecket/ | da ligt das Knochenbild/ die Rabenbeine strecket.«⁹³ Concordia spricht ein Lob der Bienen, die den unterschiedlichen christlichen Kronen und Teilen des Reiches als Vorbild dienen sollen.⁹⁴ Während der rhetorische Friedenssieg die Bedeutung der Verhandlungen des diplomatischen Kollektivs hervorstreicht, lässt sich Concordia als Vermittlungsfigur weiter differenzieren: Der vereinte Auftritt von Irene/Pax und Concordia erfolgt im Anschluss an die römische Mythologie und Augustinus als Verkörperung einer stabilen Ordnung.⁹⁵ So ruft bereits der Beginn von Concordias Rede die »kluge Policy«⁹⁶ auf. Gerade das Vorbild der »Immen Reich« erinnert zunächst an das Zusammenwirken der Reichsstände untereinander – »Ich

90 Klaj, Irene, S. 23.

91 Vgl. Rahn, Krieg als Störfall der Rhetorik, S. 43. Rahn führt zu Schottelius' und Rists Friedensspielen aus: »Die Figuren sind disponible Argumente. Ihre Konstellationen in den verschiedenen Dialogsituationen bzw. in der Abfolge der Dialoge entsprechen der Erörterungsstruktur des Traktats. Eine Untersuchung der argumentativen Makrostruktur der Friedensspiele hätte eben diesen Traktatcharakter in den Blick zu nehmen und deutlich zu machen, durch welche rhetorischen Mittel die Partei des Friedens ergriffen wird.«

92 Klaj, Irene, S. 31.

93 Ebd.

94 Vgl. ebd., S. 32 f.

95 Vgl. Zouch, Explicatio, S. 4 f.

96 Klaj, Irene, S. 32.

Eintracht mit euch eins« – sowie des Kaisers mit den Reichständen. Darüber hinaus dient Concordia als Vermittlungsfigur zwischen den drei Kronen, die Harsdörffers Schautracht aufruft. Der bedeutende Auftritt Concordias⁹⁷ im Friedenskontext verweist allerdings nicht mehr wie etwa im frühen Mittelalter auf *concordia caritatis* oder *amicitiae*, sondern gemäß der Westfälischen Verträge auf eine »im Recht begründete Einigkeit«. ⁹⁸ Noch einmal sei an dieser Stelle an Richard Zouchs *Ius inter gentes* erinnert, das den Begriff dieser rechtlichen Concordia bereits im ersten Paragraphen seiner völkerrechtlichen Abhandlung aufruft: »Pax est, inter diversos Principes, vel populos justa Concordia, ex qua alii cum aliis secure agunt, ejusque ius, Statum, Dominium, Debitum & Delictum inter eos quibuscum Pax est, respicit.«⁹⁹ Diese Aktualisierung der westfälischen Einigkeit – das führt Klajs Verkettung der drei Ebenen des Bundes deutlich vor Augen – bezieht sich erstens auf die diplomatische Ebene der europäischen Souveräne, zweitens auf jene des *imperiums*, also Kaiser und Reichsstände, und drittens auf den Bund der Reichsstände selbst, der in den Westfälischen Verträgen über der jeweiligen Funktion der Reichsstände als Bündnispartner steht. Auf allen drei Ebenen hatte Krieg geherrscht, der nun in den Frieden überführt wurde. Wiederum steht die Verklammerung von Reichsverfassung und Völkerrecht, deren Bedeutung für die Westfälischen Friedensverträge und die Ordnung Europas nach 1648 so wichtig ist,¹⁰⁰ im Zentrum. Dass sich die diplomatisch-militärische Gemeinschaft rund um die Schautrachten und die dadurch zum Ausdruck gebrachte Concordia zeremoniell versammelt, aktualisiert diesen Zusammenhang des Friedensmahls durch das gemeinsame Tafeln: Die »sechs Classen« von Festgästen wurden nacheinander zu ihren Plätzen geführt, wobei die Sitzordnung zuvor »verglichen« worden war. Erst nachdem Piccolomini und Karl Gustav an ihren Plätzen am Kopf der großen Tafel angelangt waren, konnte »ein jeder alsobalden seinen Platz«¹⁰¹ am Tisch der Concordia einnehmen.

Nach dem Schwedischen Friedensmahl manifestierte sich zunächst die diskursive Hoheit der Feldherren und Offiziere, die am Verhandlungstisch vorherrschte, auch im festlichen Zusammenhang der Concordia: So kam es zu etlichen Salven, die von den ehemaligen Kriegsparteien abgefeuert und vom Nürnberger Bürgertum durchaus mit Bangen wahrgenommen wurden – allerdings mit einer bemerkenswerten performativen Wendung: Um »zu erweisen/ daß nun mehr nicht nur die Leiber/ sondern auch die Gemüter/ die Waffen abzulegen gesonnen [...], machten [die sämtlichen (H. h.) Gäste] also aus ihrem bisherigen Kriegesernst einen erfreulichen Friedenscherz«. ¹⁰² So überliefert die Festsdokumentation, dass Piccolomini, Karl Gustav und einige »Haupt=Leute« noch einmal »Soldaten spielen« wollten und als Musketiere verkleidet auf die Burg zogen, um dort feierlich »vom Herrn Kayserlichen Obristen Ranfft, weil nunmehr Friede seye, Schertz=weise abgedanckt, und ihrer Dienste erlassen

97 Vgl. dazu Stefanie Stockhorst, *Ethische Aufrüstung. Zur Konvergenz von Landlebensdichtung und Neostoizismus im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges am Beispiel von J. G. Schottelius' »Lamentatio Germaniae expirantis«* (1640), in: *Euphorion* 105 (2011), Heft 1, S. 1–18, bes. S. 4 ff. und 17 f.

98 Steiger, *Grundgesetz für Europa?*, S. 79.

99 Zouch, *Explicatio*, S. 1.

100 Vgl. Steiger, *Grundgesetz für Europa?*, S. 40 ff.

101 Meiern, *Acta pacis executionis publica*, 1, S. 371.

102 Birken, *Teutonie*, S. 70.

worden.«¹⁰³ Es handelt sich dabei um die performative Fortschreibung der Friedensallegorie, die mit dem Festschmaus begonnen hatte, mit anderen Mitteln: Der Beschreibung dieses auf der Burg zur Aufführung gelangten Scherzspiels ist auch die Erleichterung der reichsständischen Abgesandten und der Nürnberger Bürger anzumerken, dass es trotz »starckem Trunck« zu keinen Konflikten zwischen »so vielen ehedessen im Felde gegeneinander gestandenen Leuten«¹⁰⁴ kam. Die Heerführer und ihre Entourage treten gleichsam auf die Friedensbühne, um dort einerseits Soldaten zu spielen, andererseits in diesem Spiel als »einfache« Soldaten abzutreten, also den Auszug des Krieges und den Einzug des Friedens nachzuahmen. Dem entsprechen auch die mehrfachen Scheingefechte und Salven: Der exzessive Einsatz der Kriegsmittel durch die Offiziere begleitet den militärischen Abzug des Krieges. Nicht nur die beteiligten Heerführer untereinander, sondern auch Heerführer gemeinsam mit den (Ab-)Gesandten finden so einen theatralen Modus, miteinander bzw. mit der Präsenz des Krieges im Frieden umzugehen. So hält das durch die Friedensallegorie in Gang gesetzte burleske Ab-dankungsspiel nicht nur das nach wie vor vorhandene Gefahrenpotenzial der im Reich stationierten Heere und Söldner für die Reichsstände in Evidenz, sondern gehört auch zu einem Set symbolischer Praktiken, das den unterschiedlichen militärischen und diplomatischen Teilnehmern des Friedenskongresses situative Rollenwechsel und Selbstdarstellungen ermöglichte, die auch bei darauffolgenden kleineren festlichen Anlässen wiederholt wurden.¹⁰⁵

3. Auszug des Krieges, Einzug des Krieges: Birkens Amalfisches Friedensspiel und die militärisch-diplomatische Gemeinschaft

Mit dem Interimsrezess war die erste Demobilisierung eingeleitet; von den kaiserlichen Heeresverbänden verblieben die Hälfte, von den schwedischen und den übrigen Truppen etwa zwei Drittel in den Territorien des Reiches stationiert. Bis zum Februar 1650 kamen die schwedischen und die kaiserlichen Unterhändler, die im permanenten Austausch mit den reichsständischen Abgesandten standen, rasch voran. So wurden drei Abzugstermine vereinbart; die kaiserlichen und bayerischen Besatzungen sollten zuerst aus dem Südwesten des Reiches, der nicht-bayerischen Oberpfalz abziehen, um am Mittel- und Niederrhein aufgelöst zu werden. Die schwedischen Truppen sollten zuerst aus Mähren abziehen, abschließend aus Brandenburg, wobei die strategische Überlegung, die Ver-

103 Meiern, *Acta pacis executionis publica*, I, S. 372.

104 Ebd., S. 369.

105 Vgl. Conrad Wiedemann, Nachwort des Herausgebers, in: Johann Klaj, *Friedensdichtungen und kleine poetische Schriften*, Tübingen 1968, S. 24*f.: »Nach dem ›Schwedischen Friedensmahl‹ rissen die Festlichkeiten in Nürnberg nicht mehr ab. Unter anderem kam es zu einem ›Valedictions-Bankett für Feldmarschall Wrangel in der Nacht des 5. März 1650, zu einem Feuerwerk vor dem Spitaltor am 16. März und zu einem Bankett in ländlicher Umgebung am 6. Juni, bei dem man in einer ›Lauberhütte‹ tafelte und ein Feuerwerk abbrannte. Klaj hat dieses *Lustige Feldpanquet* am Schluß der *Irene* (S. 71–87) beschrieben.« Vgl. Bramenkamp, *Krieg und Frieden*, S. 299–315.

sorgung und den Schutz der abziehenden Truppen so besser gewährleisten zu können, allerdings beim kurbrandenburgischen Abgesandten für Protest sorgte.¹⁰⁶

In der Folge stockten die Verhandlungen der schwedischen, kaiserlichen und französischen Bevollmächtigten sowie der reichsständischen Gesandten, wobei letztere drohten, zwischen den Fronten politisch und finanziell aufgerieben zu werden. Als größte Hindernisse des Hauptrezesses erwiesen sich die Fragen der Restitution und der weiteren Evakuierung, insbesondere der von einer spanischen Garnison besetzten und eben deshalb für den schwedischen Verbündeten Frankreich gefährlichen pfälzischen Festung Frankenthal. Dabei verfolgte Karl Gustav eine riskante und harte Verhandlungslinie gegenüber den kaiserlichen und den reichsständischen Gesandten, die eine Kritik am Westfälischen Friedensvertrag beinhaltete. Auf der Gegenseite war der Wiener Hof in der Causa Frankenthal in stetem Kontakt mit Spanien und versuchte symbolisch immer wieder an den alten kaiserlichen Funktionen festzuhalten. In beiden Fällen kam es dabei zu gehörigen Spannungen zwischen den Fürsten, ihren Verbündeten sowie ihren diplomatisch-militärischen Vertretern. Während sich die Handlungsräume zunehmend verengten, blieb auch die interkonfessionelle Allianz der Reichsstände von dieser Wartezeit nicht unbelastet.¹⁰⁷

Hinzu kam, dass der Pfalzgraf als schwedischer Kronprätendent von Königin Christina zurück nach Schweden berufen worden war. Die Drohung Karl Gustavs abzureisen, wenn innerhalb einer Zwei-Wochen-Frist keine Einigung erlangt würde, dürfte Fortschritte gebracht haben: Als die kaiserliche Delegation darauf mit Vorschlägen reagierte, wurde das Ultimatum zurückgenommen¹⁰⁸ und Karl Gustav versprach Piccolomini bei einem schwedischen Gartenfest, dem »Verträulichkeitsmahl«,¹⁰⁹ Nürnberg erst nach Unterzeichnung des Hauptrezesses zu verlassen. Der Abschluss des schwedisch-kaiserlichen Hauptrezesses kam auch deshalb schließlich zustande, weil zum einen Ferdinand III. und sein Generalissimus den Abbruch der Verhandlungen nicht riskieren wollten und zum anderen, weil Karl Gustav »nicht mehr gewillt war, auf französische Interessen Rücksicht zu nehmen«.¹¹⁰ Die Kaiserlichen und die Schweden unterzeichneten am 26. Juni 1650 den Friedensrezess, kaiserliche und französische Gesandte am 2. Juli.¹¹¹

Wenn in der Forschung vom multimedialen »Gesamtkunstwerk«¹¹² der Nürnberger Friedensfeste die Rede ist, sticht jenes Fest hervor, das der kaiserliche Generalissimus am Schießplatz St. Johannis außerhalb der Stadt zu diesem Anlass am 4. Juli ausrichtete. Die wesentlich von Sigmund von Birken in Szene gesetzte allegorische Verzahnung von diplomatischem Zeremoniell, Festarchitektur und Festbankett mit seinem Friedensspiel *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug* überragt das Festbankett aus dem September 1649 sowie die übrigen Feste, die von unterschiedlichen Delegationen in Nürnberg jeweils

106 Vgl. Oschmann, Nürnberger Exekutionstag, S. 349 ff.

107 Vgl. ebd., S. 307–343.

108 Vgl. Schleder, *Theatrum Europaeum*, Bd. 6, Sp. 1048a.

109 Birken, *Teutonie*, S. 90.

110 Oschmann, Nürnberger Exekutionstag, S. 400.

111 Vgl. ebd., S. 409 f.

112 Laufhütte, Friedensfest in Nürnberg, S. 351.

mit dem Versuch ausgerichtet wurden, die vorhergehenden Feuerwerke, Schlittenfahrten und Bankette zu übertreffen.¹¹³ Dafür günstig war, dass der junge Birken bei Justus Georg Schottelius in Wolfenbüttel an einem für Festkultur bedeutsamen Hof hospitiert hatte,¹¹⁴ bevor er nach Nürnberg kam. Mit Diplomatie, Völkerrecht sowie mit der reichspublizistischen Diskussion um den staatsrechtlichen Status der Reichsstände war Birken durch seine rechtswissenschaftlichen Studien in Jena bei Johannes Limnaeus, der selbst für Ansbach am Westfälischen Friedenskongress teilnahm, vertraut.¹¹⁵ An dieser Stelle sei auf die Scharnierfunktion der Staatsrechtstheorie des Reichs für Literatur und Theater der Diplomatie verwiesen: Einige der in dieser Arbeit behandelten Dichter und (Rechts-) Gelehrten, die im diplomatischen Kontext hervortreten bzw. diplomatische Figurationen auftreten lassen, waren wie Birken über die Reichspublizistik zuerst mit der Diplomatie- theorie und jener des Völkerrechts in Kontakt gekommen.¹¹⁶

Für die Erfassung des performativen Ensembles von Birkens Friedensspiel ist der Zusammenhang von Raumordnung und Dramaturgie von Bedeutung (Abb. 12): Einander gegenüberliegend befanden sich am jeweiligen Längsende des Festplatzes zwei hölzerne Gebäude; auf der linken Seite ein Holzbau, über dessen Eingang die Fahnen des Reichs, Schwedens und Frankreichs angebracht waren. Auf der Kuppel thronte ein zweiköpfiger Adler mit Kaiserkrone auf einer Weltkugel, rund um die Kugel waren die Fahnen der übrigen Reichsfürsten gruppiert.¹¹⁷ Damit war gleichermaßen das Gebäude der Concordia aufgestellt, als Allegorie der Eintracht zwischen den verfeindeten Monarchien und der Einigkeit im bzw. des Reiches. Am anderen Ende befand sich ein von der kaiserlichen Artillerie eingerichtetes »Brand=Castell, die Wohnung der Discordia«. Zwischen den beiden Gebäuden stand »auf einem viereckigen Podest eine Säule mit einem Bild des Friedens, der, mit einem Kranz von Früchten gekrönt, in der linken Hand einen Palmzweig und in der rechten eine Lorbeerkrone trug«. ¹¹⁸ Birkens *KriegsAb- und FriedensEinzug* wird dabei so in Szene gesetzt, als handle es sich um eine große allegorische Schautracht in bewegten und kommentierten Bildern:¹¹⁹ So schob sich nach der Mahlzeit zur Überraschung der

113 Vgl. Paul, Reichsstadt und Schauspiel, S. 346.

114 Vgl. Garber, Sprachspiel und Friedensfeier, S. 702. Schottelius hatte bereits anlässlich des Sonderfriedens von Braunschweig 1642 sein *Neu erfundenes Freuden=Spiel genandt Friedens=Siege* zur Aufführung gebracht.

115 Zu Limnaeus vgl. Hoke, Johannes Limnaeus.

116 Auf diesen Zusammenhang verweist Bach, Politische Theologie, S. 111 ff.

117 Vgl. Schleder, *Theatrum Europaeum*, Bd. 6, Sp. 1075b.

118 Sigmund von Birken, Teutschlands Krieges=Beschluß und FriedensKuß. Besungen und beklungen in den Pegnitzgefilden von dem Schäfer Floridan, Nürnberg 1650, S. 22.

119 An dieser Stelle sei noch einmal an Harsdörffers bildorientierte Dramenpoetik erinnert, die Birken aufgreift. Harsdörffer führt im 2. Band des *Poetischen Trichters* aus: »Ich sage ein lebendiges Gemähl; massen die Rede nicht bilden/ das Bild aber nicht reden kann/ beedes aber durch die lebendigen Personen deß Schauplatzes ausgewürket wird.« (Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, S. 73) Vgl. auch Georg Philipp Harsdörffer, *Kunstverständiger Discurs*, von der edlen Mahlerey (Nürnberg 1652), hrsg. von Michael Thimann, Heidelberg 2008 (= *Texte zur Wissensgeschichte der Kunst*, 1). Zum Bildcharakter nach Harsdörffer vgl. Nicola Kaminski, »ut pictura poesis«? Arbeit am Topos in Georg Philipp Harsdörffers »Seelewig«, in: Mirosława Czarnecka u. a. (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster*, Bern 2010 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A, 99), S. 367–397, und



Abb. 12: Kupferstich Tempel des Friedens und gegenüber gesetztes Castel des Unfriedens, wie solche bey Ihrer Fürstl: Gnad: Duca de Amalfi zu Nürnberg gehaltenen Friedensmahle beim hellen Tage anzusehen gewesen (1650)

Anwesenden ein wie ein Wald bemaltes Zelt immer näher vor den offenen Mittelteil des einträchtigen Festgebäudes, in dem das Bankett stattgefunden hatte. Schließlich öffnete sich das Zelt und ließ »sehen etliche Personen/ die stunden mit unverwandten Augen und Leibern/ als wären es Bilder; und diese Vorbildungen wurden durch Auf- und Zuziehung des Vorhangs mit unterschiedenen Posturen oder Stellungen vor jedem Aufzug [...] abgewechselt.«¹²⁰ Aus diesen *Tableaux vivants* kamen »die Personen nach einander heraus/ und tratten mitten in die Hauptbaraque/ stracks vor die grosse Tafel.«¹²¹

Birkens Friedensspiel gliedert sich in drei »allegorische Spiegelungen der Kriegs- und Friedensthematik«¹²² ohne dramaturgisch durchgehende Handlung: Wie in den »Entrées« des *Ballet de la paix* treten Personifikationen der Zwietracht, der Gerechtigkeit, der Eintracht, des Krieges und des Friedens auf sowie Cupido, Venus, Vulkanus, ein Schäfer und

Stefanie Stockhorst, Text und Bild bei Harsdörffer: Vom Paragone zur synästhetischen Animation, in: Jörg Robert (Hrsg.), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin/Boston 2017 (= Frühe Neuzeit, 209), S. 347–365.

120 Birken, *Deutschlands Krieges-Beschluß*, S. 22.

121 Ebd., S. 23.

122 Laufhütte, *Friedensfeier in Nürnberg*, S. 353.

ein Soldat. Birken selbst verstand sein allegorisches Schauspiel als »Friedens-Ballet«,¹²³ was zum einen die Bedeutung der Gebärden und stummen Bilder für die Aufführung hervorhebt,¹²⁴ zum anderen auf die gattungsgeschichtliche Dominanz des französischen Hof-»Ballets« verweist, dem Birken sein Werk vor allem retrospektiv zuzuschreiben versuchte.¹²⁵ Wie im Fall des multimedialen *Ballet de cour* meint Ballett dann nicht nur die Bedeutung von Tanz und Choreografie für die Aufführung, sondern auch die Aufführung als Gesamtkunstwerk.

Inbesondere die Einlage des Friedensspiels in den Text der poetischen Festdokumentation *Teutscher Krieges-Beschluß und FriedensKuß* könnte die Vermutung zulassen, es handle sich dabei um einen dramatisch aufgeführten Text in durchgehender Figurenrede. Der nachträgliche Hinweis auf das »Ballet« verdeutlicht jedoch vielmehr eine performative Spannung zwischen leibhaftiger Aufführung und textlicher Ausgestaltung: Der dramatisch ausformulierte Text der sprechenden Figuren war zwar während der Aufführung präsent, allerdings ähnlich wie im Fall des eingangs diskutierten *Ballet de la paix* in Form eines gedruckten »Cartels«, das zum Festanlass an das diplomatische Publikum zur Erläuterung des allegorischen Zusammenhangs verteilt und von diesem während der Aufführung gelesen wurde,¹²⁶ während die tänzerisch-pantomimische Aufführung über weite Strecken ohne Figurenrede auskam bzw. zu den Auftritten als Rezitat wiedergegeben wurde.¹²⁷ Daher stehen auch in zeitgenössischen Erwähnungen von Birken's Friedensspiel die »anmutigen Gebärden«¹²⁸ im Mittelpunkt. Getragen wurde diese Aufführung zur Gänze von Nürnberger Patriziersöhnen.¹²⁹ Wenn also einerseits dadurch der performative Aspekt und die Choreografie von starren und bewegten Körpern in den Mittelpunkt des zeremoniellen Anlasses des Friedenskongresses rücken, ist andererseits darauf hinzuweisen, dass Birken's Nürnberger Friedensspiel, soweit rekonstruierbar, von den zeremonialen und tänzerischen Formationen im Verständnis des *Ballet de la paix* oder den Wolfenbütteler höfischen »Ballets« doch entfernt ist.¹³⁰ Vielmehr handelt es

123 Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind-und Dicht-Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy*, Nürnberg 1679, S. 39. Vgl. dazu auch Sigmund von Birken, *Die Tagebücher*, Bd. 1, bearb. von Joachim Kröll, Würzburg 1971, S. 355 (21. März 1668) und Sigmund von Birken, *Die Tagebücher*, Bd. 2, bearb. von Joachim Kröll, Würzburg 1974, S. 361 (20. Dezember 1676).

124 Vgl. Paul, *Reichsstadt und Schauspiel*, S. 351 ff.

125 Vgl. Marie-Thérèse Mourey, *Birken und das »Ballet«: Werke, Kontexte, Theorien*, in: Klaus Garber u. a. (Hrsg.), *Sigmund von Birken (1626–1681). Ein Dichter in Deutschlands Mitte*, Berlin/Boston 2018, S. 193–214.

126 Vgl. ebd. und Marie-Thérèse Mourey, *Rists Tanz- und Balletinventionen. Das Celler Hochzeits-Ballet »Die Triumphirende Liebe« (1653)*, in: Johann Anselm Steiger/Bernhard Jahn (Hrsg.), *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerk eines Pastors, Dichters und Gelehrten*, Berlin/Boston 2015 (= *Frühe Neuzeit*, 195), S. 234 f.

127 Vgl. Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, S. 315. Birken schreibt zu »Balleten[n]« und »DanzSpiele[n]«: »[...] worbei gewöhnlich/ im Druck/ den Danzenden Personen einige Reden zugeeignet werden/ um damit den Ausfund bekandt zu machen. So ein Gedichte ist/ Opitzens/ Dafne/ und mein Friedens-Ballet.«

128 Birken, *Teuschlands Krieges-Beschluß*, S. 33 und 56.

129 Vgl. ebd., S. 22. Dazu auch Paul, *Reichsstadt und Schauspiel*, S. 357 ff.

130 Vgl. Mourey, *Birken und das »Ballet«*. Als einziges Beispiel für ein höfisches »Ballet« in Birken's Werk gilt das Bayreuther »Ballet der Natur«.

sich um eine »vielschichtige, allegorisch-emblematisch strukturierte Darbietung«. ¹³¹ Aus der Festdokumentation geht hervor, dass das diplomatische Publikum mehrfach von den Figuren oder den entsprechenden Rezitationen adressiert wurde, also dramatische und kommentierende Redeelemente in die pantomimisch-tänzerischen Personifikationen von Friede, Eintracht, Gerechtigkeit, Krieg, Zwietracht sowie der mythologischen Figuren Venus, Cupido und Vulkanus eingeflochten wurden. ¹³²

Der erste Aufzug hebt mit dem schlangenbekränzten »Hexengesicht« der Discordia an. Zu ihr treten dann Eintracht, Friede (bei Birken im Gegensatz zu Klaj und Harsdörffer nun als antiker Jüngling) und Gerechtigkeit. Die Gerechtigkeit schlägt Schlangen vom Haupt der Discordia und legt sie in die eine Waagschale, den Lorbeerkranz des Friedens in die andere. Dazu ist im Text die Rede der Gerechtigkeit zu lesen:

Die Schale steigt/ die sinkt dagegen.
 Seht so/ so muß man recht auswägen.
 Du bist zu leicht/ troll dich hinaus/
 O Zweytracht/ aus dem Menschenhaus!
 Weil du die Länder angeflammet/
 so wirst du nun von mir verdammet/
 ins Flammenreich/ da deinen Thatn
 gelohnet wird/ du Höllenbratn.
 Ihr Höllengeister/ lasst die Hölle,
 (Drey Teufel kommen mit Fackeln gelaufen.)
 Kommt/ holet mir von dieser Stelle
 diß Weib/ sagt eurem Lucifer/
 daß ich sie ihm zur Braut gewähr.
 (Sie springen um die Zweytracht herum.)¹³³

Schließlich schleppen die Teufel Discordia in das »Brand=Castell«, um sie dem Feuer zu übergeben, während der Friede zu Trinksprüchen und Musik auffordert.

Der zweite Aufzug stellt eine bukolische Szene vor, in der ein Schäfer und ein Soldat auftreten. Zunächst belächelt der Soldat den Schäfer ob seiner Einfachheit, nachdem Fama den Frieden verkündet hat, kann der Schäfer den Soldaten jedoch vom arkadischen Leben überzeugen. Ganz der pastoralen Utopie des Pegnesischen Blumenordens entsprechend tauscht der Soldat Schwert gegen Feldwerkzeuge. ¹³⁴ Deutlich lässt sich der bukolische Repräsentant für Frieden und *Simplicité* vom grotesken Auftritt der Bauern

131 Paul, Reichsstadt und Schauspiel, S. 351.

132 Vgl. etwa Birken, Teutonie, S. 127.

133 Sigmund von Birken, Teutscher KriegsAb-und FriedensEinzug/ In etlichen Aufzügen/ bey allhier gehaltenem hochansehnlichen Fürstlichen Amalfischen Freudenmahl/ Schauspielweiß vorgestellt Durch S. B. P. L. C, Nürnberg 1650, S. 18.

134 Dazu Klaus Garber, Pastorales Dichten des Pegnesischen Blumenordens in der Sozietätsbewegung des 17. Jahrhunderts. Ein Konspekt in 13 Thesen, in: John Roger Paas (Hrsg.), »der Franken Rom«. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 146–154.

im *Ballet de la paix* unterscheiden. Der Schäfer bleibt so im Rahmen der antiken und neuzeitlichen Gattungsklassifikation nicht nur der mittleren Stilebene verbunden, sondern verkörpert auch die historische Reflexion der Dichtung im Text, die ja auch vom »Schäfer Floridan« – so Birken's Ordensname bei der Nürnberger Sprachgesellschaft – verfasst wurde. Wie Scaliger und Harsdörffer lokalisiert Birken noch in seiner späten Poetik *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst* (1679) den Ursprung von Dichtung und Schauspiel in der Schäferei.¹³⁵

Im dritten Aufzug tritt nun Mars auf, der bei Birken ein neues Gesicht zeigt. Die Zerstörungswut seines Auftritts bei Klaj kommt in *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug* der Zwietracht zu. Birken stellt Mars nicht nur als Personifikation des Krieges vor, sondern auch als Werkzeug der göttlichen Strafe. Anstelle eines Streits mit Irene liefert der Kriegsgott einen »Rechenschaftsbericht«¹³⁶ an Jupiter, der – zumindest in der ans Publikum verteilten Textfassung – schließlich in eine Abschiedsrede vor den anwesenden Heerführern und Gesandten mündet.¹³⁷ Während der Friede, der in sprachspielerischer und rhetorisch höchst artifizierlicher Manier Deutschland grüßt und küsst,¹³⁸ längst eingezogen und wieder zur Bildsäule im Ensemble der allegorischen Figuren erstarrt ist, tritt Mars mit der szenischen Anweisung »Er steckt sein Schwert in die Scheide« nun eher leise mit einer Geste soldatischen Gehorsams ab:

Jupiter/dein weißer Will hat diß über mich beschlossen/
 diß Verhängniß ist mit Raht/ Herr/ aus deinem Raht geflossen.
 Vater/ dir steht das Befehlen/ und mir das Gehorchen zu.
 Gönnest du/ gönn ich auch gerne Teutschland diese Friedensruh.
 Zwar geschicht mir weh darbey; Mars war besser nie versehen/
 als wann er mocht in das Feld mit den dapfren Teutschen gehen:
 Doch ich weiß noch andre Völker/ die mein Tuhn mir abgelernt/
 die ich mir zu ädlen Sklaven meiner Waffen ausgekernt.¹³⁹

Birken berichtet in der *Teutonie*: »Allen Anwesenden gefiele dieser höfliche Abschied sehr wol/ und waren ihrer viele/ die diesen Gotte nun nit mehr für so grausam hielten.«¹⁴⁰ Mars zieht weiter »in die Inseln«,¹⁴¹ d. h. die britischen Inseln, wo Cromwell nach dem

135 Scaliger, *Poetices libri septem*, I, S. 95. Vgl. dazu auch Sigmund von Birken, *Teutsche Rede=bind- und Dicht=Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy/ mit Geistlichen Exempeln*: verfasst durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten=Gedichte, Nürnberg 1679 (= Reprint: Hildesheim/New York 1973), S. 314.

136 Silber, Birken, S. 104.

137 Vgl. dazu auch die Gerichtsszene in Rist, *Irenaromachia*, fol. G iv^r–H vii^v.

138 Vgl. Birken, *Teutscher KriegsAb=und FriedensEinzug*, S. 9f.

139 Ebd., S. 30.

140 Birken, *Teutonie*, S. 135. Schon in Harsdörffers Schautrachten heißt es zu Mars: »In seinem Gemähl ware zu sehen ein Bogen mit abgelassener Senne/ und diese Reimzeilen: | Indulgere. Juvat. | Man lässt meine Senne nach/ | Daß ich nicht werd gar zu schwach.« Beschrieben in ebd., S. 59.

141 Birken, *Teutscher KriegsAb=und FriedensEinzug*, S. 30.

Tod Karls I. den Krieg 1649 nach Irland trug, und fordert die Deutschen auf, in seinen Diensten zu bleiben, indem er mit dem Ruhm weiterer zukünftiger Kriege lockt. Zu denken wäre insbesondere an den für den Westfälischen Friedensvertrag maßgeblichen Einigungsdiskurs einer Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich.¹⁴² Denjenigen, die sich seiner englischen Reise übers Meer nicht anschließen, wird gedankt, wobei Mars die beiden Heerführer Karl Gustav und Piccolomini direkt adressiert:

Ihr insonderheit/ ihr beyde/ die Mars seine Söhne nennt;
 euer Herz/ ihr dapfren Fürsten/ sey nach NymphenGunst entbrennt.
 Bässrer Wunsch ist nicht für euch/ den ich euch zum Abschied lasse.¹⁴³

Nach dem Kriegsgott tritt Venus auf, die Mars beschwört: »Teutschland hat zu meinem Kriegen | bässer/ als zu deinem/ Lust.«¹⁴⁴ Auch die Liebesgöttin spricht die beiden »hochbenamseten fürstl. Personen« als »irdische Götter und Göttergesandten« direkt an.¹⁴⁵ Danach folgen Cupido und Vulkanus, der »krumme Feuergott und Schmid der Götter«,¹⁴⁶ der Carl Gustav schließlich auch die Zündschnur für das Feuerwerk überreicht (Abb. 13), wodurch das »Castell des Unfriedens« zur Gänze zerstört wird und das Friedensspiel seinen Höhepunkt erreicht.¹⁴⁷

Es scheint insbesondere an jenen Stellen, an denen der zeremonielle Rahmen am deutlichsten zum Vorschein kommt und es nicht allein um Attribute der allegorischen Figuren geht, naheliegend, dass die Figuren der Aufführung, wie z. B. im Fall des Mars und der Abdankung der anwesenden Heerführer, direkt sprechen oder zumindest ihre Handlungen durch das Verlesen der Figurenrede kommentiert wurden.¹⁴⁸ Solchermaßen verbindet das Friedensspiel die unterschiedlichen diplomatischen Akteure und politischen Repräsentationen im performativen Vollzug der Festkomposition. Mediale Voraussetzung dieses performativen Zusammenhangs ist die spezifische Modellierung bzw. Konfiguration der Friedensallegorie: Die Bedeutung der Personifikation der Eintracht neben jener des Friedens findet sich bereits in Harsdörffers Schaugericht, in Birkens lyrischer Eröffnung des Kongresses, noch bereichert um die Personifikationen der Gerechtigkeit und der »Gottesliebe«,¹⁴⁹ sowie in Klajs *Kriegeskrieg/Friedensieg*.

142 Nicht weniger explizit heißt es bei Klaj, Geburtstag deß Friedens, S. 120, zu drohenden Auseinandersetzungen mit dem Osmanischen Reich: »So fleuß nun Donau hin mit deinen sieben Flüssen/| geuß in das strenge Meer das strenge Blutvergiessen | bey Constantinens-Stadt/ lauff Morgenwerts/ lauff hin/ | nimm donau ab den Krieg von unserm Constantin.«

143 Birken, Teutscher KriegsAb-und FriedensEinzug, S. 31.

144 Ebd., S. 34.

145 Ebd., S. 35.

146 Ebd., S. 36.

147 Zur Einordnung des Nürnberger Feuerwerks in die höfische und reichsstädtische Feuerwerkstradition im Reich vgl. Eberhard Fähler, Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert, Stuttgart 1974, S. 46–69 und 135–193.

148 Vgl. Paul, Reichsstadt und Schauspiel, S. 353 f.

149 Abgedruckt in Birken, Teutonie, S. 29.

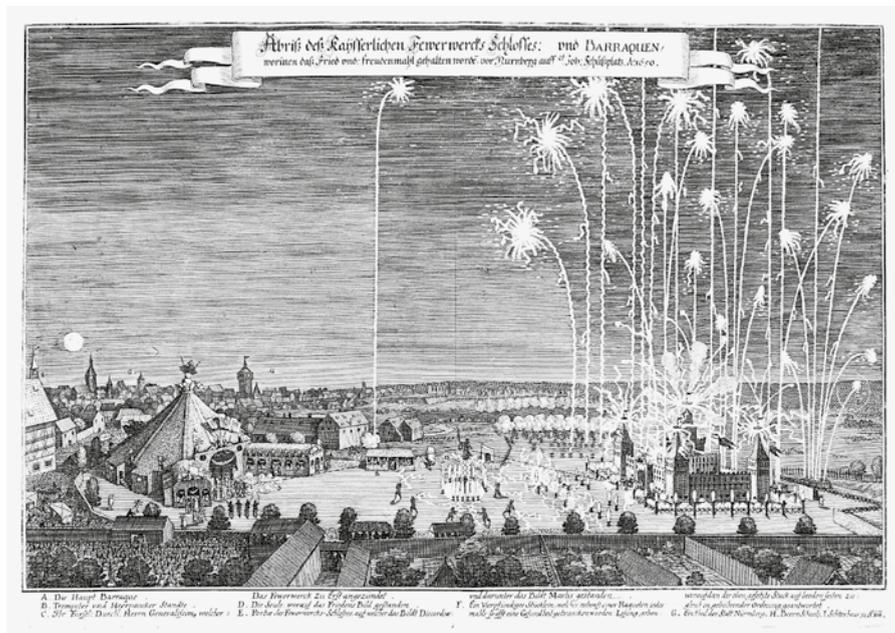


Abb. 13: Kupferstich von Matthäus Merian *Abriss des Kaysserlichen Feuerwercks Schlosses: und Barraquien, worinnen daß Fried und Freudenmahl gehalten worden, vor Nurnberg auff St. Joh. Schußplatz (1650)*

Gerade in Anbetracht der *Concordia* drängt sich die Frage auf, warum dem Krieg in Birken's Friedensallegorie – seinen bloßen Auszug nunmehr übersteigend – eine so große Bedeutung zukommt, er also abzieht und gleichsam wieder einzieht. Im Vergleich zum französischen *Ballet de la paix* in Westfalen steht dabei, das haben bislang auch Harsdörfers und Klajs Beiträge deutlich gemacht, der militärisch-diplomatische Zusammenhang der konkreten Finanzierung und Organisation des Abzugs der Truppen im Vordergrund. Deshalb ist in der Friedensallegorie eine militärische Repräsentation zu integrieren. In der räumlich-szenisch ausgestalteten Konfiguration, wie sie im Gesamtkunstwerk Birken's vorliegt, muss der allegorische Festrahmen aufgrund der anwesenden »Kriegs=Officers« einen symbolischen Umgang finden, den Krieg in der Friedensallegorie dauerhaft zu verankern. Zumal er nach dem Hauptrezess tatsächlich aus dem Reich abzieht: Verkehrt man – ausgehend von Klajs eingangs zitierter zentraler Frage, wer das Geld aufbringen könne, um Mars' Reise »in eine fremde Welt« zu finanzieren – die zum Frieden gehörenden Tugenden in ihr Gegenteil, wird deutlich, dass Mars zwar die Verheerung Deutschlands repräsentiert, gleichzeitig allerdings lediglich als Handlanger der Zwietracht, des Unrechts und der mangelnden Gottesliebe fungiert. Wenn Mars dabei lediglich als Ausführungsorgan stilisiert wird, folgt die allegorische Modellierung einem Topos, der zwar in den Friedensspielen angelegt ist und auf das sündhafte Deutschland verweist. Gleichzeitig geht Birken's Mars durch die Einbindung der Offiziere und Gesandten auch deutlich darüber hinaus.

Entscheidend ist, dass Mars als Mittel der Politik nicht verschwindet, sondern lediglich neu zu kanalisieren ist. Demnach bedeuten Eintracht im Reich und in der *res publica christiana* um 1648, und darauf rekurriert ja auch das *Ballet de la paix*,¹⁵⁰ die zerstörerische Kraft des Krieges in die Ferne zu führen. Nicht zuletzt die effektvolle und dem Donner des Krieges um nichts nachstehende Zerstörung des »Castells des Unfriedens« belegt diese symbolische Präsenz des gebändigten und paradoxerweise mit dem Frieden »versöhnten« Krieges in Birkens Nürnberger Friedensallegorie.¹⁵¹ Auch das ähnliche antike Habit bei Pax und Mars – unterschieden nur durch Gold (Pax) und Silber (Mars) – hält dieses Szenario bereit: als gütliche Lösung der Präzedenzfrage nach zeremonieller Rangfolge.

Bernhard Jahn hat mit Blick auf Johann Rist festgestellt, dass Friedensspiele Mars' Abzug bzw. Entmachtung entweder zeremoniell (wie im *Ballet de la paix*) oder als Gerichtsverfahren wie bei Rist verfolgen.¹⁵² Zum einen erinnern Rechenschaftsbericht und Abschiedsrede des Mars an Ernst Stapels und Johann Rists *Irenaromachia* (1630). Der darin nach dem Vorbild des anonymen Dialogs (*Senatus deorum*) modellierte Auftritt des Kriegsgottes, d. h. einer Gerichtsszene mit entsprechender Verteidigungsrede, wird ausgehend von Rists allegorischem Drama für den Auftritt des Mars auf deutschen Bühnen – also auch bei Birken – maßgeblich. Zum anderen zeugen die Anwesenheit der Kriegsherren sowie deren Adressierung durch den Kriegsgott für ein divergierendes zeremonielles Setting, bei dem nicht die juristische Verurteilung oder rhetorische Austreibung des Krieges, sondern dessen Einhegung in der Lobrede auf die Kriegsherren im Vordergrund steht.

Der Friede hebt an mit überschwänglichem Gruß und Kuss Deutschlands: »Du Kaiserin der Erden/ sey gegrüst/ | du Länderland/ sey tausendmal geküst«. ¹⁵³ Damit ist nicht nur die Rückkehr zum Frieden, sondern auch zu einem früheren goldenen Zustand markiert, der durch das kriegerische Eisen für dreißig Jahre unterbrochen war. Das »Schlangenweib« Discordia/Zwietracht habe ihre »Hunde« auf ihn gehetzt, »die mich bissen aus dem land/ das sich wider mich verbunde. | Gold must fliehen vor dem Eisen/ Fried dem Kriege machen Platz.«¹⁵⁴ Dagegen erscheint nun der Einzug des Friedens, der Eintracht und der Gerechtigkeit mit einem großen, auch grafisch und metrisch abgehobenen »Jetz«; die Rede wiederholt solchermaßen den Vollzug der allegorisch-dramatischen Handlung.

Der multimediale Bau des Festbanketts im Juli 1650 verdichtet die getrennten performativen Teile des Festbanketts (von Harsdörffers Schautrachten über Klajs kleines Friedensspiel bis zum Scherzspiel der Offiziere), das die Schweden im September 1649 ausgerichtet hatten, nun in *eine* Handlungsfolge: Die performative Dimension von Birkens im Auftrag Piccolominis verfasstem Friedensspiel zeigt sich hier eng mit dem allegorischen Festrahmen verwoben, indem der Kriegsauszug und der Friedenseinzug nicht nur in zwei weiteren thematisch dem Frieden äquivalenten Bereichen – Schäferidyll (Flora, Fauna) und Liebe – gespiegelt werden, sondern auch in der erneuten symbolischen »Entlassung« Karl Gustavs und Piccolominis aus dem Kriegsstand. Gleichzeitig bringt die Differenzie-

150 Vgl. Welch, Theater of Diplomacy, S. 113.

151 Vgl. Roeck, Feier des Friedens, S. 644 f.

152 Vgl. Jahn, Majuma, S. 360.

153 Birken, Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug, S. 10.

154 Ebd.

nung zwischen *Discordia* und Mars auch das Figurenensemble der Friedensallegorie in Bewegung; allerdings nur hinsichtlich der Konfiguration. Bernhard Jahn hat zu Johann Rists allegorischen Dramen bemerkt, deren Logik sei der eines »Karten- oder Schachspiels« vergleichbar: »Die Figuren sind in ihrem Wert schon festgelegt, so wie die Bedeutung eines Läufers oder eines Kreuz-Aß schon feststeht. Entscheidend ist vielmehr die Konfiguration, das heißt, welche Figuren in einer Szene aufeinandertreffen und gegeneinander gestellt werden.«¹⁵⁵ Auch bei Birken zeigt sich die neue Bedeutung des Krieges insbesondere in der Konfiguration mit *Discordia*.

Warum lässt die Nürnberger Inszenierung nicht auch die einzelnen Parteien – wie im Fall des Münsteraner *Ballet de la paix* – als Personifikationen in der jeweiligen National- bzw. Hoftracht auftreten? Diese Frage kann mit der Bedeutung der Reichsstände beantwortet werden, deren diplomatische Repräsentation im Kontext der Amalgamierung von Verfassung und Völkerrecht, wie sie die Westfälischen Verträge vollziehen, auch symbolisch prekär ist. So verweist Birkens spezifische Konfiguration von Frieden/Krieg, Eintracht/Zwietracht auch auf die kollektiven Anstrengungen der postwestfälischen Friedensdiplomatie und insbesondere auf das Kollektiv der reichsständischen Delegierten, durch die in Nürnberg der Abzug des Krieges – d. h. der noch im Reich lagernden Truppen – erreicht werden konnte. Durch die symbolische Anerkennung des Krieges im Frieden eröffnen sich unterschiedliche Figurationsangebote für die Akteure des Friedenskongresses.

Die Bedeutung der Imago eines internationalen christlichen Friedens durch die *Concordia* in Westfalen und Nürnberg ist nicht zu unterschätzen, wie ein Wortspiel mit dem eigenen Namen des kaiserlichen Gesandten Crane (Kranich, lat. *grus*) vor Augen führt, der sowohl in Osnabrück als auch in Nürnberg verhandelte: »Congruit congrue congruere.«¹⁵⁶ Die Verschiebung des Fokus auf die Opposition von Zwietracht und Eintracht, wie sich Birkens Nürnberger Friedensspiel in Szene setzt, erlaubt eine motivische Doppelung von Reichseinheit und *pax christiana* zwischen den drei Kronen. Ermöglicht wird dadurch eine balancierte Darstellung der Verhandlungskonstellationen, wobei die Position der Reichsstände in der doppelten Eintracht deutlich zum Vorschein kommt. Ihre Abgesandten kommunizierten in Nürnberg auf beiden politischen Ebenen und festigten damit auch ihren Status potenzieller Souveränität. Sie gewährleisteten also sowohl den internationalen Ausgleich zwischen Frankreich, Schweden und dem Kaiser als auch die *Concordia* innerhalb des Reiches.

Noch deutlicher als im Fall der drei Kronen wird die *Concordia* also zum Sinnbild des neuen reichsständischen Status. Zwar weist Birkens vom kaiserlichen Generalissimus in Auftrag gegebene Inszenierung dem Kaiser den entsprechenden Platz in der Friedensallegorie zu, allerdings in der Gleichordnung der drei Kronen und unter reger diplomatischer Beteiligung der Reichsstände, »die zu Stand dieses Friedenswesens bringen/ | einen neuen

155 Bernhard Jahn, Johann Rists grenzüberschreitendes Theater. Gattungsexperimente und Interkonfessionalität, in: Johann Anselm Steiger/ders. (Hrsg.), Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerke eines Pastors, Dichters und Gelehrten, Berlin/Boston 2015, S. 173.

156 Übersetzung nach Dethlefs, Friedensecho, S. 114: »er stimmt zu, stimme [auch du] zu, [damit alle] zustimmen«.

Bund bedingen«,¹⁵⁷ wie es im Dank der Friedenspersonifikation heißt. Der »neue Bund« alludiert auch auf die neuen Verhandlungs- und Beschlussmöglichkeiten, die aus der *itio in partes* der Westfälischen Friedensverträge, d.h. dem ›Auseinandertreten‹ der Reichsstände nach rechtlich gleichgestellten Konfessionen – *corpus catholicorum* und *corpus evangelicorum* –, hervorgingen:¹⁵⁸ die umso gewichtigere Zusammenführung und Einigung (*amicabilis compositio*)¹⁵⁹ wie im Fall des Nürnberger Exekutionstags und zukünftiger Reichstage.¹⁶⁰ Gerade aus der konfessionsdiplomatischen Trennung der reichsständischen Vertreter in zwei rechtlich gleichrangige Gruppen resultiert die *Concordia*: »Dankt/ auch derer Wachsamkeit ist vor diesen Riß gestanden/ den gelehrten Abgesandten.«¹⁶¹ Aus der mehrgliedrigen diplomatischen Friedensallegorie erwächst für die Reichsstände eine neue Möglichkeit der politischen Fiktionalisierung.

Vor dieser Folie lässt sich der *Teutsche KriegsAb- und FriedensEinzug* noch einmal vom eingangs besprochenen *Ballet de la paix* und dessen zeremonieller Friedensordnung differenzieren. Birken setzt darin die Stadt Nürnberg mit der darstellerischen Hilfe von Patriziersöhnen, welche die Figuren des Friedensspiels verkörperten, gekonnt als Vermittlungsinstanz zwischen den Kronen, zwischen Norden und Süden, zwischen Protestantismus und Katholizismus, Ständen und Kaiser, Offizieren und Diplomaten in Szene. Aus diesem Theater des *Dazwischen*, das nicht zuletzt auf die historische Funktion der Stadt Nürnberg für den Kaiser rekurriert, konnte er auch über die Grenzen Nürnbergs hinausreichend ein äußerst erfolgreiches Modell des literarischen *self-fashioning*¹⁶² um 1648 generieren. Auch die Mitgliedschaft Piccolominis und Karl Gustavs in der »Fruchtbringenden Gesellschaft« plausibilisiert Birken's dramatischen Einsatz auf der Bühne des Frie-

157 Birken, *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug*, S. II.

158 Vgl. dazu die Westfälischen Friedensverträge IPO V, 1: »In allen übrigen Punkten aber soll zwischen sämtlichen Kurfürsten, Fürsten und Ständen beider Bekenntnisse vollständige und gegenseitige Gleichheit (*sit aequalitas exacta mutuaque*), wie sie der gesamten Verfassung des Reiches, den Reichsgesetzen und dem gegenwärtigen Vertrag gemäß ist, herrschen, und [S. 35] zwar in der Weise, daß das, was für den einen Teil Recht ist, auch für den anderen Teil Recht sein (*quod uni parti iustum est, alteri quoque sit iustum*) und alle Gewaltanwendung, wie überall so auch hier, zwischen beiden Parteien für immer untersagt sein soll (*violentia perpetuo prohibita*).« Sowie besonders IPO V, 52/IPM § 47: »In Religions- und anderen Angelegenheiten, in denen die Stände nicht als geschlossene Gebilde betrachtet werden können (*ubi status tanquam unum corpus considerari nequeunt*), desgleichen, wenn die katholischen Stände und die Stände Augsburgischer Konfession sich in zwei Parteien teilen (*in duas partes euntibus*), soll der Streit nur durch einen gütlichen Vergleich (*amicabilis compositio*) ohne Rücksicht auf die Mehrheit der Stimmen (*non intenta votorum pluralitate*) beigelegt werden.«

159 Vgl. Schilling, *Höfe und Allianzen*, S. 101.

160 Damit ist vor allem das Reichskammergericht gemeint. Im IPO V, 53 wird die Trennung in 26 katholische Assessoren, einschließlich derjenigen zwei unmittelbar vom Kaiser bestellten, und 24 der Augsburger Konfession verpflichtete Assessoren festgelegt.

161 Birken, *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug*, S. II.

162 Vgl. Greenblatt, *Selbstbildung*, S. 35–47. Dazu jetzt auch Klaus Garber, Schäfer und Poet: Dichterischer Selbstentwurf und pastoral inszenierte Biographie. Zum Rollenverständnis und zur Subjekt-Konstitution eines freien Schriftstellers, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Sigmund von Birken (1626–1681). Ein Dichter in Deutschlands Mitte*, Berlin/Boston 2018, S. 13–40.

denkongresses.¹⁶³ Birken gesellte sich damit in den Kreis von gelehrten Dichtern, die wie Schottelius oder Rist bereits durch höfische Dichtungen hervorgetreten waren.

Markus Paul hat darauf hingewiesen, wie stark Birkens literarische Etablierung im Kontext der Friedensfeier mit der Selbstdarstellung der Nürnberger Patrizier zusammenhängt, die das Festbankett Piccolominis nützten, um sich – insbesondere durch die tanzenden Söhne – zu nobilitieren.¹⁶⁴ Mit Blick auf die diplomatische Performativität von Birkens Friedensspiel lässt sich ein ähnlicher Zusammenhang auch für die Reichsstände bzw. ihre Abgesandten festmachen. Während Birken selbst sein Friedensspiel, von zusätzlichen beschreibenden Bemerkungen eingerahmt, in seine Festdokumentation und die *Teutonie* aufnahm, liegt ein Grund für dessen Bedeutung im Reich auch an der Verbreitung der Cartel-Fassung durch die (Ab-)Gesandten, insbesondere durch jene der Reichsstände: Diese »gelehrten Abgesandten/ | die stets mich den Fried gesucht und mir treulich nachgejaget« (»suche Frieden und jage ihm nach« heißt es in Psalm 34,15),¹⁶⁵ hatten größtes Interesse daran, die politische Bedeutung des Rezesses und ihre Rolle bei der Unterzeichnung hervorzuheben und zu dokumentieren. So lässt sich Garbers Einschätzung, der 22-jährige Birken habe »die geistliche Redeform Klajs in den politischen Raum überführt«,¹⁶⁶ differenzieren und hinsichtlich der politischen Performativität zuspitzen: Der Schäfer dient nicht nur als literarische Referenzfigur, sondern repräsentiert auch die reichsständische Friedensdiplomatie bei gleichzeitiger Abgrenzung von falscher Rhetorik und Diplomatie – und von der falschen Sprache, die der Soldat spricht.

Während etwa im Münsteraner *Ballet de la paix* Mercurius, der Patron der Gesandten, Exemplare der Textfassung im Publikum verteilte,¹⁶⁷ überreichte im Fall von Birkens *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug* der Autor und choreografische Organisator selbst die Druckfassungen an die (Ab-)Gesandten und Offiziere nach dem Ende des zweiten Aufzugs,¹⁶⁸ der mit der militärisch-diplomatischen Idylle von Soldat und Schäfer ausklingt: »Ich und mein Schäfer hier/ wir wollen in der still | in Friede werden alt«.¹⁶⁹ Der Fokus auf die diplomatische Performativität der Nürnberger Friedensfeier hilft uns im Fall der Pegnitz-Schäfer, die Geburt des Autors aus dem Friedenskongress zu verstehen und nicht als Wichtigtuerei oder bloße Eigenwerbung abzutun.¹⁷⁰ Über den komplexen diplomatischen Zusammenhang und die Suche des Friedens hinaus avanciert das Genre des Friedensspiels dabei selbst zum Austragungsort eines repräsentativen Widerspruchs,

163 Vgl. Schmidt, *Die Anfänge der Fruchtbringenden Gesellschaft*, S. 5–37.

164 Vgl. Paul, *Reichsstadt und Schauspiel*, S. 357 ff.

165 Birken, *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug*, S. II.

166 Garber, *Sprachspiel und Friedensfeier*.

167 Molière wird in »Le Bourgeois gentilhomme« aus diesem Akt im abschließenden »Ballet des Nations« selbst eine dramatische Szene machen. Vgl. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme/ Der Bürger als Edelmann. Comédie-ballet en cinq actes/Ballettkomödie in fünf Aufzügen*, hrsg. und übers. von Hanspeter Plocher, Stuttgart 1993, S. 167.

168 Vgl. Birken, *Teutonie*, S. 139: »Der Erfinder und Aufführer dieser Aufzüge ware der Schäfer Florian/ welcher auch nach dem andern Abtrit/ etliche hundert Abdrücke derselben an den Tafeln austheilte und herumgab.«

169 Birken, *Teutschlands Kriegs-Beschluß und FriedensKuß*, S. 49.

170 Vgl. etwa Silber, Birken, S. 57 oder Fritz Moser, *Die Anfänge des Hof- und Gesellschaftstheaters in Deutschland*, Berlin u. a. 1940, S. 90.

für den Birken, ebenso wie die Westfälischen und Nürnberger Verhandlungen, eine temporäre symbolische Lösung fand. Während die letzte ausländische Garnison 1654 abgezogen wurde, knüpfte der Reichstag von 1653/54, der ab nun ein Gesandtenkongress war, politisch und symbolisch bei den Westfälischen und Nürnberger Verhandlungen an.¹⁷¹

Durch das Nebeneinander von Reichsverfassung und Völkerrecht ist den Westfälischen Verträgen, wie bemerkt, die Regelung eines Innen-Außen-Widerspruchs eingeschrieben, der vor allem auf der komplexen Ebene der »confoederates et adhaerentes«, d. h. der katholischen und protestantischen Reichsstände sichtbar wird. Birken vollzieht nun die symbolische Aktualisierung dieser Regelung im Nürnberger Kontext, als dessen Schwierigkeit nicht zuletzt die neuerliche Integration des Krieges bzw. der Kriegsherren festgemacht wurde. Diese symbolische Lösung führte auch dazu, dass der Pegnitz-Schäfer Floridan, der für Piccolomini an einem Fragment gebliebenen Versepos arbeitete,¹⁷² nicht nur an den protestantischen Orten Nürnberg und Wolfenbüttel mit Festdichtungen beauftragt wurde und große Aufmerksamkeit erlangte, sondern nach dem von der kaiserlichen Delegation in Auftrag gegebenen »Irenopaegnon«¹⁷³ vermehrt auch im katholischen Süden und am Wiener Hof.¹⁷⁴

4. »mit GOtt und Glück die Feder fassen«:

Exkurs zur Theatralität der (Unter-)Schrift bei Klaj und Harsdörffer

Johann Klaj setzte Birkens Lob der Gesandten über die unmittelbaren kaiserlichen und schwedischen Bevollmächtigten und nicht zuletzt die beiden Heerführer hinaus fort. In seiner lyrischen Festdokumentation *Geburtstag deß Friedens*, die auch eine bemerkenswerte Beschreibung des Amalfischen Freudenmahls und des kaiserlichen Feuerwerks enthält, findet sich ein Stich der versammelten diplomatischen Gemeinschaft auf der Nürnberger Burg sowie die detaillierte und je nach räumlicher Position in der Bildszene durch

171 Vgl. Wilson, *Der Dreißigjährige Krieg*, S. 872.

172 Dazu und zur finanziellen Enttäuschung dieser literarischen Eigeninitiative vgl. Sigmund von Birken, *Prosapia/Biographia*, hrsg. von Dietrich Jöns und Hartmut Laufhütte, Tübingen 1988 (= *Werke und Korrespondenzen*, 14), S. 46.

173 So nennt Birken das Friedensspiel in ebd.

174 Vgl. Klaus Garber, *Private literarische Gebrauchsformen im 17. Jahrhundert: Autobiographika und Korrespondenz Sigmund von Birken*, in: Hans-Henrik Krummacker (Hrsg.), *Briefe deutscher Barockautoren. Probleme ihrer Erfassung und Erschließung. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 10. und 11. März 1977. Vorträge und Berichte*, Hamburg 1978, S. 107–138, hier S. 113 und Silber, *Birken*, S. 57. Befördert wurde diese Orientierung durch die Freundschaft und Korrespondenz mit dem Diplomaten Gottlieb Amadeus von Windisch-Graetz. Windisch-Graetz, den Birken am Exekutionstag kennengelernt hatte und der seine Aufnahme in die Fruchtbringende Gesellschaft als »der Erwachsene« empfahl, war später kaiserlicher Gesandter u. a. in Schweden und Frankreich. Als von Ferdinand III. ernannter Comes Palatinus (Hofpfalzgraf) verfasste Birken schließlich 1668 den *Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich*; er führte damit jene *Ausführliche GeschichtSchrift* fort, die Johann Jacob Fugger Ende des 16. Jahrhunderts begonnen hatte.



Abb. 14: Casper Merian, Geschlossenen Friedens=Unterschreibung, hier nach: *Theatrum Europaeum* (1652)

Nummern zugeordnete Auflistung aller 44 an der Kollationierung¹⁷⁵ und Unterzeichnung des schwedisch-kaiserlichen Hauptprozesses beteiligten Gesandten und Sekretäre (Abb. 14): vom kaiserlichen Plenipotentiaris Isaak Volmar (1, am Tisch), der Trauttmansdorffs Nachfolger in Münster war, und Benedict Oxenstierna (4, am Tisch mit dem Rücken zu den Betrachter/innen), Sohn von Axel und Bruder von Johan, der in Münster und Osnabrück schwedischer Prinzipalgesandter war, über den »Chur=Brandenb. Abgesandte[n]« Mattheus Wesenbeck (9, unter dem Fenster), bereits Gesandter in Osnabrück, und den »Fürstl. Braunschweig. Wolfenbütt. Abgesandte[n]« Polycarpus Heiland (19, rechts unten neben der Tür) bis zum »Kaiserl. Legations-Secretarius« Erasmus Constantin Sattler (37, am Tisch links) und Salomon Burger (44, links unten am Kamin stehend), »deß H. Reichs=Stadt Nürnberg Secretarius«.¹⁷⁶

175 Zum Prozess des Kollationierens vgl. Maria-Elisabeth Brunert/Lena Oetzel, Verhandlungstechniken und -praktiken, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe*, Berlin/Boston 2021, S. 462 f.

176 Johann Klaj, *Geburtstag deß Friedens [...]*, in: ders., *Friedensdichtungen und kleinere poetische Schriften*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Tübingen 1968, S. 125 ff.

Dadurch tritt schließlich – mit Ausnahme der frei bleibenden Stühle für Piccolomini und Karl Gustav (42 und 43) – die gesamte diplomatische Gemeinschaft des Nürnberger Exekutionskongresses noch einmal in den Vordergrund. Die Liste der Gesandten deutet auch einerseits einen Wandel gegenüber Verständnis, Beruf und Verbürgerlichung der Diplomatie an, umso stärker noch wie im Fall der reichsständischen Abgesandten an den Schwellen der Souveränität. Andererseits spiegelt die Liste eine für die Westfälischen und Nürnberger Verhandlungen prägende Gleichzeitigkeit, ein Nebeneinander unterschiedlicher hierarchischer, aber auch lokaler und historischer diplomatischer Rollen. Zuvorderst in der bei Kirchner und Höveln zu findenden Unterteilung in Souveräne repräsentierende Bevollmächtigte und Gesandte sowie von Teilsouveränen geschickte Abgesandte, wobei wiederum zwischen kurfürstlichen, fürstlichen und reichsstädtischen Abgesandten zu unterscheiden ist. Die dadurch sichtbare »variety and flexibility of legations«¹⁷⁷ konterkariert die chorisich-harmonische, internationale wie interkonfessionelle Bildanordnung.

Bemerkenswert ist dieser Stich inklusive der nummerierten Namens- und diplomatischen Funktionsliste, der mit Klajs lyrischer Festbeschreibung korrespondiert, auch aufgrund der darin evozierten Theatralität der »Friedens Unterschreibung«. So erinnert die räumliche Inszenierung selbst an einen zentralperspektivisch vom »idealen Augpunkt«¹⁷⁸ auf den Hintergrund der historischen und sinnbildlich für die Nürnberger Geschichte stehenden Glasfenster ausgerichteten Bühnenraum, dessen Zentrum der Tisch bildet, auf dem mittig der zu unterzeichnende Regressvertrag aufliegt.¹⁷⁹ Links und rechts wird der Tisch von perspektivisch verkürzten Vorhängen bzw. Tapeten gesäumt, die an barocke Seitenschals erinnern. Diese Korrespondenz ist nicht zuletzt deshalb möglich, weil barockes Drama und Theater selbst vom *pictura*-Charakter geprägt sind.¹⁸⁰

Diese bildliche Inszenierung weist den Stich auch dem barocken Theatrum-Bereich zu.¹⁸¹ In diesem Zusammenhang sind auch die Bild-Text-Beziehungen zu verstehen: Der Stich der »Friedens Unterschreibung« wird dabei nicht nur von der Liste der *dramatis personae* eingerahmt, sondern wird so auch zum allegorischen Bezugfeld von Klajs sich an den opitzianischen Regeln der *Deutschen Poeterey* reibenden Versen und Reimschemata.¹⁸² Folgende räumliche Struktur ist zu berücksichtigen: Der Friede »kömmt herab« und ist »durch milden Himmelschluß in Teutschland eingezogen«. Die einzelnen Par-

177 Daniela Frigo, Introduction, in: dies. (Hrsg.), *Politics and Diplomacy in Early Modern Italy. The Structure of Diplomatic Practice, 1450–1800*, Cambridge 2000, S. 1–24, hier S. 8.

178 Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 2, S. 70.

179 Zur Bedeutung des Tisches in Ter Borchs Gemälde zur Unterzeichnung des Westfälischen Friedensvertrags zwischen spanischen und niederländischen Gesandten vgl. Sasha Rossman, *On Neutral Grounds: Gerard Ter Borch's The Swearing of the Oath of Ratification of the Treaty of Münster, 15 May 1648*, in: Émilie Chedeville u.a. (Hrsg.), *Le fond de l'œuvre: Arts visuels et sécularisation à l'époque moderne*, Paris 2020. Online verfügbar: <http://books.openedition.org/psorbonne/108365>. (Zuletzt 9.4.2024)

180 Vgl. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl., München 1993, S. 199 f.

181 Vgl. Constanze Baum, *Theatrale Inszenierungen auf den Titelbildern der Theatrum-Literatur*, in: dies., Nikola Roßbach (Hrsg.), *Theatralität von Wissen in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2013 (http://diglib.hab.de/ebooks/ed000156/id/ebooks_ed000156_article04/start.htm, zuletzt 16. 3. 2019).

182 Vgl. Kaminski, *Ex Bello Ars*, S. 516 ff.

teien vollziehen am Bühnentisch mit »vester Unterschrift« den »Himmelsschluß«. Davon ausgehend weitet sich das »von dem Streit [errettete]« Nürnberg zugleich auf »gantz Teutschland«¹⁸³ aus. Einerseits geht der »Himmelsschluß« der Unterzeichnung voraus und weist den Unterzeichnern eine lediglich darstellende Funktion zu, andererseits benötigt der übergeordnete himmlische Friede die Aktualisierung im synchronen Akt der Unterschrift durch die Gesandten der verschiedenen Parteien.

Auch die Mittagssonne wartet auf den Vollzug des Friedens:

[...] die Goldgestralte Sonne/
die bisanher gekutscht/ gerennet und gebrennt/
den rücklingsgängen Krebs mit schnellem Lauff errennt;

Gleich einem Wandersmann/ der klettert/ weil sich zeigt
der balderstiege Berg/ bis daß er übersteiget
den stiegerhohen Pfad; hie stehet sie und rast/
und will nicht weiter fort/ bis sich die Kriegeslast
zur Ruhe hingelegt; Ihr Sonnen dieser Erden/

folgt ihr/ so werdet ihr der Sonnen Sonne werden
und oben nechst ihr stehn; hebt auf den alten Streit/
fahrt auf und unterschreibt die neue Friedenszeit.¹⁸⁴

Während der Friede vom Himmel herabsteigt, steigen die Repräsentanten der »Sonnen dieser Erden« den Berg zur Burg hinauf.

Im Abschnitt »Friedens=Unterschreibung« rückt Klajs Friedensdichtung, die alternierend sowohl dem Kaiser und seinen Gesandten als auch der schwedischen Königin und Benedict Oxenstierna gewidmet ist,¹⁸⁵ den Akt des Unterzeichnens selbst ins Zentrum. Die lyrische Nennung und rhetorische Verschränkung aller beteiligten Parteien komplettiert Bild und die nummerierte Gesandtenliste:

Der Adler und der Löw die wollen friedlich bleiben/
Meintz/ Cöllen/ Bäuern sich mit Sachsen unterschreiben/
Chur=Brandenburg sagt ja; der Hoch=Teutschmeister setzt
auch seine Feder an/ sich mit dem Kriege letzt.

183 Klaj, Geburtstag deß Friedens, S. 127.

184 Ebd., S. 120f.

185 Vgl. zu den Varianten ebd., S. 101a: »Zuschrift an Der Röm. Käis. auch zu Hungarn und Böhmen Königl. Majest. unsers allergnädigsten Herrns/ wie nicht weniger deß Heiligen Römischen Reichs höchst-und löbl. Chur=Fürsten und Stände zu denen restitutionibus ex capite Amnistiaë & Gravaminum vortrefflichen deputirten Herren Rächten/ Botschafften und Abgesandten [...]«. Zur Variante S. 101b: »Dem Hochwolgebornen Herrn/ Benedict Oxenstirn/ Freyherrn zu Morby / Herrn zu Lindholm und Rorßersberg/ dero Königl. Majest. und Cron Schweden Kriegs=Raht/ und zu denen allhie noch wärenden Friedens=Executions-Tractaten verordnetem Plenipotentario [...]«.

Auch Bamberg/ Basel auch/ Pfaltz=Neuburg machen Friede/
 die Rautenfürsten sind mit Braunschweig Krieges müde/
 auch Würtemberg das schreibt; Die Gravent abgesandt
 von Nassau/ von der Lipp/ vom Schwartzenburger Land
 die gehn den Frieden ein. Die Städte Teutsches Reiches
 die sind von Herzen froh deß neuen Friedvergleiches/
 in Münzberg/ Nürnberg selbst; Stadt Cöllen/ Franckfurts Stadt/
 Stadt Colmar/ Rotenburg/ und die den Namen hat
 vom Brunnen/ der da heilt; Stadt Schweinfurt/ was geschrieben/
 und Weissenburg die Stadt die lesen mit Belieben
 der obern Unterschrift/ sie stimmen frölich ein
 und geben zu dem Fried ihr letztes Jawort drein.¹⁸⁶

Der habsburgische Adler und der schwedische Löwe eröffnen die Friedensbühne, auf der es nun auch entlang der konfessionellen Linie der Reichsstände – »Meintz/ Cöllen/ Bäiern sich mit Sachsen unterschreiben/ | Chur=Brandenburg sagt ja« – zur Überkreuzung kommt. Klajs Nennung der Fürsten, Fürstentümer, Bistümer und Städte im Text funktioniert dabei auch mimetisch: In Verbindung mit dem Bild (Gesandte) und der Liste der Gesandten (Namen der Gesandten mit ihrer territorialen Zuordnung) werden die Hände der Diplomaten sichtbar, die in den Alexandrinern für Bayern oder Brandenburg unterschreiben. Während der Stich die diplomatische Gemeinschaft in der Unterzeichnungsszene zeigt, dominiert in der textuellen Emblemik die Beziehung von Unterschrift und Repräsentation.

Schrift und Unterschrift begegnen uns im Abschnitt »Luftfreudiges Friedensfest« aus der Festdokumentation *Geburtstag deß Friedens* als vielfältiges Motiv: Bereits der allererste Vers »Ein anrer mag im Blut die rote Feder netzen«¹⁸⁷ schickt den dominanten Akt der Unterschrift, d. h. den Bildbereich der Hand, der Feder, des Tintenfassens und des Materials voraus, der sogleich in der zeitlichen Festsetzung der Unterzeichnungszeremonie auf der Nürnberger Burg zur Mittagsstunde wiederkehrt: »Die Sonne hatte schon den Mittelpunkt genommen/| die Sonnen dieser Welt zum Unterschreiben kommen.«¹⁸⁸ Auf der Burg wird die Gemeinschaft an Bevollmächtigten und Gesandten schließlich von einem Chor überrascht:

Als nun die schöne Schar sich kaum zur Ruh gelassen/
 und jetzt mit GOtt und Glück die Feder wollen fassen/
 den Frieden zu vollziehn/ kommt unversehens für
 der dreygedritte Chor/ tritt für deß Zimmers Thür¹⁸⁹

186 Klaj, *Geburtstag deß Friedens*, S. 124 f.

187 Ebd., S. 119.

188 Ebd., S. 121.

189 Ebd., S. 122 f.

Der Chor gibt eine »Parodia Opitiana« zum Besten, also einen opitzianischen Nebengesang (Par-Odia), eine Nachbildung der berühmten Beispiel-Ode aus dem *Buch von der Deutschen Poeterey* (und keinen parodierenden Gegengesang im modernen Wortgebrauch).¹⁹⁰ In der letzten Strophe heißt es bei Klaj:

Himmelsöhne/ Götterbrüder/
 tuncket in das Dintenglas/
 unterschreibt den Friedenbaß/
 daß da klingen gute Lieder.
 So/ so werdet ihr ererben/
 was da nimmer gehet ein/
 werdet stets im Leben seyn/
 müsset ihr gleich zeitlich sterben.¹⁹¹

Darauf folgt schließlich die zitierte Synchronisierung durch die »Friedens Unterschreibung«, die noch einmal im Lob der reichsständischen Fürsten aufgegriffen wird. Den Reichsständen wird aufgrund ihrer pazifikatorischen Bemühungen ein langer »Lebensfaden« gesponnen, dafür verantwortlich: »[de]s Verhängnis Schreiberinnen«. ¹⁹² Selbst die Parzen werden als Schreiberinnen in den theatralen Bildbereich der diplomatischen Schriftkultur überführt. Es sind Stellen wie diese, die im emblematischen Nebeneinander des Bildes, der Zuordnung der Diplomaten und der allegorischen Beschreibung der Unterzeichnungszereemonie auf die in der Unterschrift der Gesandten aktualisierten sozial-institutionellen und medialen Zusammenhänge, auf diplomatische Schriftkultur verweisen: Verträge, Korrespondenzen, Protokolle, Abschriften, Chiffren etc. dienen den Gesandten nicht nur als Medium der Sicherung, Legitimation und Organisation, sondern mitunter auch als Medium der Verzögerung, Irritation und des Verdachts. Die auf dem Stich anwesenden Sekretäre erinnern daran, dass zuerst das Unterzeichnungszereemoniell geklärt und die Vertragsexemplare kollationiert werden mussten. Der schwedische Sekretär brachte danach das Exemplar Piccolominis zur Unterzeichnung in das Quartier des kaiserlichen Generalleutnants und *vice versa*. Die bei Klaj geschilderte und auf dem Stich abgebildete Synchronizität der Unterzeichnung erfolgte schließlich, sobald die Dokumente wieder zurück auf die Burg gelangt waren.¹⁹³

190 Vgl. Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 370: »Ich empfinde fast ein grawen | Das ich/ Plato/ für vnd für | Bin gesessen vber dir; | Es ist zeit hienauß zue schawen/ | Vnd sich bey den frischen quellen | In dem grünen zue ergehn/ | Wo die schönen Blumen stehn/ | Vnd die Fischer netze stellen.« Bereits die ersten Verse zeigen, wie genau Klaj in thematischer Variation der opitzianischen Form folgt: »Wir empfinden nun ein Grauen/ | daß/ O Teutschland/ für und für | Krieg gewüetet inner dir/ | jetzt ist Zeit nach Fried zu schauen/ | und sich bey den frischen Quellen | mit dem Kunst=Gott zu ergehen/ | Wo drey mal drey Schwestern stehn | in gelehrten Bücherstellen.« (Ebd., S. 123) Vgl. auch Kaminski, *Ex Bello Ars*, S. 520 ff.

191 Klaj, *Geburtstag deß Friedens*, S. 124.

192 Ebd.

193 Vgl. Meiern, *Acta pacis executionis publica oder Nürnbergische Friedens-Executions-Handlungen und Geschichte*, Bd. 2, Hannover und Tübingen 1736/37, S. 344–355. Meiern schildert auch

Der achte und letzte Band von Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* (1649) endet anlässlich der Westfälischen Friedensschlüsse und des Nürnberger Exekutionstages, durchaus als Experimentalform für die Schautrachten und lyrisch-theatralen Einsätze der Pegnitz-Schäfer, mit der Entwicklung und Kommentierung des allegorischen Schauspiels »Der Fried« in der in den vorangegangenen Bänden etablierten Gesprächsrunde.¹⁹⁴ Die Figur des gelehrten Hofmannes Vespasian spricht dazu die einleitenden Worte:

Nachdem wir nun durch Gottes allmächtige Hülffleistung alle Arten der Gesprächspiele aus allen denen Scribenten/ welche hiervon geschrieben/ zusammengebracht haben; und nunmehr/ durch gnädige Schickung des Höchsten/ der Frieden in unsrem lieben Vatterland erfolgt/ wollen wir/ nach Obliegen gethanen Versprechens/ einen Aufzug/ zu unterthänigster Ehrbezeugung der Friedfertigen hohen Häubter von dem Frieden anfügen/ und hiermit dieses Werklein im Namen Gottes beschliessen.¹⁹⁵

Das eingebettete Spiel kommt im Gegensatz zu den meisten vorangegangenen Gesprächspielen ohne literarische Referenzen aus und erscheint im Gesprächsdiskurs noch deutlicher als unabgeschlossen, was mit der geradezu die Friedensverträge aufrufenden Abschlussgeste konfligiert. Zwar gibt Vespasian die Auftritte und Rangfolge der Personifikationen vor¹⁹⁶ ihre Rede, Handlung, Konfiguration und Choreografie bleiben jedoch offen, bloße Skizze und potenzielle Varianz.

Nach der Allegorie der Flüsse Donau und Rhein entspinnt sich zwischen den Gesprächsteilnehmern ein Dialog über den Status der Rede und der Schrift, der nicht nur das Friedensspiel und den achten Band, sondern die gesamte Reihe der *Frauenzimmer Gesprächspiele* »im Namen Gottes« abschließt. Auf die Überlegung, welche Alternativen es zu den Flussallegorien gäbe (z. B. Jahreszeiten, Tugenden etc.), folgt Reymunds Feststellung: »Dem Erfundenen ist leichtlich ein mehrers beyzusetzen.«¹⁹⁷ In Ermangelung »würllicher Vorstellung« sei es nur »lustig anzuhören oder zu lesen«. Auf die Frage, ob »wol schreiben/ oder wol reden mehr belustige/ und Ehre verdiene«, gibt Vespasian eine Abhandlung über Rede und Schrift, wobei erstere aus der Perspektive des Hofmanns den Vorteil erhält: Die »breite und leichtbewegliche Zunge« könne »verborgene Gedanken [...] dolmetschen/ welche des Ver-

einen für unseren Zusammenhang, insbesondere die Bedeutung der Reichsstände, aufschlussreichen Präzedenzfall: »Die Kayserlichen Gesandten liessen dem Chur-Mayntzischen wissen, daß jetzo die Secretarien, und zwar der Schwedische zu dem Duc d'Amalfi, und der Kayserliche zu dem Schwedischen Generalissimo sich begeben sollten, ob nicht aus jedem Reichs-Collegio [katholisch und evangelisch, C. P.] ein Gesandter mit denselben fort wolle, weil gleichwol die Stände auch zu subscribiren hätten. Dieses kam den Gesandten billich befremdlich vor, daß Sie sich den Secretarius adjungiren sollten: und wurde so dafür gehalten, es könne jedes Orts ein Chur-Mayntzischer Secretarius mit gehen.« Vgl. auch Oschmann, Nürnberger Exekutionstag, S. 409.

194 Zu »Der Fried« im generischen Rahmen der Gesprächspiele vgl. Bramenkamp, Krieg und Frieden, S. 204–233.

195 Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Bd. 8, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969, S. 484.

196 Die Ruchlosigkeit, Ungerechtigkeit, Armut, »der Fried auf einem Siegwagen«, »der Reichthum oder allgemeine Wolstand«, die Gerechtigkeit und zum Abschluss die Gottesfurcht (ebd., S. 485).

197 Ebd., S. 507.

stands Wort billich genennet werden«. »Die Rede nun wird durch den lebendigen Odem beseelet/ da hingegen der Buchstab tod und kraftlos ist.«¹⁹⁸ Zu einem ausgleichenderen Urteil gelangt Julia: »Der Verstand« sei »ein Gelehrter«, »welcher zweyen Schreibern (dem Mund und der Hand) zugleich in die Feder saget«, letzter sei zwar langsamer, allerdings auch bedachtsamer und klüger.¹⁹⁹ Beide Ebenen sind für den diplomatischen Verkehr von Bedeutung und erlauben die Ausdehnung der Mediendifferenz von Mund und Hand, von Performativität und Textualität auf das Nebeneinander von diplomatischer Mimesis (lebendiger dramatischer Auftritt des Ambassadeurs) und einer klugen, d.h. auch im Ablauf geplanten und mit verschiedenen Seiten verhandelnden Kommunikation. Der *studiosus* Reymund gibt hingegen der Schrift den Vorrang, da »die schwartz-auf weißgeschriebene[n] Buchstaben [...] auch nach unserm Tod [leben]«, die »Rede hingegen fährt mit der Luft dahin/ und verstirbt in der Geburt.«²⁰⁰ Demgemäß ruft auch Cassandra, die in der Kommentierung des *Sophisten* im fünften Band mit der Frage der theatralischen Inszenierungsmöglichkeiten des Dramas beauftragt war, nun die konfessionelle Medialisierung durch den Buchdruck, das Theater der Buchstaben auf: »Die Rede hören etliche wenige/ die Schrift aber vernehmen viel tausend.«²⁰¹

Darin zeigt sich die gattungspoetisch-rhetorische bzw. wirkungsästhetische Ambivalenz der *Gesprächspiele* selbst, die zwar als Gespräche zu lesen sind, dadurch allerdings die sprechend-dialogische Nachahmung befördern sollen. Darüber hinaus reflektieren die Erläuterungen der gelehrt-galanten Gesprächsrunde auch die medialen Bedingungen der diplomatischen Praxis, die in den vorangegangenen Kapiteln betrachtet wurde: Der achte und letzte Band der *Gesprächspiele* erscheint rechtzeitig zum Nürnberger Friedenskongress 1649. In der performativen Partizipation an der postwestfälischen Diplomatie sowie in der literarischen Darstellung und Theoretisierung der Diplomatie markiert die Literatur der Pegnitz-Schäfer dabei auch einen frühen Höhepunkt in der Erprobung von Redeformen und -gattungen, die gerade in ihrer situativen Gewitztheit, Gelassenheit und Höflichkeit von der Kultur der westfälischen Diplomatie inspiriert sind. Davon ausgehend lassen Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspiele* – in ihrer Korrespondenz von Gesprächsinhalt und -form – Verbindungen mit den galanten Romanen um 1700 (bei Menantes u. a.) sowie Christian Weises oder Julius Bernhard von Rohrs frühaufklärerischen Versuchen vermuten, diplomatische Praxis und Zeremoniell zu individualisieren bzw. zu privatisieren.²⁰²

198 Ebd., S. 508.

199 Ebd.

200 Ebd., S. 508f. »Die Indianer haben sich höchtlich verwundert/ daß ein stummer Brief/ den sie zu ihren Ohren gehalten/ und nichtsreden wollen/ einem andern alles kund gemachet/ was darinnen verfasst.«

201 Ebd., S. 509. Degenwert resümiert den Diskurs schließlich: »Beedes wird wol und übel gebraucht [...]. Wol reden kann der Mund wol schreiben die Hand. Manchem ist dieses/ manchem jenes nohtwendiger. Zu den Gesprächspielen ist die Rede am nohtwendigsten/ zu den Gedichten die Schrift/ beedes aber ist vielmals beysammen/ und wachsen diese Früchte auf einem Stammen.«

202 Vgl. Julius Bernhard von Rohr, *Ceremoniel=Wissenschaft der Privat=Personen*, Berlin 1728.

5. *Amnestia* im *theatrum praecedentiae*:Birkens *Margenis*

1679 erschien beim Nürnberger Kunsthändler und Verleger Georg Scheurer Sigmund von Birkens Drama *Margenis oder Das vergnügte bekriegte und widerbefriedigte Teutschland*, das in mehrfacher Hinsicht an die Nürnberger Friedensfeiern 1649/50 anknüpft. Die im Titel an Barclays *Argenis*-Roman erinnernde »Tragico-Comoedia«²⁰³ entstand im Umfeld des Exekutionstags und wurde 1651 in Nürnberg aufgeführt – und zwar »durch einen jungen Baron (izt Grafen) und XXI jungen Patritien/ welche nun alle/ theils auf Rahts-Stülen/ theils in Rahts-Stellen und andern vornehmen Amtern hoch- und ansehnlich sitzen«.²⁰⁴ Bernhard Silber hat darauf hingewiesen, dass die Initialen der jungen Schauspieler bis auf wenige Ausnahmen mit denjenigen Patriziersöhnen übereinstimmen, die bereits ein Jahr zuvor bei Birkens *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug* mitwirkten.²⁰⁵ Einerseits betont Birken durch den Verweis auf die lange Dauer zwischen Aufführung und Druck die Wirksamkeit und Kontinuität seiner pädagogischen Tätigkeit für die städtische Elite und die »vornehmen Ämter« derjenigen vormals jungen Darsteller, die vor den Gesandten und Offizieren spielten. Andererseits ist der Druck der *Margenis* 1679 »begehrt worden«, »da uns/ von GOTTes Gnaden/ der güldne Friede/ wie damals/ nach etlichen neuen KriegsJahren/ wieder anlachtet«.²⁰⁶ Die Rede vom Frieden »wie damals« bezieht sich auf den Nürnberger Hauptrezess, der nun angesichts des Friedens von Nimwegen zwischen Frankreich und dem Reich 1679 – bereits 1678 war der Friedensvertrag zwischen Frankreich und den niederländischen Generalstaaten unterzeichnet worden – aktualisiert wurde. Dabei war der Nürnberger Rat nach den Belastungen des Krieges besonders erleichtert.²⁰⁷

Im »Vorbericht« kommt Birken sogleich auf die dramatische Fortführung der Friedensallegorie und deren veränderte Figurationen gegenüber dem »FriedensBallet« des Amalfischen Festbanketts zu sprechen:

Etwas wenig zu sagen/ so kan ja der Friedens-Stand durch nichts bässer/ als durch das ruhige Schäfer- und Feld-Leben/ gebildet werden: und ist/ die Liebe oder Eintracht des Friedens PflegMutter. Daher ist auch/ diese Materie/ durch ein LiebesGedicht vorgestellt worden.

Der Friede ist/ in diesem Schauspiel/ ein Sohn des Kriegs/ der ihn mit dem gütlichen Vertrag gezeuget. Dann darum greiffet man zu den Waffen/ daß man den Frieden erhalte. [...]

203 Birken, *Teutsche Reim-bind- und Dichtkunst*, S. 323 f. Vgl. auch Silber, *Dramatische Werke Sigmund von Birkens*, S. 128.

204 Sigmund von Birken, *Margenis oder Das vergnügte bekriegte und widerbefriedigte Teutschland*. Nürnberg 1679, I.

205 Vgl. Silber, *Dramatische Werke Sigmund von Birkens*, S. 131 f.

206 Birken, *Margenis*, I.

207 Vgl. auch die zu diesem Anlass verfassten und aufgeführten Friedensspiele wie Simon Bornmeisters *Der verbannte Polemophilus, und die in Irenophilum sich erliebende Prinzessin Concordia*. Vgl. Paul, *Reichsstadt und Schauspiel*, S. 325 ff.

Wiewol die heutige meist Frevel=Kriege sind/ und es endlich heisset: Ich bin des Krieges müde/ drum mach ich Friede.²⁰⁸

Der Friede ist in dieser für heutige Leser nachgerade verstörenden Figuration der Friedensallegorie sogar Sohn des Krieges, gezeugt mit dem »gütlichen«, d. h. dem gegenseitigen Vertrag. Eine Begründung für die kriegerische Deszendenz des Friedens ist zunächst in der antiken und insbesondere christlichen Topik des *bellum iustum* zu finden.²⁰⁹

Der im mittelalterlichen *Decretum Gratiani* (um 1140 in Bologna) erstmals systematisch formulierte Begriff wird über den hl. Augustinus und die patristische Tradition hergeleitet: »Militare non est peccatum.«²¹⁰ Thomas von Aquin greift den Begriff in seiner *Summa theologiae* um 1270 auf, wobei er drei Voraussetzungen definiert: 1) die Ermächtigung des Fürsten, auf dessen Befehl der Krieg zu führen ist (*auctoritas principis*), 2) die begründbare Schuld desjenigen, gegen den Krieg geführt wird (*iusta causa*), und 3) die rechte Absicht der Kriegsführenden, »das Gute zu mehrern oder das Böse zu vermeiden« (*intentio recta*).²¹¹ Als *iusta causa* werden die Wiederherstellung der Ordnung und die Bestrafung angesehen.

Bei Hugo Grotius ist zu beobachten, wie diese Konfiguration von Krieg und Frieden an einer wesentlichen völkerrechtlichen Entwicklung teilhat. In seiner Abhandlung *De iure belli ac pacis* (1625) kommt er zu dem Schluss: »Der Satz, daß alles Recht im Kriege aufhöre, ist so weit von der Wahrheit entfernt, daß ein Krieg sogar nur der Rechtsverfolgung wegen angefangen und ein begonnener nur nach dem Maße des Rechts und der Treue geführt werden darf.«²¹² Grotius befasst sich, so die ersten Zeilen seiner drei Bücher, mit »Streitigkeiten zwischen Personen, welche durch kein gemeinsames bürgerliches Recht verbunden sind«,²¹³ d. h. mit Konflikten zwischen verschiedenen Nationen, Königen oder Privatpersonen. Da es keinen Streitfall gebe, aus dem nicht ein Krieg hervorgehen könne, steht bei der Erörterung der möglichen Streitfälle das Kriegerrecht im Vordergrund. Daraus resultiert bei Grotius, der – anders als Richard Zouch, der das internationale Recht aus dem Frieden ableitet – das Kriegerrecht zum Paradigma des internationalen Rechts erhebt, auch die mit dem Krieg beginnende Gliederung des Buchs: »Der Krieg selbst wird uns dann zum Frieden als seinem Ziele führen.«²¹⁴

Wie bislang zu sehen war, bedeutet der Krieg in den Friedensspielen keineswegs eine Negation des Friedens. In der *Margenis* entfaltet sich die völkerrechtliche Dimension

208 Birken, *Margenis*, II.

209 Vgl. Benjamin Straumann, Hugo Grotius und die Antike. Römisches Recht und römische Ethik im frühneuzeitlichen Naturrecht, Baden-Baden 2007 (= Studien zur Geschichte des Völkerrechts, 14), S. 41 ff. und Andrea Keller, Cicero und der gerechte Krieg. Eine ethisch-staatsphilosophische Untersuchung, München 2012 (= Theologie und Frieden, 43).

210 Zit. nach Karl-Heinz Ziegler, Zum »gerechten Krieg« im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit – vom *Decretum Gratiani* bis zu Hugo Grotius, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung 122 (2005), Heft 1, S. 177–194, hier S. 179.

211 Zit. und übers. nach ebd., S. 182 f.

212 Grotius, *De iure belli ac pacis*, S. 36 (Vorrede, § 25).

213 Ebd., S. 47 (Buch I/ Kap. 1).

214 Ebd.

dieses Zusammenhangs. So zitiert Birken im Verständnis Grotius' auch Tacitus: »*Paritur Pax bello*, sagt *Epaminondas* beim *Aemil. Probo*: *Et bellorum egregii fines, quoties ignoscendo transigitur.*«²¹⁵ Noch einmal sei an dieser Stelle auf Mars' an Jupiter adressierten Rechenschaftsbericht in *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug* erinnert. Denn die Frage nach der Herkunft des Begriffs »Jus« beantwortet Grotius im Verbund mit den Stoikern gleich zu Beginn seiner großen völkerrechtlichen Abhandlung mit »Jovis«, also Jupiter.²¹⁶ In diesem Verständnis wäre der allegorische Auftritt des von Jupiter in die Welt gesandten Mars vor den Bevollmächtigten, Abgesandten und Offizieren bei Birken auch als eine naturrechtliche Legitimation des Krieges zu verstehen.²¹⁷

Dass zwei gleichermaßen »gerechte« Kriegsparteien in einem Krieg möglich sind, stellt ein berühmtes Tableau bei Grotius dar, in dem der Krieg als Forum des Austauschs zweier Auffassungen bzw. Rechtspositionen vor Gericht verstanden wird: *bellum iustum ex utraque parte* bzw. *bellum utrimque iustum*.²¹⁸ Dieser Kompromiss rührt aus der häufig aus dem Konflikt heraus unmöglichen Bewertung nach der *intentio recta* einer kriegsführenden Partei, die wiederum nur von Dritten oder übergeordneten Instanzen zu leisten ist.²¹⁹ Der neben Grotius bedeutendste Völkerrechtstheoretiker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Jesuit Francisco Suárez, lehnte diese Konfiguration jedoch mit dem Verweis auf deren Generalisierung im antiken römischen Recht ab. Gültigkeit könne der beiderseits gerechte Krieg nur im Fall eines Irrtums besitzen.²²⁰

Zunächst schreibt Grotius im Kapitel über zweifelhafte Kriegsgründe: »Wenn man das Wort »gerecht« in seinem besonderen und auf die Sache selbst bezogenen Sinn versteht, kann ein Krieg von beiden Seiten ebensowenig gerecht sein wie ein Rechtsstreit. Denn es liegt in der Natur der Sache, daß vom moralischen Standpunkt es nicht freigestellt sein kann, das eine oder sein Gegenteil zu tun.«²²¹ Gleichzeitig führt er aber in Rekurs auf Alberico Gentili und den spanischen Juristen Balthazar Ayala²²² aus: »Aber wohl kann es kommen, daß keiner der Kriegführenden unrecht handelt; denn unrecht handelt niemand, der nicht auch weiß, daß er eine ungerechte Sache betreibt, und viele wissen das nicht. Deshalb kann von beiden Seiten mit Recht, d. h. in gutem Glauben gekämpft werden.«²²³ Ähnlich wie Gentili verweist Grotius dabei auf die Relation von *bellum* und *duellum*, woraus wiederum das Bild eines Rechtsstreits zweier Parteien in den Blick

215 Birken, Margenis, II.

216 Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 33 (Vorrede, § 12).

217 Vgl. Birken, *Kriegs Ab- und Friedens Einzug*, S. 30 f.

218 Vgl. Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 394 f. (Buch II/Kap. XXIII, § 13). Auch der spanische Jurist Francisco de Vitoria: »Posita ignorantia probabili facti aut iuris, potest esse ex ea parte, qua vera iustitia est, bellum iustum per se, ex altera autem parte bellum iustum, i. e. excusatum a peccato bona fide, quia ignorantia invincibilis excusat a toto.« (Francisco de Vitoria, *De iure belli*, § 32).

219 Vgl. Ziegler, *Gerechter Krieg*, S. 184.

220 Vgl. Francisco Suárez, *De triplici virtute theologica, Fide, Spe et Charitate*, tract. III: *De Charitate*, disp. 13; *de bello*, in: ders., *Ausgewählte Texte zum Völkerrecht*, hrsg. von J. de Vries, Tübingen 1965, S. 164 f.

221 Grotius, *de iure belli ac pacis libri tres*, S. 394 f. (Buch II/Kap. XXIII, § 13)

222 Zur völkerrechtlichen Bedeutung von Ayala vgl. Fritz Dickmann, *Friedensrecht und Friedenssicherung*, Göttingen 1971, S. 127 ff.

223 Grotius, *de iure belli ac pacis*, S. 395 (Buch II/Kap. XXIII, § 13).

rückt. Grotius ermöglichte die naturrechtliche Begründung des Völkerrechts,²²⁴ wie sie der Westfälische Friede praktisch vollziehen wird: Unabhängigkeit und Souveränität von Staaten und Monarchien stehen keineswegs im Widerspruch zu übergeordneten Rechtszusammenhängen. Ohne die Möglichkeit, dass – auch unter Beibehaltung der Frage nach Grund und Intention – auf beiden Seiten ›gerecht‹ zu streiten ist, wäre der Westfälische Friede nicht möglich gewesen.

Auf der Folie der beobachteten allegorisch-dramatischen Friedensdarstellungen verweist die finale Familienordnung Krieg als Vater, Friede als Sohn und Amnestie als Mutter bei Birken auf die Prozesshaftigkeit und die komplexe kriegs- und völkerrechtliche Voraussetzung des Friedens: Dem familialen Tableau und dessen allegorisch-symbolischer Lösung gehen wechselnde Konfigurationen voraus, die gleichsam parallel zum Anlass des Friedensvertrages den Weg zum rechtmäßigen Frieden verhandeln. Bereits der Prolog der *Margenis* entfaltet sich als Spiel der dramatischen Möglichkeits- und Verkörperungsbedingungen: Vor dem Vorhang steht zuerst Terminus, der mit dem Verweis auf Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspiele* eingeführt wird. Wie in der Zouch-Nachdichtung *Die Redkunst* übernimmt der »in eine Seule gekleidet[e]« Terminus, der sich als »Gränzstein/ zwischen den Schauspielern und Spielschauern«²²⁵ vorstellt, den Prolog, in dem er das Publikum bittet, wie ein Stein zu schweigen. Der ihm ins Wort fallende Mercurius schiebt im darauffolgenden Auftritt die sprechende steinerne Säule hinter die Bühne und bezichtigt den »Gränzen-Richter« selbst, eine Grenze überschritten, nämlich den Gehalt des Stückes verraten zu haben. Und tatsächlich führt Terminus zu Beginn aus:

Zwar ich rede auch jetzund/ da ich doch schweigen solte. Sie haben mir ihr Vorhaben/ als einem Stein/ vertrauet: ich will es euch aber aussagen/ wann ihr es nit nachsagen wollet. Sie werden euch einen blauen Dunst vor die Augen machen/ und unter ein neues Gedicht eine warhaftige Geschichte verstecken. Betrachtet nur die Namen/ die sie führen: so werdet ihr bekennen müssen/ daß die verschwiegene Steine nit lügen/ wann sie anfahren [sic] zu reden.²²⁶

Deshalb erwägt Mercurius, »dieses Schauspiel vor dismal auff[zu]heben«, »weil wir nicht gesinnt/ euch etwas vor augen zu stellen/ das ihr vorhin schon wisset/ nachdem ihr es von diesem Stein vernommen.«²²⁷ Nach seinem Abgang betritt Cupido mit einer Lobrede auf sich selbst und das herrschaftliche Wirken der Liebe die Bühne. Wenn Terminus also die allegorische Personifikation der Figuren hervorhebt, dann ruft Cupidos Exzess

224 Vgl. Hedley Bull, *The Importance of Grotius in the Study of International Relations*, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Hugo Grotius and International Relations*, Oxford 1992, S. 77f.

225 Birken, *Margenis*, S. 1f.: »Diese Erfindung ist zum theil aus deß Spielenden CCXVI Gespräch-Spiel abgesehen.« Dort heißt es zu Terminus u. a.: »Ich stehe hier als ein Grenzstein zwischen den Redneren/ und Zuhöeren/ und bitte/ ihr wollet eine Stund thun/ was ich viel Stunde gethan hab: Nemlich schweigen. Lasset euch hierzu durch einen Stein bewegen/ oder ja die Ursachen/ welche ich/ als ein Stein/ zu sagen beginne.« Georg Philipp Harsdörffer, *Die Redkunst*, in: ders., *Frauenzimmer Gesprächspiele*, V. Teil, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969, S. 459.

226 Birken, *Margenis*, S. 2.

227 Ebd., S. 4.

das für das Drama zentrale Motiv der Liebeswirren auf. Nach Cupidos Intermezzo kehrt Mercurius jedoch auf die Bühne zurück – mit dem Schauspiel: weder als »ein Dieb« noch »als ein Bot/ sondern als ein Gott der Beredsamkeit/ und daher ein Vorsteher dieses Schauspiels.«²²⁸ Es folgt die Adressierung des Publikums inklusive *captatio benevolentiae* durch den Gott der Rhetorik, der um »ein gnädiges Aug und günstiges Ohr«²²⁹ für die Aufführung bittet.

Gerade an Merkur zeigt sich auch der deutliche Bezug zu Harsdörffers Zouch-Übersetzung; wie im *Sophisten* liegt es an Merkur, die »Haupt-Personen des Schauspiels«, die sich »ohne Verwendung der Leiber und Gesichter [...] als in einem Perspectiv oder Sehkunst-Stuck/ [...] sehen lassen«, zu erläutern: »Mercurius tritt darzwischen hinein/ und wann er von einer Person redet/ so weiset er mit dem Stab auf dieselbe.«²³⁰ (Abb. 15) Nach seiner Rede »bleibt er mitten zwischen den andern auch unverwendet stehen/ gleich als wäre er zu einem Bild worden.«²³¹ Demgemäß stellt Merkur nach Harsdörffers und Birkens schaubildlich-allegorischer Methode der »Verthöhung« die auftretenden Figuren vor,²³² die zur besseren Übersicht an dieser Stelle angeführt werden:

Margenis / Prinzessin in Gomerien.	[Germania]
Irenian / Schäfer und Prinz / Polem. Sohn	[Friede]
Polemian / Prinz von Filomachien.	[Krieg]
Amnestie / Polem. Gemahlin.	[ggs. Vergessen im Friedensvertrag]
Erifile / Pol. Mutter / Zaubererin.	[Zwietracht]
Leukofron / der Marg. Hofmeister.	[alte deutsche Treue]
Erone / Schäferin / Iren. PflegMutter.	[Eintracht]
Irenares / ein Schäfer.	[falscher Friede]
Ibrahim /	Anatolien.
Alfonso / Abgesandten aus	Iberien.
François,	Galatien.
Erich /	Scandien. ²³³

Mit den Figuren des Prologs überkreuzen sich in Birkens Drama mythologische und allegorische Figuren sowie sprechende Namen und nationale Stereotype: Die gomerische

228 Ebd., S. 14.

229 Ebd.

230 Ebd., S. 15.

231 Ebd., S. 17.

232 Vgl. zum intermedialen Aspekt dieser theatralen Form der Illustration Irmgard Scheitler, Die Verthöhung – Illustration auf dem Theater, in: Jörg Robert (Hrsg.), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin/Boston 2017 (Frühe Neuzeit, 209), S. 21–38, zur Margenis S. 24 f.

233 Birken, Margenis, V. Vgl. zu den Allegorien des Schäferspiels auch Christiane Caemmerer, *Deutsche Schäferspiele im 17. Jahrhundert. Eine Textsorte und ihre Funktionen*, in: Nina Birkner/York-Gothart Mix (Hrsg.), *Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Traditionen und Transformationen*, Berlin/Boston 2015 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, 148), S. 78–104, hier S. 95 ff.



Abb. 15: Titelpuffer der »Margenis« (1679), Merkur mit Margenis in der Mitte

Prinzessin Margenis verliebt sich in den Schäfer Irenian. Doch ihr »vorige[r] Freyer« Polemian, eifersüchtiger Prinz aus Filomachien, sinnt auf Rache. Sein erster Anschlagplan wird noch von Irenians Pflegemutter, der Schäferin Erone, vereitelt. So versucht Polemian mithilfe seiner Mutter, der Zauberin Erifile, einen Keil zwischen die Liebenden zu treiben. Erifile gibt dem Schäfer Irenares das Aussehen Irenians, der von ihr »in einen Thurn [...] gezaubert« wird.²³⁴ Nun überfällt Polemian »mit vier ausländischen Rittern« (stellvertretend für Frankreich, Spanien, Schweden und das Osmanische Reich) Gomerien. Margenis flieht und gelangt nach einer verzweifelten Irrfahrt zum verzauberten Turm, aus dem sie Irenian befreit:

Erone findet inzwischen in einer Wildnus/ die Amnestie/ Polemians Gemahlin/ welche er einsmals zu tödten befohlen hatte/ und bringt sie wieder zu ihme. Man erfähret/ daß Irenian dieser beiden Sohn sey. Irenares und Erifile werden gefangen gesetzt/

234 Ebd., S. 16.

und ermorden sich selber im Kerker. Polemian macht mit der Margenis Frieden und Freundschaft/ und vermählet sie an seinen Sohn Irenian.²³⁵

Die dramatische Exposition mit dem eifersüchtigen Prinzen erinnert an Harsdörffers Schauspiel *Die Redkunst*, auch im allegorischen Verständnis des gerechten Krieges, das Terminus zu früh verrät: Polemian als Personifikation des Krieges und Amnestie als Personifikation des »gütlichen Vertrags« sind die eigentlichen Eltern Irenians, also des Friedens, der sich wiederum mit Margenis – ein Anagramm von Germanis – vermählt, während die intrigante Zauberin und der falsche Friede im Kerker zugrunde gehen.

Erinnert sei zunächst an die unterschiedlichen Ebenen der allegorischen Lesart der Margenis, die der Grenzstein andeutet: erstens als Figur, die sich »dem Kriegsleben ab- und dem Schäferleben zuwendet«, zweitens als Figuration des endlich wieder befriedeten Deutschlands, drittens als »Figuration der sündhaften Deutschen«, durch den Krieg bestraft und wieder befriedet, und viertens als »Figuration der christlichen Seele, die nach den Irrungen des Erdenlebens durch himmlische Vorsehung zur glücklichen Gemeinschaft mit Gott findet.«²³⁶ Die am Beginn verschleierte und erst in der vierten Abhandlung offenbarte Verbindung zwischen Polemian und Amnestie, Krieg und »gütlichem Vertrag« ermöglicht – trotz Personifikation – dynamische Relationen zwischen den allegorischen Figuren des Schäferspiels.²³⁷ Margenis stellt sich im ersten Auftritt als »die mächtigste unter der Rupoea Töchtern/ eine Fürstin vieler Länder/ und ein Schrecken aller Völker« dar – wobei es sich im Fall der Rupoea wiederum um ein Anagramm Europas handelt.²³⁸ Margenis tritt »heroisch« und in »Amazonischer Kleidung« auf, die verlängerte *translatio imperii* wird durch den Anspruch auf »Morana« betont; »Sie hatte einmal fast der ganzen Erden Fried geboten« (Romana).²³⁹ Das Aufeinandertreffen mit Irenian und seinem arkadischen Dasein führt dazu, dass die »Überwinderin aller Völker [...] itzund von euch überwunden« wird: »Alle meine erhaltene Trofeen und Siegszeichen sind euer/ weil ihr über mich triumfiret. Nehmet hin/ mein Allerliebster!«²⁴⁰

Auch wenn Margenis bereits zu Beginn »ihren Degen von sich« wirft, um »forthin/ mit ihrem liebsten Schäfer die Schäflein [zu] weiden«,²⁴¹ ist diese Handlung in der Chronologie des allegorischen *sensus historico-politicus* die Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg. Erst die Versöhnung mit Polemian und die von diesem legitimierte Verbindung mit dem aus dem Turm befreiten Irenian repräsentieren die auf entsprechender rechtlicher Basis fußende Friedenszeit nach dem großen Krieg. Aber trotz des zwischenzeitlich wieder angelegten Kriegshabits bleibt die gomerische Königin, deren Treue »schon lang in der Welt ein Sprüchwort worden«, von Liebe für den Schäfer entbrannt, ebenso wie sie den »wi-

235 Ebd., S. 17.

236 Silber, Birken, S. 151.

237 Zum generischen Status des Schäferspiels vgl. Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, S. 93–112. Vgl. auch Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind-und Dicht-Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy*, Nürnberg 1679, S. 314–321.

238 Vgl. Silber, Birken, S. 137.

239 Birken, Margenis, S. 18.

240 Ebd., S. 33.

241 Ebd., S. 35.

gen Haß«²⁴² des Polemian gegenüber ihrem irenischen ›Müssiggang‹ vorausahnt: »Was wird Polemian dazu sagen/ wann er/ das Unverdienst eines Schäfers/ den Verdiensten seiner Treu und Dapferkeit vorgezogen sihet?«²⁴³ Der Dialektik der späteren Auflösung der richtigen familialen Verhältnisse entspricht auch, dass Margenis in Irenian trotz seines einfachen Lebensstils »etwas Hohes unter diesem Schäferrock« vermutet; »solche himmlische Gaben wachsen nicht aus der Erden/ daran der Pöbel kreucht und klebet.«²⁴⁴ Und ihr Hofmeister Leukofron in »alt-teutscher Kleidung«²⁴⁵ attestiert dem Schäfer mehr »Treu und Redlichkeit« als sich »zu Hof« finden lasse.²⁴⁶

Eine weitere Verklammerung von Polemian und Irenian, in deren Mitte Margenis steht, erfolgt durch das Motiv des Orakels, dessen Botschaften Irenian richtig, Polemian falsch interpretiert. Angesichts der in seinem Schoß entschlummerten Margenis bemerkt der Schäfer: »Diese stumme Lippen bilden/ in sothaner beschaffenheit/ ein Orakel/ von dem ich eine Antwort oder Urtheil zum Leben oder zum Tod erwarte. Ich vergleiche dieses schöne aber blinde Angesicht mit der auch blinden Gottheit der Liebe: weil es mich auch ohne Augen verwundet/ und ohne Liecht blendet.«²⁴⁷ Das stumme und blinde, venusgleiche Angesicht der Margenis wird von Irenian »gelesen« und solchermassen als Schaubild der göttlichen und friedlichen Germania gedeutet. Nachdem auch Irenian unter dem Baum neben Margenis eingeschlafen ist, treten Erone und Leukofron auf – und bestätigen das stumme Schaubild von Venus und Adonis.

Im vierten Buch von Platons *Politeia*, das auch bei Gentili im Zusammenhang mit der »legatio sacra« Erwähnung findet,²⁴⁸ schreibt Platon »die größten, schönsten und ersten aller Anordnungen« der Gesetzgebung durch das Apollinische Orakel in Delphi zu.²⁴⁹ Demgemäß will der von Rachsucht getriebene Polemian das Orakel von Delphi konsultieren, um das an ihm geschehene »Unrecht« bestätigt zu finden: »Oeffnet/ ihr Götter/ öffnet mir eure blaue Rahtkammer! Ich will hinauf steigen/ und euch mir-erwiesenen Unrechts überweisen: ich will recht haben. [...] Ich will hin/ und das Orakel zu Delfis fragen.«²⁵⁰ Das Orakel übermittelt dem rachsüchtigen König und Kriegsherrn schließlich folgenden Spruch:

Such bey Erifilen zu deiner Rache Raht
Sie bringet Margenis noch endlich um das Leben.

242 Ebd., S. 40.

243 Ebd., S. 28. Vgl. Polemians Vorwurf: »Nein/ nein! Die Tugend suchet man in keinem Bette. Dapferkeit hat keinen größern Feind/ als den Müssiggang.« (Ebd., S. 59).

244 Ebd., S. 29.

245 Ebd., S. 54.

246 Ebd., S. 56.

247 Ebd., S. 54.

248 Vgl. Gentili, *De legationibus*, S. 5 f.

249 Vgl. Platon, *Politeia*, S. 326.

250 Birken, Margenis, S. 66 f. Vor dem Tempel Apollos in Delphi adressiert er den Gott, »dessen Person ein schöner Knab/ auf dem Altar bildmäßig stehend/ vorstellet«, mit der Bitte, »du wollest deinem treuen Diener Polemian zu wissen thun/ durch was Mittel er die ihm-erwiesene Untreu an der undankbaren Margenis rächen möge«. (Ebd., S. 77).

Dir wird das Glück/ was du verlohren/ wiedergeben:
alsdann sich deinen Freund dein Feind zu nennen hat.²⁵¹

Der letzte Satz der Orakelbotschaft mag ihm nicht gefallen, »wann es von der Margenis und ihrem Schäfer redet«. Denn: »Kein Adler/ gesellet sich zu den Tauben. Ich habe mit diesen faulen und verächtlichen Leuten nichts zu schaffen/ als daß ich mit ihrem Blut den Durst meines Degens stille und kühle.«²⁵² Während das Orakel die finale Aufklärung verspricht, geht Polemian davon aus, bei seiner Mutter Rat zu finden. Der Einsatz der Erifile dient als Intrige, durch deren Entfaltung schließlich die wahren Zusammenhänge geklärt werden können.

Doch nicht nur Polemian missdeutet die Zeichen, sondern auch Irenian, der Margenis gemeinsam mit Irenares, dem falschen Frieden, sieht und dies als Beweis ihrer Untreue auffasst. Überhaupt fungiert die Treue als Leitmotiv, wie Leukofron ausführt:

Diese Tugend spricht/ wie sie denket: und hält/ was sie verspricht. Ihre bloße Worte sind so gut/ als Brief und Siegel; und so gewiß/ als wären es lauter Eidschwüre. Sie trägt das Herz in dem Mund/ und das Gemüt in den Augen; ist niemands falscher Freund/ oder heimlicher Feind. Sie hasset allen Schein/ und ihr Thun ist wahrheit. Sie redet vertreulich/ handelt aufrichtig/ und trägt ihre Bedanken an der Stirn geschrieben.²⁵³

Und Erone ergänzt: »Treu macht Liebe/ Liebe macht Eintracht/ Eintracht macht Macht.«²⁵⁴ Die Treue der Margenis geht dabei Hand in Hand mit ihrer »Hoheit«.²⁵⁵ Auch wenn der Schäfer nach der »alte[n] Wahr« und der Art, »aus dem Herzen [zu] reden«, handelt, wird erst die Entdeckung seiner königlichen Abkunft die Liebe zur Margenis legitimieren.

Gegenüber der Treue der Königin und des Schäfers steht die neue »Almode-welt«, die Irenares verkörpert: »Man muß sich anderst stellen/ als man denket/ und/ wie sie es heut zu tag nennen/ simuliren und temporisiren. [...] Ich bin mit einem Fuchsbalg überzogen.«²⁵⁶ Demgemäß stellt sich Erifile selbst als vom »Fürsten der Höllen [...] auf Erden gesandt« vor. Die Botschafterin des Teufels, die »durch List und meine Kunst/ irgend eine Uneinigkeit«²⁵⁷ im Reich der Schäfer hervorzurufen versucht, steht (im Orakel und dem Wirken Erones) der Botschaft der Götter entgegen. Damit kommt es – wie in Zouchs/Harsdörffers »Sophist« – zur Opposition von falscher und richtiger Botschaft. Durch die Umwege der dramatischen Handlung und ihrer wechselnden allegorischen Konfigurationen werden verstellte und wahrhaftige Botschaft getrennt.

251 Ebd., S. 78.

252 Ebd., S. 78 f..

253 Ebd., S. 56 f.

254 Ebd., S. 57.

255 Ebd., S. 44: »Es ist die Verehrung/ die man eurer Hoheit schuldig. Dann/ wie man den Himmel verehret/ also soll man auch verehren diejenigen/ die der Himmel vor andern von der Erden erhoben.«

256 Ebd., S. 68 f.

257 Ebd.

Diejenige, deren Worte »so gut« sind wie »Brief und Siegel«, bekräftigt angesichts des gebändigten Polemian großmütig: »Verzeihen/ wann man straffen kann/ das ist königlich.«²⁵⁸ Einerseits ist diese Stelle im Kontext der frühneuzeitlichen Fürstenspiegelliteratur zu verstehen, in der die Selbstbeschränkung des Souveräns durch die antike Tugend der *clementia* hervorgehoben wird, andererseits rückt dadurch allerdings auch die für den Westfälischen Frieden wichtige Amnestie ins Zentrum. Die Forschung hat das Verzeihen und Vergessen der kriegerischen Handlungen, welches die Allegorie der Amnestie und damit auch die glückliche Fügung des Schlusstableaus in Birkens Schäferspiel indiziert, nicht weiter verfolgt, dadurch allerdings auch die von Birken selbst bemühte Auslegung der Amnestie als »gütlicher Vertrag« außer Acht gelassen. Was bedeutet Amnestie im Kontext des »gütlichen Vertrags«? In der allegorischen Disposition der dramatischen Handlung fungiert die Amnestie als das familiäre *missing link* zwischen Krieg (Vater) und Sohn (Frieden). Auch die entsprechende Generationenfolge Krieg-Amnestie/Frieden-Germania geht daraus hervor. Entgegen der eingangs referierten allegorischen Ebenen, die sich im theologischen Verständnis auflösen lassen, kommt mit der Amnestie nun ein rechtlich-diplomatischer Zusammenhang zum Vorschein, der die historische und heilsgeschichtliche Ebene miteinander verschränkt.

Zunächst lässt die Amnestie, nicht zuletzt in der von Margenis gegenüber Polemian selbst vorgebrachten Form, an einen strikt hierarchischen oder religiösen Zusammenhang der Begnadigung oder des großmütigen Vergebens denken (etwa als *magnanimitas*). In diesem universalistischen Verständnis existiert die Rechtspraxis der Amnestie auch über weite Teile des Mittelalters und der Renaissance. Hingegen stellt die Rechtsform der Amnestie, wie sie sich in den Westfälischen Verträgen wiederfindet, eine Neuerung dar, welche die religiös geprägten Begriffe des Vergebens und Vergessens ablöst.²⁵⁹ Zwar betonen die Verträge die *res publica christiana* als ewige Freundschaft und die *pax christiana* als dauerhaften christlichen Frieden, gleichzeitig kommt es zu einer »Entmischung von rechtlichen, religiösen, moralischen Elementen des Friedens«: »Die Christlichkeit des Friedens«, das verlangt die politische Regelung der Konfessionsfrage, »reduziert sich auf die Grundlegung, bleibt insofern aber tragend und unverzichtbar.«²⁶⁰ Im Zentrum steht nun die Gegenseitigkeit des Vergessens. Verbrechen, Tod und Schmerz als literarisierte Erfahrungen des Krieges, wie sie Opitz' *Trostgedichte* realisiert, oder die davon ausgehenden Rachelogiken, wie sie die heroische und komische Epik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit prägen, fallen in Birkens dramatischem Tableau aus.

258 Ebd., S. 64.

259 Vgl. Heinhard Steiger, Friedenschluss und Amnestie in den Verträgen von Münster und Osnabrück, in: Heinz Duchhardt/Patrice Veit (Hrsg.), Krieg und Frieden im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Theorie – Praxis – Bilder/Guerre et paix du moyen âge aux temps modernes. Théories – pratiques – représentations (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, Beiheft 52), Mainz 2000, S. 233 ff. Dazu allgemein Ralf-Peter Fuchs, Amnestie und Normaljahre, in: Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe, Berlin/Boston 2021, S. 569–588.

260 Ebd., S. 242.

In Art. II IPO/§ 2 IPM gewähren sich die Vertragsparteien der drei Kronen gegenseitig ewiges Vergessen, in Art. III IPO/§§ 5, 6 IPM wird die Amnestie auf die Reichsstände ausgedehnt: »perpetua oblivio et amnestia«. ²⁶¹ Während vor 1648 der Amnestiediskurs insbesondere hierarchisch-innerstaatliche Konflikte ordnete, tritt mit den Münsteraner und Osnabrücker Friedensverträgen gleichermaßen das gegenseitige Vergessen mehrerer unabhängiger Parteien sowie der Zusammenhang zwischen den feindlichen Reichsständen und dem Kaiser ins Zentrum. Die Amnestieklauseln haben somit eine international-völkerrechtliche wie reichsrechtliche Dimension und bekräftigen noch einmal das Ineinander der beiden Dimensionen als Signum des Westfälischen Friedens. ²⁶² Die rechtlich-diplomatische Bedeutung der Amnestie für den Westfälischen Frieden liegt nicht nur darin, dass damit explizit und bedeutend wirksamer als der Waffenstillstand eine rechtlich bindende Form der Beendigung der Kriegshandlungen gefunden wurde, sondern auch und insbesondere darin, dass zukünftige Friedenssicherung und Friedenswiederherstellung mithilfe der Amnestieklauseln garantiert werden konnten:

Wird eine ewigwährende Vergessenheit vnd Amnestia auffgerichtet/ aller von Anbegin dieses Krieges an einem oder andern Theil verübten Feindseligkeiten/ an was Ort auch dieselbe füngangen/ also/ daß vnter denen/ noch einiges andern Dinges Schein oder Vorwand einer dem andern hinfüro einige Feindthätigkeit oder Feindschafft/ Beschwerd oder Hinderniß/ so wenig an Personen vnd Stand/ als Gütern vnd Sicherheit für sich selbst oder durch andere/ heimlich oder öffentlich/ mit vmbschwweifff oder stracks wegen vnterm Schein Rechtens/ oder auch in der That inner- oder ausserhalb Röm. Reichs (nichts hindernde vormahliger etwa hingegen lautender Verträge) nicht zufügen/ noch zufügen lassen wollen/ sondern alle und jede gegen einandern/ so wol in wärenden Kriege/ als vor demselben mit Wort/ Schrift oder Wercken füngangene Vnbilligkeiten/ Gewalt/ Feindseligkeit/ Schaden/ Kosten ohne einigen der Personen oder Sachen Ansehen dermassen gänzlich abgethan seyn/ daß alles/ so dessenhalber einer gegen den andern vorzuwenden haben könnte/ doch ein ewiges Vergessen auffgehoben vnd vergraben sey. ²⁶³

Mit der Ausnahme einzelner Fälle – das sind die sogenannten Gravamina – bestehen also keine grundsätzlichen Ansprüche auf Wiedergutmachung mehr. Auch die rechtlichen Regelungen und finanziellen Aufwendungen zur Versorgung und Abrüstung der schwedischen und französischen Truppen, welche am Nürnberger Exekutionstag verhandelt wurden, hatten demgemäß weniger den Status von Reparations- als von Unterstützungs-

²⁶¹ Art. II, Lateinischer Text des IPO (1648 Oktober 24), in: Die Westfälischen Friedensverträge vom 24. Oktober 1648. Texte und Übersetzungen, online 2004 (= Acta Pacis Westphalicae. Supplementa electronica, 1), S. 2, http://www.pax-westphalica.de/ipmipo/pdf/o_1648lt-orig.pdf (zuletzt 4. 3. 2023).

²⁶² Vgl. Steiger, Friedensschluss und Amnestie, S. 228 f.

²⁶³ Art. II, Deutsche anonyme Übersetzung des IPO (1649), in: Die Westfälischen Friedensverträge vom 24. Oktober 1648. Texte und Übersetzungen, online 2004 (= Acta Pacis Westphalicae. Supplementa electronica, 1), S. 3, http://www.pax-westphalica.de/ipmipo/pdf/o_1649dt-anonym.pdf (zuletzt am 4. 3. 2023).

zahlungen.²⁶⁴ Der in den Westfälischen Verträgen vom 24. Oktober 1648 gefundene »Zusammenhang zwischen Friedensschluß, Ende der Kriegshandlungen und Amnestie«²⁶⁵ wird bis zum Ende des 18. Jahrhunderts maßgebend. Anstelle der Frage, wer Sieger und Besiegter ist, richten die Westfälischen Verträge den Fokus auf die »rechtliche Ordnung der zukünftigen Verhältnisse«.²⁶⁶

Wenn der Kriegsab- und Friedenseinzug, wie ihn Birken in seinem ersten Friedensspiel allegorisiert und als lebendes Schaubild in Szene gesetzt hat, auch als Wechsel von der Kriegskunst zur Kunst des Friedensvertrags zu verstehen ist,²⁶⁷ dann weist das Schäferspiel *Margenis* der Rechtsform der Amnestie als Frau des Krieges und Mutter des Friedens dabei die entscheidende Rolle zu.²⁶⁸ Die zunächst verschüttete Verbindung zwischen Krieg und Amnestie bedingt schließlich die legale Verbindung von Germania und Frieden. Die Plausibilität dieser westfälischen Kriegs- und Friedensallegorie für die weiteren Friedensschlüsse – das belegt der Druck der *Margenis* anlässlich des Friedens von Nimwegen – verweist auf deren völkerrechtliche Bedeutung für die zweite Hälfte des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts; nicht zuletzt aufgrund ihrer durch die Amnestie beförderten Zukunftsorientierung. Durch die Rolle der Amnestie markiert Birkens Schäferspiel den Übergang von der Eindimensionalität des *bellum iustum* zu einem neuen mehrgliedrigen und völkerrechtlichen Verständnis.²⁶⁹

Deutlicher als die besprochenen Nürnberger Friedensspiele, allegorischen Installationen und Festsdokumentationen setzt sich Birken in der *Margenis* mit den Verhandlungen und Verträgen von Münster und Osnabrück auseinander. So hebt die dritte Handlung mit einem diplomatischen Zeremoniell an, während Polemian vier Abgesandte empfängt – einen türkischen, spanischen, französischen und schwedischen. Die Abgesandten bieten allesamt ihre militärische Hilfe zur Entschädigung des Polemian und zur Rache an. Nachdem der türkische Abgesandte im Namen des Sultans gesprochen hat, entspinnt sich zwischen dem spanischen Abgesandten Don Alfonso und dem französischen Abgesandten Francois Monsieur ein Präzedenzstreit:

Alfonso will hierauf die Rede nehmen. Francois stößt ihn zu rück/ und er ihn wiederum.

Alf. Stehet zu rück/ Gesandter/ und lasset mich zuvor reden! Oder wolt ihr/ daß ich euch erstlich unter meinen Füßen die Demut lehre?

264 Vgl. Steiger, Friedensschluss und Amnestie, S. 230 ff.

265 Ebd., S. 243.

266 Ebd., S. 242.

267 Vgl., S. 244.

268 Nicht zuletzt für die historiografische Forschung stellt Birkens Schäferspiel eine interessante Quelle dar. Mit Ausnahme von Steigers Studie sucht man vergeblich nach entsprechender Forschungsliteratur zum Diskurs der Amnestie um 1648.

269 Zur »Hegung des Krieges« nach 1648 und der Wiederkehr der Figur des *bellum iustum* im 20. Jahrhundert vgl. Carl Schmitts nicht unproblematischen Text *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 4. Aufl., Berlin 1997, S. 180 ff. Vgl. auch Weigel, *Souverän, Märtyrer und gerechte Kriege*, S. 101–128.

Franc. Monsieur. Ihr werdet die Fürstliche Presenz respectiren und euch keiner Prioritet anmassen/ die euch nicht gebühret. Ich obtenire/ die avantage vor euch.

Alf. Ich rahte euch/ bleibet zu rücke! oder euch soll der Schatten meines Degens so klein mahlen/ als die Sonnenstäublein.

Franc. Ich trage es in meiner Scheide/ das ich eurem Hochmut entgegen setze. Ich habe meinen Principal, in seiner Königlichen Reputation/ nichts zu vergeben.

Alf. Mein König/ steckt den euren in den Sack; er hat mehr Königreiche/ als euer König Dörfer. Seine Bauern sind mächtiger/ als eure Königliche Prinzen. Und ihre seit viel zu wenig/ meines Knechtes Diener zu seyn. Ich sage noch einmal/ stehet zu rücke/ oder ich werde euch von mir schleudern!

Franc. Meine Pretension/ ist diß Orts reasonable. Mein König/ hat dem euren in nichts zu cedirn. Eure große worte/ kommen aus einem kleinen cerebell. Eure attaqven geschehen nur mit dem Maule. Werde ihr aber etwas zu meines Königs Praejudiz tentiren/ ihr sollet mit mir zu thun kriegen.²⁷⁰

Schließlich kommt auch der schwedische Gesandte als Dritter auf den zeremoniellen Kampfplatz, der den anderen zuvor »aus Höflichkeit« den Vortritt überlassen hat. Aufgelöst wird der Präzedenzstreit erst dadurch, dass Polemians Marschall »darzwischen« tritt: »An diesen Hofe pfliget man fremden Abgesandten/ in der Ordnung/ wie einer nach dem andern angekommen/ Verhör zu ertheilen: noch welcher erstlich Don Alfonso/ und nächst ihme Mons. Francois, endlich Hr. Erich/ zu reden hat. (Sie werden hierauf friedlich.)«.²⁷¹ Ähnliche Konfigurationen mit fremden Rittern finden sich in Justus Georg Schottelius' *Friedens Sieg* (1642/48) und Johann Rists *Das Friedewünschende Teutschland* (1647). Bei Schottelius treten ein Spanier, Franzose und Türke auf; bei Rist sind es »Don Anthonio, Monsieur Gaston, Signore Bartholomeo und Herr Karl«,²⁷² die als Parteien des Dreißigjährigen Krieges Mars zu Hilfe kommen. Der Streit um Rangfolge und Vortritt, wie in Birken figuriert, fehlt in den Prätexten.

Mit dem spanisch-französischen Präzedenzstreit konfiguriert Birken ein Problem der frühneuzeitlichen Diplomatie, das auf Friedenskongressen, am päpstlichen Hof und auf Reichstagen akut wurde, da sich Weltordnung und die entsprechenden diplomatischen Repräsentationen dort am unmittelbarsten zeigten. Der schlesische Jurist Balthasar von Stosch liefert dazu eine imposante Liste an Verwicklungen, die bei »Deß Herrn Christi Jünger«, die sich »um die Ober-Stelle zanckten«, beginnt und über den »Vorzugs-Streit« zwischen »Orientalischen und Occidenatlichen Kayser[n]« oder zwischen »Carolus, Hertzog in Burgundien/ und den Churfürsten des Heil. Römischen Reichs«, schließlich »Sachsen mit Beyern/ Braunschweig mit Brandenburg/ Mecklenburg mit Württemberg«²⁷³ reicht. Stoschs Liste sind allerdings auch die Routinen dieses Kampffeldes abzulesen,

270 Ebd., S. 115 ff.

271 Ebd., S. 117. Wird noch einmal wiederholt beim Vorrecht, sich anstelle von Polemian mit Margenis zu duellieren.

272 Rist, *Das Friedewünschende Teutschland*, S. 91.

273 Stosch, *Präcedenz- Oder Vorder-Recht*, S. 3.

ohne die das höfische und diplomatische Zeremoniell in der Frühen Neuzeit nicht zu denken sind.²⁷⁴

Das *theatrum praecedentiae* fungiert als »symbolisch-zeremonielle Sichtbarmachung politischer Ansprüche und als zeichenhafte Manifestierung zwischenstaatlicher Konkurrenz«. ²⁷⁵ Als problematisch erwies sich der französisch-spanische Konflikt um die Rangfolge im diplomatischen Zeremoniell insbesondere auf den Friedenskongressen in Westfalen, in Nimwegen und Rijswijk. Den Hintergrund dieses Konflikts um die Rangfolge markiert eine Verschiebung des europäischen Mächtesystems: Spanien büßte im Verlauf des 17. Jahrhunderts seine Vormachtstellung ein, während Frankreich, das gegen Spanien seit 1635 Krieg führte, nach 1648 die dominierende Rolle übernahm. Dabei liegt das Problem, das durch die Verschiebung der politischen Mächte zusätzlich befeuert wurde, nicht im jeweiligen Status der Souveränität, sondern vielmehr in konkurrierenden Zeremonialtraditionen aus den symbolischen Restbeständen der europäischen Universalordnung. Grundsätzlich nahm der Kaiser in der christlichen Hierarchie der europäischen Souveräne den ersten Rang vor dem französischen *rois très chrétiens* ein. Mit Karl V. war es zur »Personalunion« von Kaiser- und Königswürde gekommen, woraus für die spanischen Gesandten der zeremonielle Vortritt gegenüber den Franzosen resultierte. Seit der Abdankung Karls 1556 und der damit vollzogenen Trennung von Kaiser- und Königswürde beanspruchten nun sowohl Frankreich (wieder) als auch Spanien (darüber hinaus) die jeweilige Präzedenz gegenüber dem Konkurrenten nach dem Kaiser des Heiligen Römischen Reichs.²⁷⁶

In Westfalen hatten beide Delegationen die strikte Anweisung, ihr Präzedenzrecht einzufordern. Da die Rolle Spaniens gegenüber Frankreich bei den Westfälischen Verhandlungen marginal und die französische Delegation rund um d’Avaux ungleich größer war, versuchten die spanischen Diplomaten jeglichen zeremoniellen Kontakt mit der französischen Delegation zu vermeiden und blieben deshalb auch der skizzierten Aufführung des *Ballets de la paix* fern. Die direkten Verhandlungen zwischen Frankreich und Spanien fanden zur Wahrung der Gleichrangigkeit trotz des schwelenden Zeremonialkonflikts ausschließlich mithilfe von Mediatoren wie dem päpstlichen Nuntius Fabio Chigi statt, nie *face to face*. Das führte dazu, dass, um die Präzedenz oder zumindest die Gleichrangigkeit bzw. den Vortritt des abwesenden Königs zu wahren, die spanischen Diplomaten paradoxerweise selbst mit körperlicher Abwesenheit operierten. Während mit Chigi durch ein zusätzliches Medium die gleichrangige diplomatische Kommunikation ermöglicht wurde, lähmte der Konflikt die Verhandlungen und das soziale Leben des Kongresses.

Da die kaiserlichen Gesandten den Spaniern verpflichtet waren, ließ sich auch der kaiserliche Prinzipalgesandte Graf von Trauttmansdorff dazu überreden, inkognito in Münster einzuziehen. Das war insofern ein Affront gegenüber d’Avaux, als dadurch der offizielle Empfang vor den Toren der Stadt inklusive Kutschenkonvoi nach Rangfolge

274 Vgl. Kap. II/8.

275 Michael Rohrschneider, Friedenskongress und Präzedenzstreit. Frankreich, Spanien und das Streben nach zeremoniellem Vorrang in Münster, Nijmegen und Rijswijk (1643/44–1697), in: Christoph Kampmann u. a. (Hrsg.), Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, Köln u. a. 2008, S. 228.

276 Vgl. ebd., S. 230.

ausbleiben musste, bei dem die französische Delegation vehement auf ihrem Vortrittsrecht beharrt hätte.²⁷⁷ Bei einer gewaltsamen Auseinandersetzung zwischen Mitgliedern der französischen und spanischen Delegation anlässlich des Einzugs des neuen schwedischen Gesandten in London 1661 sollte sich der in Münster vermiedene Zusammenstoß mit mehreren Todesopfern dann tatsächlich ereignen. Nach dem Empfang fuhr der schwedische Gesandte in der Kutsche des Königs an der Spitze des Zuges Richtung Whitehall, den Platz dahinter beanspruchten beide Parteien, die ihre Gefolgschaft zur Durchsetzung des zeremoniellen Vortritts bewaffnet hatten. Während die Spanier den blutigen Kampf in London für sich entschieden, setzten sich im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts die französischen Gesandten durch.²⁷⁸

Ein Erfolg war Trauttmansdorffs Inkognito-Ankunft in Münster für die spanische Delegation auch deshalb, weil der kaiserliche Prinzipalgesandte seine erste Visite im spanischen Quartier abhielt. Das Kongresszeremoniell besagte, dass diejenigen Gesandten, die zuerst in Westfalen angekommen waren, den nach ihnen eintreffenden Gesandten – nach ihrer »Notifikation« – die erste Visite erstatten sollten, und die erste Visite der neuen Gesandten galt denjenigen Gesandten, die wiederum sie als Erste besucht hatten. Demgemäß konnte sich Trauttmansdorff darauf berufen, von den Spaniern zuerst besucht worden zu sein, da die übrigen Diplomaten von seiner Ankunft eben nichts wussten.²⁷⁹ In Birkens Zeremonial-»Ordnung/ wie einer nach dem andern angekommen/ Verhör zu ertheilen« und der spanischen Präzedenz scheint sich dieser Zusammenhang zu spiegeln – und das umso mehr, als es beim Frieden von Nimwegen, der ja Anlass der Drucklegung des bereits im Anschluss an *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug* aufgeführten Dramas war, erneut und durch den Londoner Vorfall zusätzlich angeheizt zu erheblichen zeremoniellen Spannungen zwischen den beiden Ländern kam.²⁸⁰ Demgemäß handelt

277 Vgl. ebd., S. 233f. Bereits beim Einzug von Graf Auersperg: »Daß er nun also still vnd ausser Ceremonien ankommen/ dessen wolten etliche diesen colorem einwenden. Ob hätten die Herrn Spanische Gesandten/ bey der öffentlichen Einholung der Competenz halber mit den Franzosen/ sich böser Händel besorget/ vnd dessenthalben die Unterlassung der Ceremonien urgiret.« (Johann Peter Lotichius, *Theatrum Europaeum*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1651, S. 546).

278 Vgl. Anderson, *Rise of Diplomacy*, S. 63f.

279 Vgl. Rohrschneider, *Friedenskongress und Präzedenzstreit*, S. 233ff.

280 Vgl. ebd., S. 234ff. Von einem von den französischen Gesandten ausgehenden Präzedenzstreit (mit den Schweden) anlässlich der Aufführung des Friedens-Ballets 1650 berichten die *Acta Pacis Executionis Publica*, S. 443: Der französische Gesandte »wollte sich«, so Meiern, »nicht einstellen, weil Er bey dem Praesident Erskein würde zu sitzen kommen, Sie aber in Widerwillen mit einander lebten, und niemahls zusammen kommen waren: Welches daher geflossen, daß ermeldter de la Court dem Erskein zu Oßnabrug keine Visite gegeben hate. Sein Collega hingegen Monsieur d'Avagour wolte kommen, vorhero aber Nachricht haben, ob Seines Königes, oder der Königin zu Schweden Gesundheit am ersten getruncken werden sollte, weil Er nun keine Gewisheit davon erlangen kondte, so blieb Er gar aussen, und von dem Fest zurück.« Dass zwischenzeitlich allerdings auch Ruhe in den französisch-spanischen Rangfolgestreit eingekehrt war, belegt der Pyrenäenfrieden mit dem Höhepunkt des Treffens auf der Fasaneninsel. Das penible Zeremoniell wie es Lünig beschreibt, entspricht dem reziproken Bedürfnis Gleichrangigkeit in den Mittelpunkt zu stellen. Vgl. Lünig, *Theatrum Ceremoniale historico-politicum* 1, S. 199f.

es sich auch nicht um unterschiedliche ›charakterliche‹ Eigenschaften oder nationale Stereotype,²⁸¹ sondern um die Repräsentation eines Rangfolgestreits.

Welche dramatische Funktion übernehmen nun die um den Vortritt streitenden Gesandten in der komplexen postwestfälischen Friedensallegorie der *Margenis*? Sie dienen in der politischen Fiktionalisierung einerseits als Darstellung des mehrschichtigen Nebeneinanders im Reich, der Amalgamierung von Reichsverfassung und europäischer Diplomatie. Andererseits gelangt durch den symbolischen Zusammenhang der Präzedenz nicht nur ein Nebeneinander der Souveräne, sondern auch der unterschiedlichen politischen Semantiken in den Blick. Zwar werden dadurch auch die implizite Gewalt und die Fragilität des auf Amnestie und *amicitia* aufbauenden Friedens sichtbar, zugleich offenbart der dramatische Text auch eine Tendenz gegen die Rangfolge. Genien und Engel, gleichsam die Gesandten Gottes, treten als deren Spiegelfiguren auf. Nachdem die Gesandten und Polemian Margenis gefangen genommen haben, springt ein »Genius«, »[e]in Engel«,²⁸² Bote der heiligen Gesandtschaft, als *deus ex machina* »heraus« und »stösst die fünf mit seinem weissen Stäblein zurück«:

Weichet/ weichet/ ihr Wütriche! Der Himmel hat euch weiter nichts an der Margenis Leib und Leben zu verüben erlaubt. Bis hierher habt ihr kommen sollen. Ihre und ihrer Unterthanen Schulden haben diese Stäuprute über sich gebunden: dieselbe seit ihr gewesen. Sie hat ihre Strafe empfangen: Nun straffet auch ihre Unterthanen/ verheeret und beraubt ihre Lande und Leute. Das noch ist euch von dem Himmel vergönnet/ und sonst nichts mehr. *Er nimmt die Margenis beim Arm/ hebet sie auf und führet sie davon. Polemian schnaubt und tobet.*²⁸³

Insgesamt treten drei Genien bzw. Engel auf, die Margenis aus ausweglosen Lagen helfen und als Wegmarkierungen bzw. Orientierungszeichen dienen, z. B. wenn Margenis davor gewarnt wird, wieder auf den falschen Frieden, also Irenares, hereinzufallen. In Kap. II haben wir Engel und Genien dem medialen Paradigma Merkurs zugeordnet, sie fungieren als dessen kollektive und atmosphärische Entsprechung.²⁸⁴ Den allegorischen Personifikationen des Friedens und der Germania dienen sie, das haben die allegorischen Darstellungen der merkurischen Genien gezeigt (Abb. 3),²⁸⁵ insbesondere als Begleiter, welche die Grundvoraussetzung sind, dass Polemian seinen Sohn, den Frieden, und seine Frau, die Amnestie, wiedererkennt. Die Genien deuten nicht allein heilsgeschichtliche Dimensionen des Schäferspiels an, sondern verkörpern auch die Friedensdiplomatie von 1648.²⁸⁶ Dagegen verbleiben die auftretenden Gesandten als Vertreter der Kriegsdiplo-

281 Diese Vermutung äußert Silber, Sigmund von Birken, S. 174 ff.

282 Im Jesuitentheater tritt Genius allerdings stets als Gegenspieler des Engels auf.

283 Birken, Margenis, S. 152.

284 Vgl. Michel Serres, Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour, Berlin 2008, S. 178.

285 Vgl. auch Kap. IV/5.

286 Noch einmal sei auf den Auftritt Merkurs im Frontispiz der mehrbändigen Aktensammlung und Dokumentation des Westfälischen Friedens, *Acta Pacis Westphalicae Publica* (1734) verwiesen. Hier wird Merkur gleich in mehrere Genien aufgefächert, die mit dem *Instrumentum Pacis* vor die auf dem Thron sitzende Germania treten. Vgl. Nanz, Grenzverkehr, S. 7 ff.

matie im *theatrum praecedentiae* und im Tribunal, das der Amnestie im gütlichen Vertrag entgegensteht. Der »immerwehrender Krieg / in welchem man nur vmb die gepreng streitet / vnd [...] ein jeder den vorzug haben [wil]«,²⁸⁷ wie Saavedra Fajardo in seinem *Politischen Printzen* die europäischen Präzedenzstreitigkeiten beschreibt, lässt sich aus theologischer, ethischer und ästhetischer Sicht ebenso als Negativfolie diplomatischer Figuren der Frühen Neuzeit ausmachen wie die sophistische-trägerische bzw. machiavellistische.

Wenngleich alle auftretenden Gesandten auf der Seite des Präzedenzstreits und der Gewalt stehen, sind die in der Forschung als Nationalstereotype wahrgenommenen Sympathien des Textes etwa gegenüber dem schwedischen Gesandten doch jener protestantisch-diplomatischen Kultur zuzurechnen, die sich ausgehend von Grotius, Zouch und dem irenischen Gelehrtennetzwerk einem völkerrechtlichen Modell der Gleichrangigkeit verschrieben hat – was freilich nicht heißt, dass Fragen der Präzedenz darin keine Rolle mehr spielen. Das Ethos dieser diplomatischen Gelehrtenkultur richtet sich – wie zu sehen war – qua konfessionspolitischem Selbstverständnis gegen das universalistische Modell, das wiederum der päpstliche Nuntius sowie die kaiserlichen und spanischen Gesandten verkörpern, die auch Höveln in seiner Auflistung an erster Stelle nennt.²⁸⁸ Als Teil des politischen und rechtlichen Systems wird die (dynastische) Frage des »sozialen« Status der Fürsten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wirksam bleiben, da die »Ehre« – so Stosch – »das ander Blut des Menschen« ist.²⁸⁹

Mit der freien Reichsstadt Nürnberg, in der die alte Reichskrone verwahrt wurde, war auch eine Verbürgerlichung der höfischen Festkultur ins Spiel gekommen. Vor allem im Kontext des Nürnberger Exekutionstages tritt durch die führenden Mitglieder des 1644 gegründeten Pegnesischen Blumenordens²⁹⁰ (Harsdörffer, Klaj und Birken) das Moment der Bukolik und Georgik in den Vordergrund. Die von Vergil ausgehenden und von Scaliger und Opitz (wieder) angeregten Hirten-, Land- und Frühlingsidyllen entsprechen einerseits zwar dem *stilus humilis* und *mediocris*, andererseits folgen die Festspiele in ihrer häufig multilateralen Herrschaftsrepräsentation dem *stilus gravis*: Birken »mit Trauren vermischtes Freuden-Spiel«²⁹¹ erweist sich als Schauplatz, auf dem noch einmal verdichtet sämtliche Aspekte der Friedensspiele um 1648 zusammenkommen. Das lässt sich insbesondere an der rhetorischen Vermittlungsebene des Dramas zeigen, die vom Titelkupfer (Abb. 15) räumlich in Szene gesetzt wird. Am linken vorderen Rand der Bühne findet sich eine in die Theaterarchitektur integrierte Allegorie der Komödie in der typischen Darstellung mit Maske, auf der gegenüberliegenden rechten Seite säumt die Bühne eine Allegorie der Tragödie mit Schwert, ähnlich wie sie Magnus Daniel Omeis

287 Saavedra Fajardo, Christlich-politischer Printz, S. 742 f.

288 Vgl. Kap. II/1 und 2.

289 Stosch, Präzedenz= Oder Vorder=Recht, S. 4.

290 Vgl. zur Bedeutung der Friedensfeiern für die Pegnitzschäfer Eberhard Mannack, Die Stellung der Pegnitzschäfer in der deutschen Barockliteratur. In: John Roger Paas (Hrsg.), »der Franken Rom«. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 132–145 und Paul, Reichsstadt und Schauspiel, S. 344–361.

291 Birken, Margenis, S. 15.

in seiner Poetik schildert.²⁹² Daher steht Merkur, der mit dem Caduceus auf *Margenis* deutet, nicht nur zwischen Irenian und Polemian, d. h. zwischen Frieden/Schäfer/Sohn und Krieg/Fürst/Vater, sondern auch zwischen Komödie und Tragödie sowie zwischen den rhetorischen Stilhöhen.

Gleichzeitig versucht Birken darin – über den Nürnberger Exekutionstag hinausgehend – eine stabile postwestfälische Perspektive zu etablieren, die durch die Wiederaufnahme nach beinahe dreißigjähriger Pause noch verstärkt wird. Wie ausschlaggebend die dramatische Friedensdichtung für Birkens Autorschaft war, belegt nicht nur die auf die Nürnberger Festdichtung folgende *Margenis*, sondern auch eine Passage zu den »Ludis scenicis« in der *Teutschen Redebind- und Dicht-Kunst*. Nach der Herleitung des Schauspiels und der »Danz-Spiele« aus der Hirtendichtung schiebt Birken ein »einschichtiges RedSpiel/ betitelt Zweitracht-Trutz und Eintracht-Schutz« ein. Darin erinnert die Zwietracht an ihre Niederlage in Nürnberg, schöpft aber neue Hoffnung:

Zwar du hast mich dort verbrennet Teutschland! bei dem FriedensMahl:
ich lig/ schon ein Dutzet Jahre/ in des Grabes Aschen-Thal.
Doch man murmlet noch von mir. Gebet auf/ ich komme wieder/
aufzulösen dieses Band/ und zu trennen Haupt und Glieder.²⁹³

Nach dem »dort« verweist Birken durch eine Fußnote selbst auf sein »Friedens-Ballet«. Gattungsbezug und Diplomatie sind dabei nicht zu trennen. Die Gefahr der Zwietracht wird auch durch den Auftritt eines mit Machiavelli sprechenden Staatsmannes genährt, der im Alamode-Stil über des »Hauses accrevanze« und »des Nachbarn [...] balance«²⁹⁴ philosophiert. Teutsches Vertrauen, wie sie Leukofron im »mit Trauren vermischte[n] Freuden-Spiel« verkörpert, weist diese Rede – »Verfluchete Falschheit!« – brüsk zurück, worauf die für Birken dominante Allegorie der Eintracht auftritt. Mit der späten Publikation der *Margenis* 1679 baut Birken seinem um 1648 begründeten diplomatischen *self-fashioning* als Pegnitzschäfer noch einmal einen Sockel – und bekräftigt dabei anlässlich des Friedenschlusses von Nimwegen, auf dessen Bezüge zu den Westfälischen Verträgen verwiesen wurde, die Zukunftsträchtigkeit dieses diplomatischen wie literarischen Zusammenhangs.

292 Vgl. Magnus Daniel Omeis, *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst*, Nürnberg 1704, S. 253f.: »ein trauriges Weibs-Bild/ schwarz-gekleidet/ mit halben Knie-Stiefeln oder cothurnis, in der rechten ein blutiges Schwert führend/ und bei derer Füßen Scepter und Cronen liegen«. Schings verweist auf den Zusammenhang dieser Allegorie mit dem Prolog von Gryphius' »Catharina von Georgien« (vgl. Hans-Jürgen Schings, *Consolatio tragoediae*. Zur Theorie des barocken Trauerspiels, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*. Als Festgabe zum 80. Geburtstag von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 87–132, hier S. 109).

293 Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, S. 318.

294 Ebd., S. 319.

6. Merkurs historische Delegation (Schottelius und Rist)

Im Februar 1642, noch bevor der Westfälische Friedenskongress beginnen sollte, wurde auf der Burg Dankwarderode zu Braunschweig der sogenannte Goslarer Separatfrieden zwischen Sachsen-Weimar, Brandenburg und Braunschweig-Lüneburg vollzogen, dem wiederum ein erster Separatfrieden zwischen dem Kaiser und dem sächsischen Kurfürsten sowie ein Präliminarvertrag der drei Fürstentümer vorausgegangen war.²⁹⁵ Zu diesem Zweck reisten der sächsische und brandenburgische Kurfürst mit Gefolge nach Braunschweig; besiegelt wurde dieser Rezess durch ein Festbankett, in dessen Anschluss ein »Prinzen- und Pagentheater« zur Aufführung gelangte, als Allegorie des Friedens.²⁹⁶

Seit 1638 fielen die Prinzenziehung Anton Ulrichs und die höfische Theater- und Festkultur der Braunschweiger Fürsten in die Zuständigkeit des Sprachgelehrten und Mitglieds des Pegnesischen Blumenordens Justus Georg Schottelius.²⁹⁷ Sein *FriedensSieg* (im Druck anlässlich der Westfälischen Friedensfeierlichkeiten 1648) wurde, das zeigt ein Kupferstich im Erstdruck (Abb. 16), von den ihm anvertrauten Knaben zwischen fünf und elf Jahren aufgeführt, die als Deutscher, Franzose, Türke, Spanier, Mars, Cupido, Hoffnung, Verzweigung und schließlich »verblendete Vernunft« im großen Saal der Braunschweiger Burg vor der fürstlichen, vor dem Kamin platzierten Festgesellschaft erscheinen. Am gegenüberliegenden Ende des Raumes findet sich ein von Chor und Orchester eingerahmtes Wolkentor, aus dem die schauspielenden Knaben auf die höfische Bühne treten.²⁹⁸

In der Widmung der Druckfassung an Herzogin Anna Sophie, die 1648 anlässlich der bevorstehenden Unterzeichnung der Friedensverträge von Münster und Osnabrück erfolgte, führt Schottelius aus, »daß wir einen güldenen FriedensWagen in diesem FreudenSpiele aufgeföhret/ und die gefährliche eitelsüchtige BlutLust der Leute/ und ungewisse Glückesgunst des Krieges/ durch zarte Knaben und Kinder gar kürzlich vorgebildet haben.«²⁹⁹ Jörg Jochen Berns hat darauf hingewiesen, dass die Rollen unter den Kindern so verteilt wurden, »dass die dem allegorischen Rang nach wichtigsten von den herzoglichen Prinzen und die weniger wichtigen von den Edelknaben gespielt wurden«: »Theatral veranschaulichte und sozial reale Hierarchie entsprechen sich also und werden spielend gefestigt.«³⁰⁰ So übernimmt Anton Ulrich die Personifikation des Glücks und die germa-

295 Vgl. Jörg Jochen Berns, Trionfo-Theater am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel, in: ders. (Hrsg.), *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590–1660*, Amsterdam 1982 (= *Daphnis* 10 [1981]), S. 663–710, hier S. 674. Den Goslarer Separatfrieden schlossen die Herzöge der drei welfischen Linien durch die Vermittlung Kursachsens mit dem Kaiser, zuerst im Januar mit einem Präliminarvertrag in Goslar, dann im Februar 1642 durch den Hauptrezess in Braunschweig.

296 Weitere Aufführungen folgten im Schloss zu Wolfenbüttel 1648 und 1649 sowie 1649 im Rathaus von Berlin-Kölln auf Veranlassung des Kurfürsten. Vgl. Berns, *Trionfo-Theater*, S. 673 f.

297 Vgl. Jörg Jochen Berns, Schottelius, Wolfenbüttel und die Welt. Szenen eines deutschen Germanistenlebens im 17. Jahrhundert, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 39 (2012), Heft 1/2, S. 9–12.

298 Vgl. ebd., S. 11 f.

299 Schottelius, *FriedensSieg*, fol. A VI^r.

300 Berns, Schottelius, Wolfenbüttel und die Welt, S. 12.

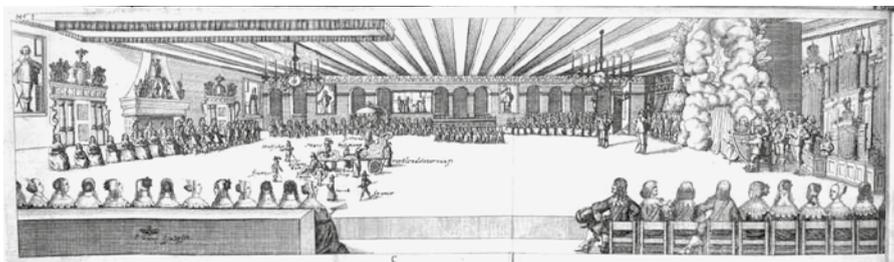


Abb. 16: »Aufzug der Fortun«, Schottelius: FriedensSieg (1648)

nische Herrscherfigur *Henricus Auceps*, sein Halbbruder Ferdinand Albrecht die Personifikation des Friedens und *Cupido*.³⁰¹

In der ersten, von einem kurzen Schäfersingspiel beendeten Handlung kämpfen die (bereits im Zusammenhang mit Birkens *Margenis* genannten) »Teutscher«, »Türk«, »Spanier« und »Franzos« um die Gunst der Fortuna, die von ihrem »ergebenen Diener«³⁰² Mars begleitet wird. Allerdings erkennt der Teutsche zunächst nur den Kriegsgott an, während er Fortuna im Gegensatz zu den Schmeicheleien des Türken, Spaniers und Franzosen schilt. Da er »mit vielen Siegeszeichen verwickelt«³⁰³ ist, fehlt ihm ein Arm zur entsprechenden Gegenwehr gegen die ihn bedrängende internationale Konkurrenz: »Erlöse mich doch nur darin/ und vereinige meine Kräfte!«³⁰⁴ Der zweite Akt setzt ein satirisches Modell in Szene, das auf Nicodemus Frischlins *Julius Redivivus* (1585) zurückgeht.³⁰⁵ Mit Merkurs Hilfe, der im Prolog die Szene bereitet und die Rollen verteilt, treten darin Caesar und Cicero als Vertreter der antiken Hochkultur auf, um den militärischen und wissenschaftlichen Status Deutschlands erstaunt zu bezeugen, wobei sie als antike germanische Figuren den Feldherrn Hermannus (Arminius) und den Dichter Eobanus gegenübergestellt bekommen.³⁰⁶

Bei Schottelius führt Mercurius, als Götterbote und Seelengeleiter »von den höchsten Göttern befehligt«, den »streitbahre[n] Kriegesheld[en]« Arminius von den »Himlischen Feldern« in die Gegenwart des vom Krieg zerstörten Reichs.³⁰⁷ Nach Arminius kehrt Mercurius mit »Henricus Auceps«, d. i. der König des Ostfrankenreichs Heinrich I., zurück auf den Schauplatz, um sich – »mit einem sichtbaren Leibe« der »Himliche[n]

301 Vgl. die *dramatis personae* in Schottelius, *FriedensSieg*, fol. B VI^r.

302 Ebd., S. 8.

303 Ebd., S. 20.

304 Ebd., S. 35.

305 Zu Frischlin und dem *redivivus*-Modell Dirk Niefanger, *Das redivivus-Modell. Historische Helden und ihre Semiotik in Dramen von Jacob und Nikodemus Frischlin*, in: Christel Meier u. a. (Hrsg.), *Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit*, Münster 2008, S. 417–434; Niefanger, *Geschichtsdrama*, S. 81–87, und Jahn, *Rists grenzüberschreitendes Theater*, S. 165 f.

306 Vgl. zum ideengeschichtlichen Zusammenhang der italienischen Renaissance Niefanger, *Geschichtsdrama*, S. 82 f.

307 Schottelius, *FriedensSieg*, S. 60.

Seele« ausgestattet – in »irdischer Anschauung unsers hochgeliebten/ und wider alle Feinde tapffer beschützeten Vaterlandes«³⁰⁸ zu erfreuen. Die antiken Römer Frischlins, die auch den Verfall der lateinischen Kultur in der Romania beklagen, fehlen in dieser *redivivus*-Figuration. Das Klagemodell gegenüber der nationalen Gegenwart, das bei Schottelius im Zentrum steht, übernehmen wiederum Hermann/Arminius und Heinrich I. So muss die Freude über die Wiederkehr auch bei den germanischen Helden schnell der Ernüchterung weichen:

Die Grundfeste aber des Erdreichs wird sich müssen erschüttert/ und alle Völker verwickelt und vermengt haben. [...] Ich sehe Spanier und Ungerer/ Crabaten/ Franzosen/ und Welsche/ Lappen und Finnen/ Sweden und Denen/ Polen/ Irren Schott- und Engellender/ durch und durch ziehen: Feinde dieses Landes können sie ja nicht seyn/ alldieweil ich auch bey jedem Fremden Volke die treuliebenden Teutschen sehe.³⁰⁹

Mit Schrecken betrachtet Heinrich I. zwar die »Wasser und Stadtgraben von Menschenblute erröthet«, »was mich am allermeisten erschrekket/ sahe ich mit erstarrender Verwunderung so viele frömde Trachten und [...] so viele frömde und feindliche Zeichen der Kriegesfahnen/ daß ich nunmehr ganz nicht gläuben kan/ daß dieses Land noch das Land sey/ dahin wir wolten«.³¹⁰ Die beiden germanischen Helden treffen auch auf einen mit »vermengte[r] Sprache« (72) redenden Bauern und auf Bolderian, einen »Alamode« sprechenden Maulhelden. Mit dem Land ist also die »fromme Muttersprache ins Elend verstossen« (81) ebenso wie die »Teutsche Redligkeit« (89). Die wiederkehrenden Heldenfiguren treffen schließlich auf den Teutschen, der die beiden zunächst für »Ausländer« (86) hält, ihnen aber doch folgt, um bei den Göttern um »den Frieden/ den lieben/ den so hochgewünscheten/ güldenen Frieden aufs allerdemüthigste« (91) zu bitten.

Beendet wird der zweite Akt durch eine gesungene und pantomimisch dargestellte Nebenhandlung, in der Mars mit Hunger, Tod und Armut auftritt. In der dritten Handlung bilden dagegen, angeführt von der wahren Vernunft, die Tugend, Henricus Auceps, ein »Teutscher«, Herzog Arminius, die Gerechtigkeit, die »Göttinn des Wolstandes« (103), die Gottesfurcht, die Einigkeit und die Tapfriqueit – »jede mit ihrem Smukke/ und mit ihren Kennzeichen« (103) – eine allegorische Spiegelkonfiguration der »sichere[n] ruhige[n] Freiheit« (110). In ihrer Mitte befindet sich der Friede auf einem »aufgepuzten Wagen« (102) und erinnert die Anwesenden daran, dass, wer Befriedung verlange, auch ihre anwesenden allegorischen Schwestern in Ehren halten müsse (Abb. 17 und 18).

Die Sprachkritik des *redivivus* ist Schottelius' sprachwissenschaftlichem Großprojekt in den fünf Büchern von *Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haupt-Sprache* (1663) zuzuordnen. Sein »Vorredner« kündigt demgemäß im *Friedens Sieg* anstelle von »Rom und Griechenland« die Aufführung eines Freudenspiels »teutscher Art« an: »Wir wollen [...] mit zarter Rede hier die Muttersprache zieren.«³¹¹ Spracharbeit und Sprachpatriotismus,

308 Ebd., S. 64.

309 Ebd., S. 62 f.

310 Ebd., S. 65 f.

311 Ebd., fol. B VIII^r.

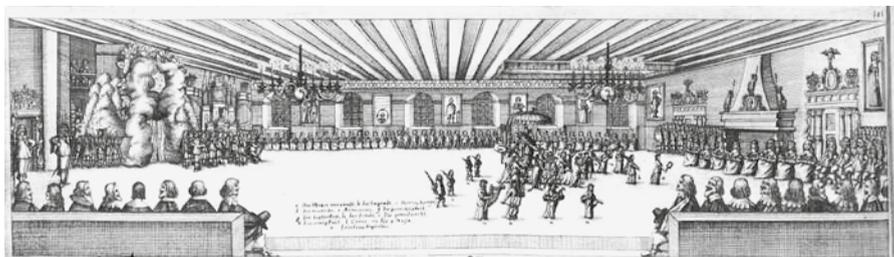


Abb. 17: »Pax« und »Ratio vera«, Schottelius: Friedens Sieg (1648)

aus welcher auch eine gegenüber Opitz und Buchner abweichende Poetik resultierte, überwölben deshalb auch seine Friedensallegorie, war Schottelius doch überzeugt, »dass die deutsche Misere ihren innersten Wesensgrund darin habe, dass die Deutschen nicht mit einer Stimme sprächen«. Der Krieg erscheint in diesem Szenario als »Effekt einer babylonischen Sprachverwirrung«, die durch »Sprachreinigung« zu bekämpfen sei.³¹² Dabei ist allerdings daran zu erinnern, dass Schottelius in *Der schreckliche Sprachkrieg* (1673)³¹³ die historische Entwicklung der Sprache als »ein kriegerisches Prinzip« versteht:³¹⁴

Wenn Schottelius die Geschichte der deutschen Sprache als Sprachkrieg, als Kampf grammatischer Kategorien allegorisiert, verwundert es nicht, daß derselbe Autor als Verfasser eines Friedensspiels die systemimmanente Kriegssituation der Sprache und die reale Kriegssituation suggestiv nebeneinanderstellt. Land und Sprache sind überfremdet. Die fremden Heere auf deutschem Boden und die fremden Worte in der deutschen Sprache sind gleichermaßen Invasoren.³¹⁵

Auch die Konfiguration von Schäfer und Soldat in Birken's *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug* hält die ›Alamode‹-Problematik bereit. Stellt sich der Soldat zunächst noch als »Mann *de bon Courage*« vor,³¹⁶ tauscht er nach der Friedenspost der Fama nicht nur Degen gegen Pflug, sondern auch seine »vermengte Sprache« gegen eine bereinigte.³¹⁷ Dahinter verbergen sich auch rhetorische Konzepte, die gegeneinandergestellt werden: Die »teutsche Redlligkeit« erscheint so als »pflichtbewusste, einfache, wahrhafte Rede der Alten«, während die Rhetorik der Modernen als »gekünstelte, euphemistische und dissimulative Rede« entlarvt wird. Daraus folgt, wie Rahn bemerkt: »Man kann in der

312 Berns, Schottelius, *Wolfenbüttel und die Welt*, S. 13.

313 Siehe Justus Georg Schottelius, *Der schreckliche Sprachkrieg. Horrendum Bellum Grammaticale Teutonum antiquissimum*, hrsg. von Friedrich Kittler und Stefan Rieger, Peipzig 1991.

314 Vgl. Rahn, *Krieg als Störfall der Rhetorik*, S. 44, und Friedrich Kittler, *Die stehende Sprache. Zur Aktualität von Schottels »Horrendum bellum grammaticale«*, in: Klaus Garber/Jutta Held (Hrsg.), *Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision*, Bd. 1, München 2002, S. 933–942.

315 Rahn, *Krieg als Störfall der Rhetorik*, S. 44.

316 Birken, *Teutscher KriegsAb- und FriedensEinzug*, S. 20.

317 Vgl. ebd., S. 25 f.

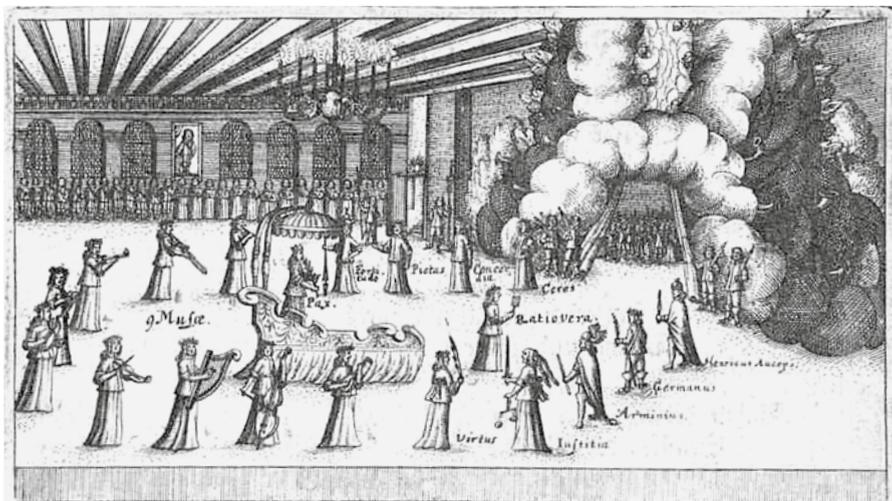


Abb. 18: Auszug, Schottelius: Friedens Sieg (1648)

deutschen Sprache nicht lügen.«³¹⁸ Dagegen erscheint die Einmischung der französischen Sprache als zweistufige Verstellung: Zum einen impliziert sie das Verstellen der deutschen Sprecher in der fremden Sprache, zum anderen meint diese Einmischung derjenigen Sprache, die *per se* eine der Verstellung ist, auch die ethische Disposition. Dadurch, dass aber die Sprachkritik von den germanischen Kriegshelden formuliert wird, steht auch als Ideal der »teutschen Redlichkeit« die »alleredelste / Teutsche Mutter und Heldensprache« als Kriegsrede im Vordergrund.³¹⁹

In Anbetracht von Birkens Aufenthalt in Wolfenbüttel von 1645 bis zu seiner Rückkehr nach Nürnberg 1648 anlässlich des Exekutionstags verwundert die Nähe zu Schottelius' Sprachprogrammatisierung kaum. Auch die allegorischen Konfigurationsformen mögen von Schottelius' Aufführungen beeinflusst gewesen sein. Allerdings dient das frühere Braunschweiger Friedensspiel auch noch einmal dazu, die theatralen Nürnberger Friedensallegorien *ex negativo* zu profilieren. Zwar erweist sich *FriedensSieg* in zeremonieller und performativer Hinsicht als idealtypische höfische Medialisierung durch Theater und Pädagogik, die die Allegorisierung der zeitgenössischen Politik am Hof situiert und vermittelt. Da es sich beim Anlass der Aufführung um einen Fürstenbesuch, keineswegs um einen Friedenskongress handelt, stehen dabei jedoch nicht die Gesandten, deren diplomatische Praxis und Performanz im Mittelpunkt, sondern die Verkörperung der Souveränität nach innen, die im Medium der Sprache verhandelt wird, ohne weiter auf die politische Fiktion einzugehen.

318 Rahn, *Krieg als Störfall der Rhetorik*, S. 45.

319 Vgl. ebd., S. 46.

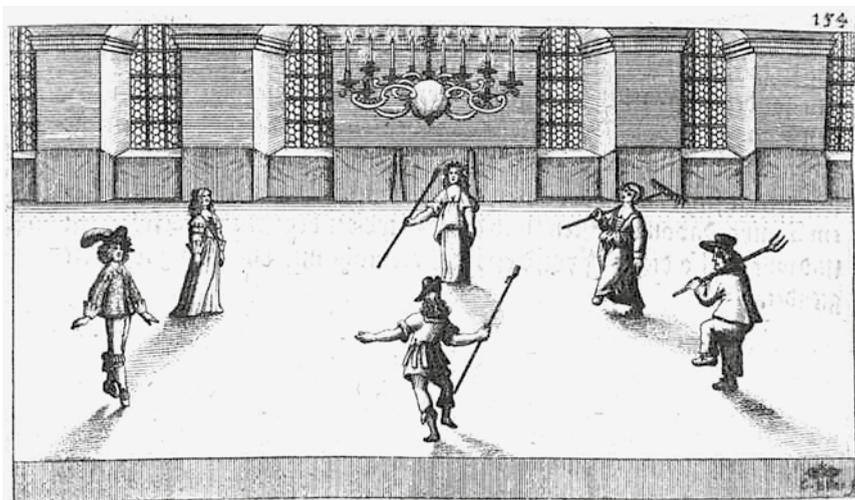


Abb. 19: Tanz, Schottelius: Friedens Sieg (1648)

Auch der Götterbote Merkur hat an diesem Spiel teil, allerdings nicht als Sinnbild der Diplomatie und des Ausgleichs, sondern als *medium redivivi*. Den Unterschied zwischen der Synchronizität der diplomatischen Performanz (außen) und dem diachronen Zusammenhang des Patriotismus (innen) markieren wiederum allegorische Konfiguration und Tanz: Während Birken den internationalen und interkonfessionellen Ausgleich zu allegorisieren versucht oder etwa das Münsteraner *Ballet de la paix* der französischen Delegation die Kronen gemeinsam tanzend versammelt ohne alles zentrierende Referenz, beendet Schottelius' Freudenspiel ein streng nach Ständelehre aufgefächerter deutscher Gemeinschaftstanz von Bauer, Bürger/Schäfer und Adel, wobei der Schäfer in der Mitte den generischen Status des Friedensspiels als »Tragico-Comoedia« bezeichnet (Abb. 19).

Eine ähnliche Konfiguration finden wir in Johann Rists *Das Friedewünschende Teutschland* (1647). Wenngleich auch in diesem in Hamburg von der Wanderbühne Andreas Gartners zuerst aufgeführten Friedensspiel³²⁰ der Zusammenhang von Reichseinheit und Souveränität der Nationalsprache im Vordergrund steht, zeigt sich allerdings beim Wedeler Pastor noch deutlicher als bei Schottelius die Indienstnahme Merkurs für die Dramaturgie des *redivivus*-Modells, die einer Neucodierung gleicht: Beginnend mit der Audienz des deutschen Botschafters in Rists *Irenaromachia* – hier noch ein »orator« –, der im Götterhimmel von Merkur geleitet vor Jupiter Status und Leid des Krieges beklagt, wird dieser Zusammenhang insbesondere in Merkurs Rolle als *medium redivivi* im *Friedewünschenden Teutschland* evident. Zwar tritt Merkur auch bei Rist »in seinem gewöhnlichen Habit« auf, doch es folgt die Distanzierung von den »Grillen« der »alte[n] Poeten«:

320 Vgl. Jahn, Rists grenzüberschreitendes Theater, S. 168.

Denn/ bald muß ich jhnen ein allgemeiner Botte und Abgesandter jrer Götter seyn/
 bald ein Gott der Kauffleute/ bald ein Gott der Diebe/ bald ein GOtt der Beredsam-
 keit/ unnd wer kann alle jhre Frazen gnugsam erzählen? Ich aber bekenne frei und
 öffentlich/ daß alles dieses jhr Vorgeben schändlich sei erlogen; Denn/ wer will doch
 bey dieser Zeit/ da die güldene Fakkell des heiligen Göttlichen Wortes in den Euro-
 poeischen/ sonderlich denen Teutschen Landen/ so hell und Sonnen klar daher leucht-
 tet/ so gar närrisch und unbesonnen seyn/ daß er die elende Menschen ja wol gahr die
 grausame Teuffel vor Götter halten solte? Ich zwar kenne durchauß keine Götter/ als
 nur den einzigen wahren Gott [...]/ die übrige alle von Menschen erdichtete Gözen
 verfluche ich von Herzen/ halte mich auch versichert/ daß jhr/ die jhr Christen seydt/
 mir dieses falles gerne Beyfall geben werdet.³²¹

Der Abgesandte der Götter wandelt sich nun am Ende des Krieges und den zeitgleich mit dem Krieg verlaufenden Friedensverhandlungen zum »vermummte[n] Mercurius«, der nicht mehr (etwa wie in der Harsdörffer-Übersetzung) »der Maien Sohn« ist, »sonderen ein alter Teutscher/ Priesterischer Mercurius« (5).³²²

Dieser Prolog ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. So bricht der Priester-Merkur deutlich mit der Topik und den Praktiken der gelehrten *imitatio*, deren Umgang mit der theologischen Architektur der antiken Texte entweder (bisweilen ironisch oder satirisch) vermittelnd oder als stummes Nebeneinander des antiken und christlichen Götterhimmels erfolgte. Das kann am Beispiel von Martin Opitz' *Trostgedichte* verdeutlicht werden. In jener Anfangspassage, die er auch vor der eigentlichen Publikation als Beispiel der Invokation in das *Buch von der Deutschen Poeterey* übernimmt, heißt es:

Diß hab ich mir anjetzt zue schreiben fürgenommen.
 Ich bitte wollest mir geneigt zue hülfte kommen
 Du höchster trost der welt/ du zueversicht in not/
 Du Geist von GOtt gesandt/ ia selber wahrer GOtt.
 Gieb meiner Zungen doch mit deine glut zue brennen/
 Regiere meine faust/ vnd laß mich glücklich rennen
 Durch diese wüste bahn/ durch dieses newe feldt/
 Darauff noch keiner hat für mir den fuß gestelt.³²³

Rists Priester-Merkur kündigt dem Referenzsystem des antiken Götterhimmels den Kredit auf. Als »vermummte[r] Mercurius« überrascht er das Publikum, beschämt es nachgerade, so als hätte er es dabei ertappt, alten Sünden anheimzufallen. Seine eigene Mittlerfunktion zwischen den Sprachen, zwischen den historischen bzw. mythologischen Welten, zwischen den Figuren und den durch sie verkörperten Allegorien, zwischen den Figuren auf der

321 Rist, *Das Friedwünschende Teutschland*, S. 4. Im Folgenden mit der Seitenangabe im Text.

322 Vgl. Leon Stein, *Religion and Patriotism in German Peace Dramas during the Thirty Years' War*, in: *Central European History* 4 (1971), Heft 2, S. 131–148, hier S. 140.

323 Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 361.

Bühne, zwischen der Bühne und Publikum wird dadurch allerdings obsolet. Als Priester tritt er als Vermittlung zwischen den Konfessionen auf.

Während Merkur bei Schottelius nur kurz erscheint, um nach dem Weggeleit der germanischen Helden wieder zu verschwinden, erweist er sich bei Rist als Angelpunkt der Friedensdramaturgie. Als *medium*, das nicht nur Arminius, sondern auch König Ehrenvest (d. i. Ariovist), Fürst Klaudius Civilis (d. i. Iulius Civilis) und »Heerzog Wedekind« (Widukind) auftreten lässt, begleitet er die germanischen Helden und Fürsten, die sich als »Verteidiger germanischer Völker gegen eine externe Bedrohung (Rom)«³²⁴ hervorgetan haben, bei ihren Auftritten in unterschiedlichen Konstellationen. Damit fungiert er aber auch als Antrieb des *redivivus*-Modells, das der Synchronizität des diplomatischen Zeremoniells gegenübergestellt wird. So spricht das bei Rist wieder weibliche Teutschland, »auff das allerprächtigste à la mode bekleidet« (19), das darauf erpicht ist, »außländische Kavallier« (49) zu empfangen:

Ich sehe es sonst nicht ungerne/ daß grosse Fürsten mich zuem öffteren besuchen/ denn eben hiedurch wird meine Reputation möchtiglich conserviret, und dahero kommt es/ daß man in allen Ländern und Königreichen von Teutschland und Ihrer grossen liberalitet und tractamenten (wodurch Ihre Herrligkeit täglich wird vergrössert) weiß zu sagen. Zu deme so erfordert es auch Ratio status, daß man mit fremden Herren gute Correspondentz unterhalte/ dieweil man nicht kann wissen/ wie unnd wo man sich deroselben nützlicher Dienste dermahleinst könne gebrauchen (26).

Als ihr die drei Herren aus der deutschen Vergangenheit in alter Tracht unter der Führung Merkurs angemeldet werden, vermutete sie zunächst eine Wandertheater- oder Gauklertruppe, wohl auch weil sie auf Beschreibung des Hofmeisters »der Heiden Poetischer Mercurius« (27) erkennt:

Allerdurchleuchtigste Großmächtigste Königinn/ Gnädigste Frau/ E. Majestät unterthänigst anzudeuten kann ich nicht unterlassen/ welcher gestalt gegenwertige alte Teutsche Helden/ als König Ehrenvest/ Heerzog Hermann/ Fürst Civilis und Herzog Wedekind/ und/ weiland E. Majestät Königlichen Vorfahrinnen des alte Teutschlandes höchstlößlichen Andenkens gehorsahmste Diener unnd Printzen/ auff sonderbahre Erlaubnisse ihrer Oberen sich auß den Eliseischen Felderen/ in welche sie theils über die Sechszehnhundert Jahr nach ihrem Ableben sich verhalten/ wiederum herauß an diese Welt begeben/ E. Majestät als das neue prächtige Teutschland/ deroselben Leben/ Wesen/ Wandel/ Policei/ Regiment/ Sitten unnd Gebräuche/ welche so wol zu Kriegeres= als Friedens=Zeiten in gebührende Obacht werden genommen/ etlicher mahssen zu erkundigen/ damit sie wegen der grossen Ehre und Herrlichkeit/ in welcher sie E. Majestät als ihre gnädigste Gebieterinn sehen gesetzet/ sich von gantzer Seel müchten

324 Gordon Herenz, Irenische Komplexität. Der Friedensbegriff Johann Rists am Beispiel des Friedensspiels »Das Friedewünschende Teutschland« (1647), in: Daphnis 43 (2015), S. 481–502, hier S. 486.

erfreuen/ bitten hiebenebenst unterthänigst E. Majestät wolle es Ihr nicht lassen zu wider seyn/ daß sie sich etliche wenig Tage an deroselben König. Hoff auffhalten/ sie erbieten sich hinwieder E. Königl. Majestät unterthänigste gehorsahmste Diener zu leben und zu sterben (29f.).

Da Teutschland Merkur einen »Schwäzer« nennt, glaubt sie auch nicht daran, »tatsächlich Alte Teutsche Könige und Fürsten« (30) vor sich zu haben. Als Teutschland von den einzelnen historischen Figuren im ›Alamode‹-Stil Rechenschaft verlangt, beginnt die Sprach- und Tugendkritik des *redivivus*-Modells, die Rist im Vergleich zu Schottelius breit, mitunter einem Fürstenspiegel zu vergleichen, in der Opposition von Altem und Neuem, Eigenem und Fremdem in Szene setzt. Der Erschütterung der alten Fürsten, die Rist »als homogene Gruppe mit gleichen Tugend-, Lebens- und Sprachvorstellungen«³²⁵ imaginiert, wird die belächelnde Verwunderung Teutschlands gegenübergestellt, »ihr grosse Fürsten [...] wisset von denen höfischen Complimenten eben so wenig als der gröbester Baur« (33).

Inhaltlich ähnelt die Sprachkritik jener des Schottelius; sie wird von Wedekind vortragen, der die Divergenz von politischer europäischer Größe und Souveränität gegenüber der eigenen Sprache hervorhebt, in der letztlich auch Tugend und politische Souveränität als bloß geschminkte Eigenschaften sichtbar werden.³²⁶ Diese sei »zu einer Schlavinnen aller anderen/ sonderlich aber der Französischen« geworden: »Gott gebe nur/ daß dieses nicht ein Vorbild sei der künftigen Dienstbarkeit/ in welche dein mächtiges Königreich durch die gahr zu grosse Verehrung fremder und ausländischer Völker dörfte gerahten!«³²⁷ (35) Merkur klagt schließlich – weit weg vom galanten Orator und ganz »Prediger Merkurio« (174) – das »unzüchtige[] Schandwesen« und die »hurische Geilheit« (40) Teutschlands an, worauf diese die Audienz fluchend beendet. Nachdem die Personifikation des Friedens vor dem deutschen Thron für Merkur Partei ergreift, wird auch diese vom Hof verbannt – übrig bleiben Teutschland und die Wollust.

Daraus folgen schließlich Krieg und Verderben, die auch deshalb über Teutschland kommen, weil sie »fremde Kavallier« bereitwillig einlädt, während sie »Teutsche Ehr und Redligkeit« (172) in Person der germanischen Helden verschmäht. In einer bemerkenswerten Szene wird Germania von den vermeintlichen ausländischen Kavalieren buchstäblich abgespeist und abgefüllt – man müsse Teutschland eben »in den Schloff sauffen/ denn sonst ist es schwerlich zu zähmen« (74). Dadurch wird es möglich, sie der Kette der Concordia zu berauben; der Kriegsgott Mars kann in der Konfiguration mit Hunger und Pest Bühne und Land besetzen.

325 Herenz, *Irenische Komplexität*, S. 486.

326 Vgl. ebd., S. 488.

327 Selbst in Rists Trauergedicht auf Opitz findet sich eine ähnliche Gedankenfigur, die anlässlich von Opitz umfassender Sprachenkenntnis aufkommt, von Rist jedoch sogleich verworfen wird: »Als wehr' ein Teutscher nur der frembden Völcker Knecht?« Johann Rist: Lob- Trawr- vnd Klag-Gedicht/ Vber gar zu frühzeitiges/ jedoch seliges Absterben/ Des weiland Edlen/Großachtbaren und Hochgelahrten Herren/ Martin Opitzen [...] Welcher am 6. Tage Septembris, des 1639. Jahres/ in der/ Königlichten Stadt Dantzig/ diß eitle Leben hat verlassen [...], Hamburg 1640, V. 208.

Doch damit das verheerte Teutschland nicht ganz sterbe, ruft Mars den italienischen Arzt Ratio Status³²⁸ zu Hilfe, Personifikation der Staatsräson, der auftritt »wie ein Quacksalber oder Feldscherer/ zimlich gravitetisch außstafiret« (150). Der politische Mediziner bietet Kuren in machiavellistischer Manier an. Das verheerte Teutschland lehnt zwar alle Pflaster ab – »Emplastrum Liga«, »Emplastrum Unionis«, »Emplastrum Neutralitatis«, »Emplastrum Confoederationis cum exteris« (155) – ebenso *simulatio* und *dissimulatio*, lässt sich aber schließlich zu »Heuchelpillen«, »Pillulae Hypocriticae« (158), hinreißen. Im Schlusstableau, in dem Gott gemeinsam mit dem Frieden über sie Gericht hält und Merkur, der auch stummer Zeuge der machiavellistischen Pläne der ausländischen Kavaliere ist, als ihr Fürsprecher auftritt, wird ihr das zwar übelgenommen, schließlich jedoch – nach einem umfassenden Bußbekenntnis Teutschlands – der Frieden in Aussicht gestellt. Der Priester-Merkur hilft »von ganzer Seele beheten« (178) und erinnert damit an die Funktion des Engels im Jesuitentheater des 17. Jahrhunderts.³²⁹

Die neuere Forschungsliteratur hat zu Recht auf den »Patriotismus zum Mittel der konfessionellen Einigung und Friedensetablierung« verwiesen,³³⁰ der sich in Rists Friedenstheater zeige. Im Befreiungsgestus gegenüber Sprache und Territorium ist die kritische Differenz des *redivivus*-Modells angelegt. Die reichsdeutsche Concordia – d. i. die »imaginierte Eintracht der deutschen Territorialstaaten«³³¹ – wird nur unter dem Dach interkonfessioneller religiöser Tugend möglich. Deshalb folgt aus dem nicht-tugendhaften Verhalten Teutschlands – Wollust, Maßlosigkeit, Hochmut – der innerliche Zerfall, der im Friedensspiel über die Fress- und Saufszenen vermittelt wird: Der Wein »sucht so wol das Hautb/ als alle Glieder [...] unruhig und verwirret [zu] machen«. Ergo kann tugendhaftes Verhalten äußere Abwehr, also innere Einheit, wiederherstellen. Gericht wird nicht über den Krieg gehalten, sondern über Teutschland.

Gegenüber Birkens Friedensspiel kann diese Darstellung des Krieges als zum Selbstzweck gewordene Steigerung der *atrocitas* betrachtet werden: »grausame Eisenbeisser und Menschenfresser«, »grausamer Bluthvergiesser« und »Bluthdürstiger Mars«. Entscheidend ist dabei, dass der Krieg nicht rechtlich, sondern moralisch³³² und rhetorisch gefasst wird. Die Rede des Mars transformiert die Klage in eine »sinnliche Befriedigung des Kriegers, d. h. als ästhetischen Kriegsgrund, der den Krieg erst eigentlich motiviert.«³³³ Für die allegorische Architektur des Friedensspiels erwächst daraus allerdings ein Widerspruch,

328 Vgl. Sabine Kalf, Politische Medizin der Frühen Neuzeit. Die Figur des Arztes in Italien und England im frühen 17. Jahrhundert, Berlin/Boston 2014.

329 Vgl. Bernd Rolling, Der Engel als Spielfigur in den Dramen der Jesuiten Jakob Gretser (1562–1625), Jakob Bidermann (1578–1639) und Georg Bernardt (1595–1660), in: Christel Meier u. a. (Hrsg.), Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit, Münster 2008 (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 23), S. 233–268.

330 Vgl. Herenz, Komplexe Irenik, S. 493f. Dazu auch Jahn, Rists grenzüberschreitendes Theater, S. 176–183.

331 Herenz, Komplexe Irenik, S. 491.

332 Vgl. ebd., S. 493.

333 Vgl. Rahn, Krieg als Störfall der Rhetorik, S. 50: »[D]ort, wo die Rede der (traumatisierten) Opfer immer an der Schwelle zur Unsagbarkeit des Krieges steht, dort beginnt erst der Enthusiasmus und die Eloquenz der martialischen Redner.« (Ebd., S. 51).

denn einerseits wird die Sündenstrafe Deutschlands als Kriegsgrund ins Feld geführt, andererseits zeichnet sich der Kriegsgott »durch das Lob der grausamen Kriegsmittel« aus, »deren Unverhältnismäßigkeit aus der Tatsache folgt, daß sie vom ursprünglichen Kriegsgrund abgekoppelt sind«. ³³⁴

In der irenischen Friedenstopik greift Rist zwar den westfälischen Friedenszusammenhang auf, allerdings tritt, die Neukodierung Merkurs zeigt das an, ein theologisches Moment in den Vordergrund. Gegenüber der diplomatischen Performativität des späteren Nürnberger Friedenskongresses und Birkens Friedensspielen haben wir es bei Rist mit einer anderen theatralen Konfiguration zu tun: Als Priester ist Merkur Gesandter zwischen den Zeiten. Dieser Akt einer »cultural diplomacy« sucht keine »gütliche« Friedensallegorie, sondern zielt zuvorderst auf die kulturpatriotische Grundierung und Formen nationaler Einheit. ³³⁵ Concordia und Irenik bleiben dabei auf die Reichseinheit bezogen, eben nicht auf die *pax christiana*.

Sigmund von Birken hat sich selbst dem Feld der Friedensdichtung nach Rist und Schottelius zugeordnet ³³⁶ und deren protestantisch-irenische Signatur des Friedensspiels übernommen, gleichzeitig haben Zeremoniell und Performativität des Friedenskongresses neue Formen der Friedensallegorie hervorgebracht. Während allerdings, durch die diplomatischen Festdokumentationen verstärkt, Birkens Friedensballett als Lesetext der Cartel-Fassung Verbreitung fand, wurde Rists Friedensspiel nicht nur von Wanderbühnen im deutschsprachigen Raum gespielt, ³³⁷ sondern auch von einigen protestantischen Schulbühnen zur Aufführung gebracht. ³³⁸ Damit avancierte Rists theatrale Popularisierung des Friedens in der zweiten Jahrhunderthälfte zum pädagogischen Repertoire des christlichen Tugendideals im Zeichen des Reichspatriotismus.

7. Gryphius, Rettenpacher und das Festspiel nach 1648

Die rhetorischen und ästhetischen Mittel der Gewalt, die Mars bei Rist und Schottelius bemüht, finden sich auch in einem »Schertz-Spiel«, das Bestandteil jener »zwischen Krieg und Frieden um das Jahr 1648 sich ihren Ort suchenden Schwellendichtung« ist. ³³⁹ Die Rede ist von Andreas Gryphius' Komödie *Horribilicribrifax. Teutsch*, an der Gryphius nach einer *peregrinatio* mit pommerschen Edelleuten in Frankreich und Italien wahrscheinlich zwischen 1648 und seinem Amtsantritt als Glogauer Syndikus 1650 zu arbeiten begann. ³⁴⁰ Überliefert ist der Text als Teil der 1663 erschienenen Werksammlung.

³³⁴ Ebd., S. 53.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 44.

³³⁶ Er bezeichnete sich als »Irenicum [...] Scriptorem«. Vgl. Birken, *Prosapia/Biographia*, S. 47.

³³⁷ Vgl. Jahn, *Rists grenzüberschreitendes Theater*, S. 168 f.

³³⁸ Vgl. Rolf Tarot, *Schuldrama und Jesuitentheater*, in: Walter Hinck (Hrsg.), *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, S. 41.

³³⁹ Kaminski, *Ex Bello Ars*, S. 391.

³⁴⁰ Vgl. Eberhard Mannack, [Kommentar] *Horribilicribrifax*, in: Andreas Gryphius, *Dramen*, hrsg. von E. M., Frankfurt a. M. 1991, S. 1169–1173.

Der dramatische Text folgt dem »Prinzip der Verdoppelung«.³⁴¹ Das betrifft einerseits die titelgebende Capitano-Figur des nach dem Modell der *commedia dell'arte* bramarbarisierenden Don Horribilicribrifax von Donnerkeil Wüsthäusen, der von Don Daradiridatumarides Windbrecher von Tausend Mord gedoppelt wird. Als »zwey weiland reformirerte Hauptleute« verweisen diese Figuren abgründiger als ihre stehenden Charaktere der *commedia* auf die Präsenz des Krieges und der Kriegsverheerungen.³⁴² Eine weitere Doppelung betrifft die Komödiengattung, die nicht nur *commedia dell'arte* und Wanderbühne verpflichtet ist, sondern auch einer glücklichen Liebeshandlung.³⁴³ Diese Liebeshandlung verwickelt beinahe alle auftretenden Figuren – auch die »weiland reformirerte[n] Hauptleute« – in ein Beziehungsgeflecht, aus dem schließlich sieben Paare und Hochzeiten hervorgehen, wobei sich die Paare der tugendhaften und galanten Hofelite von den soldatischen Aufschneidern umso deutlicher abheben.

Nicola Kaminski hat dafür plädiert, Gryphius' Stücke der unmittelbaren Nachkriegszeit in ihrer Faktur und Figurentypologie als »zum ›Ernstspiel‹ mutierte Scherzspiel[e]« zu lesen.³⁴⁴ Seine »ruhmwürdigen Landtsknechte[]«³⁴⁵ rufen auch eine Realität auf, die auf dem Nürnberger Exekutionstag 1649/50 diplomatisch zwischen den militärischen Feldherren und den Gesandten der Kronen und der Reichsstände geregelt werden musste: Die nach den Westfälischen Friedensverträgen offene Finanzierung des Abzugs und der Auflösung der nach wie vor im Reich lagernden Truppen aktualisiert die figurative Präsenz des Krieges im Frieden, wie sie Gryphius' Komödie bereithält. Man muss dabei nicht Piccolomini und den schwedischen Pfalzgrafen hinter den gedoppelten Kriegsherren vermuten; es genügt die Kriegstopik der behandelten Friedensspiele.

Zudem ist schließlich anlässlich von Don Horribilicribrifax von Donnerkeil an das pompöse Nürnberger Feuerwerk zu denken, das Karl Gustav in dem von Piccolomini veranstalteten kriegerischen Befriedungsfest des Mars entzündete. Als Beleg für die der Ästhetik des Krieges folgende Inszenierung sei die Darstellung dieses donnernden Feuerwerks bei Klaj zitiert, die deutlich die Anklänge an die lautmalerische Kriegstopik hören lässt:³⁴⁶

Trompeten/ Clareten Tarantara singen/
die Paucken die paucken/ die Kessel erklingen/
so sauset/ so brauset kein schaumichtes Wallen/
kein Stürmen so stürmet/ wann Berge zerfallen.
so reisset/ zerschmeisset kein hagel die Blätter/

341 Vgl. Nicola Kaminski, Andreas Gryphius, Stuttgart 1998, S. 180.

342 Vgl. ebd., S. 182 ff.

343 Vgl. Judith P. Aikin, The Comedies of Andreas Gryphius and the Two Traditions of European Comedy, in: *Germanic Review* 63 (1988), S. 114–120. Vgl. zum Finale der Komödienhandlung in der Frühen Neuzeit Stephan Kraft, Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happy Ends, Göttingen 2011, S. 59–81.

344 Kaminski, *Ex Bello Ars*, S. 354.

345 So Opitz' berühmte Charakterisierung in: Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 365. Vgl. zum kriegsgeschichtlichen und konfessionspolitischen Zusammenhang Kaminski, *Ex Bello Ars*, S. 341–400.

346 Vgl. Niefanger, *Poetisches Tarantantiren*, S. 277–293.

so rasselt/ so prasselt kein donnerndes Wetter/
 so prallet/ so knallet kein fallend Gemäuer/
 als knicket und knacket das knisternde Feuer.
 die Spitzen die sprützen hellfünckelnde Keile /
 Racqueten/ Racqueten einander nachjagen/
 Blitzschläge mit Schlägen erzürnet sich schlagen.³⁴⁷

Auch wenn die Sprache des Krieges sich in der Artikulation gegen die eigene Rhetorik wendet, tritt auch Daradiridatumtarides zuerst mit Blitz und Donner auf: »Blitz/ Feuer/ Schwefel/ Donner/ Salpeter/ Bley und etliche viel Millionen Tonnen Pulver sind nicht so mächtig/ als die wenigste reflexion, die ich mir über die reverbation meines Unglücks mache.«³⁴⁸ So funktioniert Abrüstung in der Komödie der Sprachen.³⁴⁹

In Anbetracht der aufreibenden Präsenz der Heere im Reich um 1648 muss es kein Anachronismus sein, wenn Daradiridatumtarides in einer dem Lustspiel vorangestellten Zueignung mit *Horribilicribrifax* denjenigen Soldaten adressiert, »der jenem Hertzog zu Eger den Rest gegeben«³⁵⁰ hat. Und auch *Horribilicribrifax*’ Entrüstung über einen Friedensvertrag in der Dramenhandlung – »Was? daß der Keyser Friede gemacht habe sonder mich um Rath zu fragen? [...] hat er nicht alle seine *Victorien* mir zu dancken? Hab ich nicht den König in Schweden niedergeschossen?«³⁵¹ – lässt sich in Verbindung mit den Mitgiftambitionen der rodomontierenden Landjunker³⁵² als Figuration des Krieges im Frieden beschreiben, wie sie am Nürnberger Exekutionstag verhandelt wurde. Als Vermittlerin der Liebesbündnisse in diesem Geschäft tritt die Kupplerin Cyrille auf, deren Einsätze der Text als »legationen« bezeichnet.

Im Kontext der Westfälischen Kongressdiplomatie rücken vor allem die Paratexte von Gryphius’ »Scherz-Spiel« in den Vordergrund. Paratexte, deren Bedeutung für rhetorische Kontinuität und »Pluralisierung« in der Frühen Neuzeit hervorgehoben wurden,³⁵³ reichen von der Leseradressierung und der generischen Zuschreibung über die panegyrische Widmung bis zu Anmerkungen etc. Im Fall des *Horribilicribrifax* haben wir es mit

347 Klaj, Geburtstag deß Friedens, S. 163.

348 Andreas Gryphius, *Horribilicribrifax*. Teutsch, in: ders., Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1969, S. 41–120, hier S. 48.

349 Vgl. Gerhard Kaiser, *Horribilicribrifax* Teutsch. Wehlende Liebhaber, in: ders. (Hrsg.), *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart 1968, S. 224–255, hier S. 243 und Klaus Haberkamm, *Scherz-Spiel als Sprech-Spiel. Andreas Gryphius’ Liebes-Spiel *Horribilicribrifax**, in: Helmut Arntzen (Hrsg.), *Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert*, Münster 1988 (= *Literatur als Sprache. Literaturtheorie – Interpretation – Sprachkritik*, 5), S. 1–22.

350 Gryphius, *Horribilicribrifax*, S. 46.

351 Ebd., S. 58.

352 Vgl. Kühlmann, *Gelehrtenrepublik*, S. 407.

353 Vgl. den Sammelband von Frieder von Ammon/Herfried Vögel (Hrsg.), *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Wien 2008 sowie Dirk Niefanger, *Sfumato. Traditionsverhalten in Paratexten zwischen ›Barock‹ und ›Aufklärung‹*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25 (1995), Heft 2, S. 94–118. Für das 18. Jahrhundert Till Dembeck, *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*, Berlin/New York 2007.

zwei getrennten und doch zusammengehörenden Texten zu tun, die keine Paratexte im Verständnis der Rezeptionsebene darstellen, sondern als fingierte Nebentexte Teil der dramatischen Fiktion sind. In unserem Zusammenhang interessieren insbesondere die Allusionen auf Diplomatie und Friedensfeier.

Der Komödie ist zunächst eine »Zuschrift« von Daradiridatumtarides an Horribilicribrifax vorangestellt. Diese enthält eine Beschwerde über »unsere[n] weyland bekante[n] Freunde«, ³⁵⁴ den Verfasser der Abenteuer der beiden *capitanos*. Auf die Klage folgt die Wiedergabe des verworrenen Berichts von Daradiridatumtarides' Diener Signor Cacciadiavolo, von seinem Herrn zu besagtem gelehrten Jugendfreund als »mein[] Herr[] Ambassadore[]« gesandt, um die Herausgabe dieses Werkes einzufordern. Damit gelangt man in das Erzählmodell einer Schelmenroman-Episode, die als »vermeintliche[] unglückselige[] Ambassade« ³⁵⁵ firmiert. Cacciadiavolo verkörpert eine nach dem Pickelhering der Wanderbühnen gezeichnete Narrenfigur. Ebenso erratisch wie die von Daradiridatumtarides übermittelte und mit größtenteils falsch verwendeten lateinischen und französischen Wörtern durchsetzte ³⁵⁶ Ambassaden-Erzählung des Dieners ist dessen körperliche Weise, sich im Pseudozeremoniell seiner diplomatischen Mission zu bewegen. Da sich der gelehrte Dichter weigert, das Manuskript herauszugeben, vertreibt sich der gesandte Narr fressend und saufend die Zeit. Allerdings gelangt Cacciadiavolo über Umwege ans Ziel: auf den Abort. Auf der Suche nach »Stoff zur Reinigung« erblickt er ebendort einen »Hauffen deschirez collutulez & de gutte pampieres«, auf dem sich auch der Name Daradiridatumtarides findet – und schließlich überhaupt das »gantze Concept unserer Liebe und Deversation« ³⁵⁷ (wohl als verkehrte Devastation: die Zerknirschung). Der lang ersehnte Text wird dem Gelehrten also »entführet« und dem Daradiridatumtarides zugeignet.

Die Verbindung der beiden das eigentliche Drama rahmenden Texte wird dadurch hergestellt, dass an das gerettete Manuskript des Dramas das sogenannte Testament von Sempronius, der Pedantenfigur der Komödie, angehängt ist. Dieses »Testament« enthält jedoch keinen letzten Willen, sondern den an das Ende der Komödie gehefteten »Heyraths-Contract« der »Herren Sempronii und Frauen Cyrille«. Wenn auch nicht auf den 24. Oktober ausgestellt, so erhält die Komödie über die Datierung des Hochzeitsvertrags zwischen der Pedantenfigur Sempronius und der Kupplerin aus der Dramenhandlung auf den – unmöglichen – 30. Februar, dieses tausend sechshundert acht und vierzigsten Jahre« ³⁵⁸ doch eine westfälische Signatur. Freilich ist der Vertrag aus dem öffentlich-völkerrechtlichen in den privaten Rechtsbereich der Hochzeit, vom höfisch-städtischen Zusammenhang der Friedenskongresse in den niederen Stand übersetzt – zu erinnern ist daran, dass der »verkehrte Gelehrte« und die Kupplerin im Personenregister »ganz unten« rangieren.

354 Gryphius, Horribilicribrifax, S. 43.

355 Ebd., S. 44f.

356 Ebd., S. 44. Etwa für den Gesandtenbericht (lat. *relatio*): »*prelatio*«.

357 Ebd., S. 45.

358 Ebd., S. 116.

Dabei wird die Frage nach dem gemeinsamen Freund der beiden Bramarbasse deutlicher; die Rede ist von »Romanus Pompilius, dessen Signet ist ein Esel mit einer Schreibfeder in der einen/ und einen Dintenfaß in der andern Klauen«³⁵⁹ und der den Vertrag offensichtlich als Notar aufgenommen und an das Ende des begehrten Manuskripts gesetzt hat. Der Heiratsvertrag enthält vor allem eine Auflistung, die *narratio* von »allen denen solenniteten, ceremonien und Gebräuchen/ welche in dergleichen Fällen de jure oder consuetudine üblich«³⁶⁰ seien, die schließlich in einer genauen dispositio ausgeführt werden.³⁶¹ Von Gegenseitigkeit, *amicitia* und *amnestia* kann dabei jedoch keine Rede sein, erweist sich der Vertrag vor den unterzeichnenden Zeugen doch als Knebelvertrag. Auch an der Komödie *Horribilicribrifax* ist also abzulesen, wie die Friedenskongresse, ihre völkerrechtlichen Diskurse und zeremoniellen Praktiken um und nach 1648 Schreib- und Inszenierungsanlässe bilden.

Andreas Gryphius widmete sich nicht nur im Lustspiel den Nachwirkungen der Friedenskongresse und der Präsenz des Krieges im Frieden, sondern auch im Festspiel *Majuma*. Wahrscheinlich ist, dass das Stück, das auf die »Majumas vnd Blumen=Feste«³⁶² der Antike verweist, im Juni 1653 in Glogau aufgeführt wurde.³⁶³ Insbesondere die Apostrophe des panegyrischen Schlussreys in der dritten Abhandlung verdeutlicht, dass die Krönung Ferdinands IV. zum Römischen König in Prag am 31. Mai 1653 der Anlass von Dichtung und Aufführung war. Wie Bernhard Jahn zuletzt treffend festgestellt hat, handelt es sich dabei um eine komplexe »Überblendung zweier Gattungstraditionen«: Einerseits ist *Majuma* vor der Folie der Friedensspiele zu lesen. Andererseits alludieren die »gesangsweise« Vorstellung und die eingeflochtene mythologische Liebeshandlung auf die »am Wiener Hof gepflegte[] Oper venezianischer Prägung«.³⁶⁴ Es liegt deshalb nahe, von einem »Mischspiel« zu sprechen. Gerade dieser Zusammenhang macht *Majuma* zu einem bemerkenswerten Dokument der diplomatischen Dramenpoetik nach 1648. Zusätzlich zur Zeremonialkultur des kaiserlichen Musiktheaters ist dabei auch auf ein häufig vergessenes Friedensspiel aus Schlesien zu hinzuweisen: Angestoßen von Opitz' *Dafne* (1627) hatte sich Daniel Czepko mit *Pierie* (1636) bereits vor den Westfälischen Friedensverhandlungen an ein Schäferspiel gemacht, in dessen Mittelpunkt »die festliche Allegorisierung des Friedens im Zeichen der realen Bedingungen des Krieges«³⁶⁵ steht. Das dreiaktige Friedensspiel,³⁶⁶ das anlässlich der Hochzeit des schlesischen Herzogs Heinrich

359 Ebd., S. 119.

360 Ebd., S. 116.

361 Vgl. Lötscher, *Horribilicribrifax* Teutsch, S. 166.

362 Andreas Gryphius, *Majuma*, in: ders., Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 8, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1972, S. 2–21, S. 4.

363 Zur Problematik der genauen Datierung angesichts des Titelzusatzes »Auff dem Schauplatz Gesangsweise vorgestellt. In dem Mäymond des 1653. Jahres« vgl. Eberhard Mannack, *Majuma* [Kommentar], in: Andreas Gryphius, *Dramen*, hrsg. von E. M., Frankfurt a. M. 1991, S. 1217 ff.

364 Jahn, Art. *Majuma*, S. 358.

365 Stockhorst, *Reformpoetik*, S. 254.

366 Zu Opitz und zur Gattungstypologie von Czepkos Friedensspiel vgl. Hans-Gert Roloff, Daniel Czepkos *Pierie*, in: Norbert Honsza (Hrsg.), *Daß eine Nation die ander verstehen möge: Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag*, Amsterdam 1988 (= *Chloe*, 7), S. 599–613.

Wenzel zu Münsterberg aufgeführt wurde, vollzieht die »utopische Versöhnung«³⁶⁷ zwischen Milesiern und Myuntiern durch die Heirat Pieries mit dem Prinzen von Milet.³⁶⁸

Für die Zuordnung von Gryphius' Festspiel zum Friedenstheater spricht allein das allegorische Personal des musikalischen »Freuden=Spiels«, das mit Mars und einem »verlähmete[n] Soldat[en]« zwei typische Figuren aufzuweisen hat. Und mit der Einhegung und Bändigung des Kriegsgotts wird *Majuma* auch der zentralen Bewegung der allegorischen Konfiguration gerecht: Die zweite Abhandlung hebt damit an, dass die Nymphe Chloris mit Schrecken entdeckt, dass Mars ihren Blumengarten zerstört und die Felder mit »Knochen/ Bley und rostig Eysen«³⁶⁹ übersät hat. Daraufhin fordert die Blumennymphe: »Recht Götter! schaff mir recht!«³⁷⁰ Dieses bekommt sie auch mitsamt dem Schuldigen; Mercurius tritt mit dem Verweis auf das »heil'ge Recht« auf und übergibt ihr den Schuldigen Mars in Namen des Götterhimmels. Der Kriegsgott hebt nun wie in den Friedensspielen Rists und Birkens zu seiner Verteidigungsrede an, wobei seine Rede unmissverständlich deutlich macht, welchem Genus, welcher Topik und welchem poetischen Gestus sie verpflichtet ist:³⁷¹

Hör ich den Klang der behertzten Trompeten
 So wacht mein Anmuth zu fechten vnd tödten;
 Hör ich die Kupfernen Drummeln sich regen;
 Wenn sich die Kleppel der Paucken bewegen:
 Wallt' mein Geblüte/ die Augen entbrennen/
 Daß ich für Eyfer mich selbst nicht kan kennen/
 Hör ich das kreischen der schäumenden Rosse
 Kenn' ich die Spitzen vom feindlichen Schlosse;
 Knörsch ich in Eisen/ ergreiff ich die Klingen;
 So wil mir das Hertze für Kühheit zuspringen/
 Seh ich die Ordnung der ährenen Ritter,
 Göttin ich spring' / ich erhitz' / ich erschitter.
 Hör ich das murmeln der munteren Knechte;
 Trägt man/ die schwanckenden Picken zu rechte;
 Seh ich die flutternden Fahnen vmbfliegen;
 Göttin/ so reizt mich die Seele zum Kriegen.³⁷²

367 Stockhorst, Reformpoetik, S. 254.

368 In der der Vorrede setzt Czepko das Friedensspiel explizit vom Trauerspiel ab: »Sonsten sindt jhr die Regeln vnd Gesetze der Gelehrten/ so sie den Tragoedien zu schreiben/ nicht vnbekant. Weil aber jhr Glück vnd die andern vmbstände/ Sie von Tragedischer Traurigkeit endheben, vermeinet die freye Pierie entschuldiget zu sein/ daß Sie sich solcher nicht vnterwürffig machen dürfften.« (Daniel von Czepko, Dem Lesenden [Vorrede zu Pierie; 1636], in: ders., Weltliche Dichtungen, hrsg. von Werner Milch, Darmstadt 1963, S. 305–306, hier S. 305)

369 Gryphius, *Majuma*, S. 12 (II, 44).

370 Ebd., S. 13 (II, 77f.).

371 Vgl. Jahn, Art. *Majuma*, S. 359f.

372 Gryphius, *Majuma*, S. 14 (II, 99–114).

Der Hirtengott Pan überbringt schließlich in der dritten Abhandlung das Götterurteil, das den Kriegsgott dazu verpflichtet, den Garten neu zu bepflanzen und in Zukunft als »der Blumen Wächter« zu dienen.

Die Blumenrhetorik, die Gryphius' »Freuden=Spiel« durchzieht, verweist jedoch darauf, dass hier keine rechtliche Lösung inklusive Strafe im Vordergrund steht, wenn die eigentliche Einhegung des Krieges im Blumengarten erfolgt. Der Topos des Gartens korrespondiert dabei nicht nur mit dem höfischen Bezugssystem, sondern verweist auch darauf, dass die Bändigung des Mars im symbolischen Raum zu lösen ist, das heißt: im Zeremoniell,³⁷³ das trotz der Rangfolgeprobleme den Rahmen für Verhandlungen ohne Vertrauen und abseits der Kategorien von Sieg oder gerechtem Krieg eröffnete.³⁷⁴

Für den höfischen Rahmen würde daraus folgen, dass sich ein szenisches Ritual, das die Außerkraft- und Wiedereinsetzung – der verheerte und wieder florierende Garten – der im äußeren Rahmen permanent bestehenden Zeremonialordnung zu deren Bekräftigung inszeniert.³⁷⁵ Gryphius macht dagegen bereits zu Beginn ernst, denn der von Harsdörffer geforderte Vorredner bei allegorischen Freuden- und Hirtenspielen tritt bei Gryphius lediglich in Stellvertretung auf: »[S]tat deß Vorreders« findet sich allerdings »[e]in Wald=Gott« auf der Bühne ein, der als Stellvertreter des adäquaten Vorredners Merkur auf dessen Erscheinen zum Ausgang vorausdeutet: »Vielleicht wird Mercurius den Außgang mit mehr fröhlicher Zeitung schlissen.«³⁷⁶ Anstelle der fröhlichen Botschaft breitet der Waldgott die Topografie des Krieges aus:

Unsere Zeiten haben bißhero nichts als die blutigen Traurspiele deß Krieges bejammert/ vnd bey den Flammen der verloderten Städte ihre Wunden vnd der ihrigen Leichen beseufftzt: wir Wald=Götter sind gezwungen den angenehmen Strand der Oder zuverlassen/ nach dem vnser vorhin lieblicher Lust-Pusch in gespitzte Pfähle verendert/ vnd vmb die Wallgraben verstecket. Stat schönester Blumen haben wir die Felder/ mit Fäule der von Pest/ Hunger vnd Wehmut auffgeriebenen Körper/ vnd die anmuttigsten Gärten mit Todtenbeinen bedeckt gefunden.³⁷⁷

Die reale Kriegstopografie ist vom verheerten Garten der Chloris nicht zu trennen. Während sie so in den Rahmen des Theaters geholt wird, bedeutet die erhoffte Wendung durch die fröhliche Botschaft Merkurs auch eine gattungspoetologische von den »blutigen Traurspielen[n]« zum »Freuden=Spiel«. Die Veränderung der Gattung parallelisiert die allegorische Bewegung der Friedensspiele und avanciert so zum Thema des Theaters. Mars wird schließlich selbst zum Zeugen dieser Veränderung:

373 Vgl. Jahn, Art. Majuma, S. 360.

374 Vgl. May, Kongresszeremoniell, S. 17 ff. und Jahn, Ceremoniel und Friedensordnung, S. 969–980.

375 Vgl. Nanz, Grenzverkehr, S. 46 ff. Nanz beschreibt den zeremoniellen Tanz der höfischen Masque in diesem Sinn.

376 Gryphius, Majuma, S. 4.

377 Ebd.

Welche Veränderung! sehet ich baue?
 Pflantze / begüsse / versetze / behaue!
 Wer hätt vermeinet / daß ich in dem Garten
 Solte der wachsenden Blumen abwarten?³⁷⁸

Möglich wird diese Veränderung nicht durch der »hochmächtigen Götter Geschicke«, sondern durch Chloris' »Blicke«. ³⁷⁹ Wiederum lässt sich dieser Zusammenhang innerhalb der Dramenpoetik betrachten. Mit dem verliebten Kriegsgott zitiert Gryphius, wie Jahn bemerkt, den antiken Topos »Militiæ species amor est« aus Ovids *Ars amatoria*, der wiederum in der Habsburg-Panegyrik eine bedeutende Rolle spielt – von Monteverdis *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) bis zur erwähnten Aufführung von *L'inganno d'amore* am Regensburg Reichstag 1653.

Zwar wird das venezianische *drama per musica* – wie bei *Il pomo d'oro* zu sehen war³⁸⁰ – erst mit Leopolds I. Kaiserkrönung für die symbolische Kommunikation des Hofes und des diplomatischen Zeremoniells ihre Wirkung entfalten, allerdings hat die Verbreitung des neuen höfischen Operntyps bereits um 1650 eingesetzt und nach der Aufführung von *L'inganno d'amore* durch den Druck des Librettos sowie eine deutsche Fassung des *Argumentums* mit Kupferstichen einen ersten Höhepunkt erreicht.³⁸¹ Zur Tradition der venezianischen Oper, die für die Habsburger so bedeutend werden sollte, ist auch die Liebes- und Intrigenhandlung zu zählen, die *Majuma* zumindest in Andeutung aufweist. Noch bevor die Verheerungen des Mars in der zweiten Abhandlung entdeckt werden, beklagt Chloris, »daß sie von ihrem Zephir verlassen«. Darauf legt Maja, die Mutter Merkurs, »als die der Jupiter gleichfals auß seinem Gemüthe gesetzt [...] das keine Beständigkeit bey den Göttern zu hoffen«. ³⁸² Damit betreten wir das mythologische Figurenarsenal und den Handlungsverlauf der höfischen Oper italienischen Zuschnitts.³⁸³ Der liebende Westwind erklärt seine verspätete Ankunft bei den Blumen – auch auf Botticellis Gemälde *Primavera* sind Chloris und Zephyr zu finden – damit, vom eisigen Winterwind Boreas am Hofe der Windgottheit Aeolus eingesperrt worden zu sein: »Die Ursach aber seines langen Abwesens rühre her auß dem Wiederwillen seines Königs Æoli, welcher durch Verläumbdung verreizet/ ihn durch den Boreas Gefänglich einziehen/ vnd in Fässel von Eyß schlissen lassen.« ³⁸⁴ Eine höfische Intrige hat also den Einzug des Frühlings verzögert.

378 Ebd., S. 19 (III, 91–94).

379 Ebd.

380 Vgl. Kap. II/8.

381 Vgl. Kap. IV/3. Dazu auch Jahn, Art. *Majuma*, S. 363.

382 Gryphius, *Majuma*, S. 5.

383 Dass Gryphius bei seiner Italienreise 1646 mit venezianischen Opern in Kontakt gekommen ist, kann nur vermutet werden. Vgl. Eberhard Mannack, Andreas Gryphius, 2. Aufl., Stuttgart 1986, S. 15. Jahn, Art. *Majuma*, S. 364 verweist dabei auf die mögliche Rezeption von italienischen Librettodrukken. Als in der Forschungsliteratur bislang nicht genanntes Beispiel, das um Zephiro und Flora kreist, wäre Giovanni Faustini, *Il Titone*. Drama per Musica, Venetia 1645 zu nennen.

384 Gryphius, *Majuma*, S. 5.

Blumen bzw. Rosen, über die Gryphius auch die Verbindung zwischen unterschiedlichen Handlungssträngen herstellt, dienen dem Text als Leitmotive: Chloris/Flora personifiziert nach der (Wieder-)Vereinigung mit Zephir schon in Ovids *fasti* die Pracht der Pflanzenwelt. Zudem hat sie mithilfe einer Blume Junos Schwangerschaft mit Mars herbeigeführt. Mars' Verheerung der Flora und Wiedergutmachung schließt diesen motivischen Reigen.³⁸⁵

Das glückliche Ende des musikalischen Festspiels im wieder erblühten Garten der Chloris wird schließlich durch einen Operneffekt gesteigert, wie die dramatische Handlungsanweisung verdeutlicht: »Zephier/ Chloris Maja werden in Keiser-Kronen. Mars in einen Adler verwandelt.«³⁸⁶ Diese Verwandlung »bildet die Brücke zur direkten Apostrophe an den Herrscher.«³⁸⁷ Unmittelbar darauf kommt es nun zur im Prolog des Waldgottes bereits angekündigten fröhlichen Botschaft Merkurs, der im Reyen der Waldgötter und Nymphen das vierfache Lob Ferdinands IV. singt: Die erste Strophe nimmt die Königskronung auf und überblendet sie mit der prospektiven Kaiserkrönung,³⁸⁸ gefolgt vom dynastischen Bezug in der zweiten Strophe; Ferdinand III. wird entsprechend der Inszenierung am Regensburger Reichstag, in den er durch eine Ehrenpforte im Dezember 1652 einzog, als Friedenskaiser allegorisiert, Ferdinand II. hingegen als »Siege[r]«, woraus – »Klug im herrschen/ frisch im Kriegen« – Ferdinand IV. als Synthese, als kriegerischer Friedenskaiser hervorgeht. Die dritte Strophe zeigt dabei die Richtung an: Im »neuen Rom« befindet sich der junge König, sobald er das »geraubte[] Pfand« Constantins gerettet habe, also Konstantinopel erobert. Dieser Zusammenhang ist ambivalent: Einerseits meint Konstantinopel das zweite Rom, andererseits statet in diesem theatralen Porträt des Königs gerade der Krieg gegen das Osmanische Reich den König mit den Insignien der Universalmonarchie aus. Die vierte Strophe endet schließlich mit:

Leb! O lebe für vnd für/
Ferdinand der Erden Zier.³⁸⁹

Das Friedensspiel im Festspiel *Majuma* endet bereits davor. Denn, damit Mars schließlich als habsburgischer Adler über dem Garten wachen kann, muss Mercurius das Schwert des Kriegsgottes symbolisch an den gekrönten König Ferdinand IV. übergeben:

Das Schwerdt taug nicht vor vns. Stellt es dem Helden zu/
Dem das gekrönte Haupt der Erden/ seine Ruh
Vnd Sorgen anvertraut der Lantz vnd Feder führt
Vnd den behertzten Schild mit weissen Rosen ziert/
Der Erden Kreiß erstarrt ob seiner Freundlichkeit/
Die bey so hohem Stamm so frembd in vnser Zeit.

385 Vgl. Mannack, *Majuma* [Kommentar], S. 1225.

386 Gryphius, *Majuma*, S. 19.

387 Jahn, Art. *Majuma*, S. 366.

388 Ferdinand IV. wird bereits ein Jahr später (1654) an Blattern sterben.

389 Gryphius, *Majuma*, S. 20 f.

Diß Schwerdt in seiner Faust wird vns vor alles stehn/
 Da ja noch eine Glut wolt auß der Asch auffgehn.
 Nim Held diß Schwerdt von vns. Wo reist mich Phœbus hin?
 Du schrecken Thraciens; ich spüre den Gewin/
 Den dir die Ewigkeit durch meinen Mund verspricht/
 Ich schauē/ daß dein Arm deß Bosphers Bogen bricht /
 Daß Tapferkeit vnd Muth/ dich Sternen=hoch erhebt
 Daß Stambols Monden Tieff dir vnter Füßen schwebt/
 Daß sich der Palmen Wald in Idumæa regt
 Vnd dir Jerichus Thal/ weit schöner Rosen trägt.³⁹⁰

Wiederum tritt der Auszug des Krieges nach Thrakien ins Zentrum, der Mars gegen das Osmanische Reich mobilisiert.

Die Jericho-Rose, so Mannack, »die völlig vertrocknen und durch Feuchtigkeit wieder zum Leben erweckt werden kann, hat in der christlichen Überlieferung symbolische Bedeutung. Schon im Mittelalter war sie Symbol für Maria und galt als Hinweis auf Christus und sein Friedensreich.«³⁹¹ Indem Gryphius den kommenden Kaiser als Überwinder der Türken feiert, verheißt er ihm mit der Rose von Jericho die Herstellung des Friedensreiches und die Rettung des Christentums. Chloris nennt in *Majuma* bei der Aufzählung der vielen von Mars zerstörten Blumen die Rose an erster Stelle. Welche Rose dabei als eine »beständige Blume« anzustreben ist, wird dem jungen Herrn Ferdinand, dessen Schild weiße Rosen zieren, am Ende verkündet.³⁹²

Allerdings verweist Bernhard Jahn darauf, dass das mit Mars aufgerufene Genrezitat des Friedensspiels an dieser Stelle impliziere, dass trotz Ende des Krieges in Schlesien nach wie vor Konfessionskrieg herrsche. Die Übergabe des Schwerts an Ferdinand IV., damit dieser in der Fremde – und nicht zu Hause – Krieg führe, sei in diesem Zusammenhang zu lesen. Damit ist letztlich ein Übergang bezeichnet, weil Gryphius hier nicht nur an den westfälischen und Nürnberger Friedenskontext angeknüpft, sondern darüber hinaus auch an die protestantische Signatur der Friedensspiele in der Tradition Johann Rists. Gleichzeitig korrespondiert der Kontext der italienischen Operntradition, der als symbolische Herrschaftskommunikation mit der Regensburger Aufführung etabliert war, mit den Friedensspielen. Der Raum, der sich dazwischen aufmacht, ist einer der Verhandlung: »Gryphius gibt dem Kaiser, was des Kaisers ist, ohne die protestantischen Interessen zu verraten.«³⁹³

Wie sieht die Amalgamierung von Friedensallegorie und Festspiel nun in den katholischen Friedensspielen aus? Als Beispiel mag zum Abschluss das Benediktinertheater dienen, wie es mit den überlieferten Texten insbesondere Simon Rettenpachers vorliegt. Dabei handelt es sich um ein lokales Schultheatersetting,³⁹⁴ das vom Benediktinerorden

390 Gryphius, *Majuma*, S. 16f. (III, 17–32).

391 Mannack, *Majuma* [Kommentar], S. 1226.

392 Vgl. ebd.

393 Jahn, Art. *Majuma*, S. 358.

394 Vgl. Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien 1978 (= *Theatergeschichte Österreichs*, 6), S. 31–99.

und Salzburgs Sonderstellung geprägt ist. Der Ordensdramatiker Rettenpacher studierte an der Salzburger Benediktineruniversität und wurde 1661 nach Studienaufenthalten in Siena, Rom und Padua in Salzburg in den Benediktinerorden aufgenommen.³⁹⁵ Rettenpacher, der mit *Frauen-Treue* auch ein deutschsprachiges Drama vorgelegt hat, war von 1667 bis 1671 Bibliothekar und Präfekt des Stiftsgymnasiums in Kremsmünster, von 1671 bis 1675 lehrte Rettenpacher an der Universität Salzburg Ethik und Geschichte und leitete als *pater comicus* das Ordenstheater.³⁹⁶ Danach kehrte er nach Kremsmünster zurück.³⁹⁷ In seiner Funktion als Theaterleiter und Bibliothekar hat er die Stiftsbibliothek mit den wesentlichen Ergebnissen der deutschsprachigen Literaturreform und Poetik versorgt: Das Spektrum reicht von Opitz' *Geistliche Poemata*, und dessen Barclay-Übersetzung über Harsdörffers *Der Grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte* und Birkens *Ostländischer Lorbeerhähn* bis zu Schottelius' *Teutsche Vers- oder Reimkunst* und Christian Weises *Curieuse Gedancken von Deutschen Versen*. Auch die Gryphius-Sammelauflage von 1663 (*Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonette*) ist in der Bibliothek zu finden.³⁹⁸

Das wahrscheinlich 1679 aufgeführte Festspiel *Pax Terris Reddita, sev Felix Laophilac Irene Connubium* steht in Beziehung zum Frieden und Friedenskongress von Nimwegen.³⁹⁹ Das in einigen Szenen gesungene Festspiel ähnelt in der gemischten Figuration von Allegorie, Mythologie und Geschichte Birkens *Margenis*, in der Mischung von Friedens- und Festspiel Gryphius' *Majuma*, wengleich die theatralen Festgattungen des Ordenstheaters zunächst freilich näherliegen: Als Salzburger Vorläufer von Rettenpachers Friedens- und Festspielen können die Stücke Otto Guzingers gelten, insbesondere *Pax conciliante augustissimo imperatore Leopoldo Austriaco telluri restituta* (1664), das uns Merkur wieder als Begleiter vorstellt, der den Knappen Montanus – in einer Art Traumreise – in die elysischen Felder und die Hölle führt.⁴⁰⁰ Für das Wiener Jesuitentheater hatte Nicolaus von Avancini mit den *ludi caesarei* die Festspieltradition für die »vollkommene christliche Monarchie«⁴⁰¹ nach 1648 eröffnet. Deutlicher als andere Ordensdramatiker

395 Vgl. Thomas W. Best, Art. Simon Rettenbacher [sic], in: James Hardin (Hrsg.), *German Baroque Writers, 1661–1730*, Detroit u. a. 1996, S. 338–341, hier S. 338 f.

396 Vgl. Hildegard Pfanner, *Das dramatische Werk Simon Rettenpachers*, Innsbruck 1954 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 2), S. 10.

397 Best, Rettenbacher, S. 339.

398 Vgl. dazu den erhellenden Kommentar Benno Winterstellers im Anhang der Rettenpacher-Ausgabe. Benno Wintersteller, Kommentar, in: Simon Rettenpacher, *Dramen (lateinisch/deutsch)*, Bd. II/2, hrsg. von Benno Wintersteller und Christoph Fackelmann, übers. von Alfons Isenghi und Walter Zrenner, Wien/Berlin 2009 (= Wiener Neudrucke, Bd. 20), S. 266–398, hier S. 328 f.

399 Dazu Wintersteller, vgl. ebd., S. 272 f. im Gegensatz zu Pfanner, *Das dramatische Werk Rettenpachers*, S. 38 f., die vermutet, »dass das Stück mit der Belagerung Wiens 1683 und dem Sieg über die Türken zusammenhängt, obwohl damals kein Friede geschlossen wurde«. Auch die Abreise des Mars nach Thrakien lässt diesen Zusammenhang allerdings nicht schlüssig erscheinen.

400 Vgl. Boberski, *Theater der Benediktiner*, S. 161 f.

401 Volker Meid, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung, 1570–1740*, München 2009 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 5), S. 358. Vgl. auch Ruprecht Wimmer, *Habsburger Kaiserpanegyrik in den Dramen des Nikolaus von Avancini S.J.*, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hrsg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert 2004, S. 45–68.

(z. B. Jacob Bidermann) verknüpfte Avancini religiöse und politische Programmatik: Zur Ratifizierung der Westfälischen Friedensverträge wurde *Pax imperii* [...] *sive Joseph a fratribus recognitus* (1650) gespielt, zur Krönung Ferdinands IV. zum König *Curæ caesarum* (1653), zur Kaiserwahl Leopolds I. *Pietas victrix sive Flavius Constantinus Magnus de Maxentio tyranno victor* (1659) und zur Hochzeit Leopolds mit Claudia Felicitas *Cyrus* (1673).⁴⁰² Auch für Gryphius' oben angedeutete diplomatische Poetik des Festspiels wäre der Zusammenhang der theatralen Jesuiten-Panegyrik im postwestfälischen Kontext mitzudenken.

Im Zentrum von Rettenpachers Festspiel steht der fiktive deutsche Kaiser Laophilus, im allegorischen Verständnis der ›Volksfreund‹, der sich mit dem Krieg herumschlagen muss. Der Beginn des zweiten Akts zeigt das Heerlager des Mars, den Venus und Cupido aufsuchen. Die beiden überreden den Kriegsgott weiterzuziehen:

- Ven.* Tempus quieti ac otio lubeat dare,
Erycina poscit: an preces quidquam valent?
- Ma.* Ingrata visa semper est Marti quies.
Perimere ferro, cædere, illecebræ meæ,
Dulcis voluptas.
- Ven.* Pugna si curæ tibi,
Excede terris Laophili, Thracas pete.
- Ma.* Ubicunque litui perstrepunt, resonant tubæ,
Meum est theatrum.
- Ven.* Cede jam nato locum.
Da spatium Amori, tela sepone, ac meis
Blandire curis: Principi Augusto fave.
- Ma.* Negare votis nil veneris unquam licet.
Recedo terris Laophili, ferro eruam
Thracas rebelles. Carpe jam miles viam,
Quo Mars præibit.⁴⁰³

Auch eine *Redivivus*-Szene ist Teil dieser Konfiguration. So führt Generositas – anstelle von Mercurius – den römischen Konsul aus der Zeit der Republik, Marcus Atilius Regu-

⁴⁰² Vgl. den konzisen Überblick von Aufführungen und Festanlässen *ludi caesarei* ebd.

⁴⁰³ Simon Rettenpacher, *Pax Terris Reddita, sev Felix Laophili ac Irenes Connubium*, in: ders., *Dramen* (lateinisch/deutsch), hrsg. von Benno Wintersteller, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien/Berlin 2007, S. 458–499, hier S. 472. Dt. Übersetzung, Bd. II/2, S. 78: »[Venus:] Göñne zum Ausruhn dir ein Weilchen doch, | Sieh, Venus bittet! Bäte sie vergebens? | [Mars:] Unlieb erscheint dem Kriegsgott stets die Ruhe, | Nach Schwerthieb nur und Morden lüster's mich, | Das ist mir wohl. [Venus:] Kannst du den Kampf nicht lassen, | Geh aus Laophilus' Reich nach Thrakien. | [Mars:] Wo immer Kriegstrompeten schmetter'n, bin ich | Daheim. [Venus:] So räume meinem Sohn den Platz, | Laß ihn ans Werk, schaff nur die Waffen fort, | Geh mir zur Hand, den Kaiser zu umsorgen. | [Mars:] Wer schläge Venus eine Bitte ab? | Ich geh aus des Laophilus Landen, werfe | Der Thraker Aufstand nieder. Auf, Soldaten, | Voran geht Mars euch.«

lus, aus den elysischen Feldern in die Gegenwart der Dramenhandlung, um die Jugend zur *fides* zu ermutigen:

Ad hostes redij,

Romam exul ubi Carthagine remissus sui,
 Ne fallerem, non nescius, tortor mihi
 Quæ barbarus pararet. Evicit tamen
 Generosus animus, fortis ut dira omnia
 Tormenta spernerem, ac fidem inimicis meis
 Violare nollem, patriæ charæ utilis
 Plures in annos.⁴⁰⁴

Die Generositas setzt hinzu: »Reguli exemplum juvet | Sequi, juvenus, mente persidiæ luem | Arcere fædam.«⁴⁰⁵ Die auftretende Untreue versucht die Jugend mit Gold zu locken, wird aber schließlich von Regulus gemeinsam mit den jungen Höflingen Polystrephon, Ariston und Diomedes unter Treueschwüren auf den Kaiser getötet. Man darf durchaus die Reichsstände in dieser Konfiguration vermuten.

Am 13. September 1680 fand im Stiftstheater Kremsmünster vor Kaiser Leopold und seiner (dritten) Frau Eleonore Magdalene das Singspiel *Prudentia Victrix* statt das Rettenpacher das Lob des theater- und musikaffinen Kaisers einbrachte.⁴⁰⁶ Im Zentrum der Handlung steht die Rückkehr des Odysseus nach Ithaka, verkleidet als Bettler, um die Sicht des Volkes auf seine Herrschaft zu ergründen. Eingewoben in die Szenen sind allegorische Konfigurationen. Dass der Friede von Nimwegen im Jahr zuvor von den kaiserlichen Prinzipalgesandten mit für die Habsburger schmerzhaften Einbußen verhandelt wurde, gleichzeitig ein weiterer Konflikt mit Frankreich und dem Osmanischen Reich drohte, zeigt die sechste Szene im ersten Akt. Darin treten Mars und Pax gemeinsam auf und vereinen Speer und Ölweig. Der gebändigte Mars führt selbst aus: »Mars arma gestet, bellicos | Pax temperet labores«,⁴⁰⁷ Davor muss Mars den Frieden allerdings noch überzeugen, zwischen Recht und Unrecht zu trennen:

Sint odia, sint lites procul
 Et fax rebellionum;
 Sileat tumultus civium,

404 Ebd., S. 480f. Dt. Übersetzung, Bd. II/2, S. 84: »Aus Karthago hatte / Man mich Gefangenen nach Rom gesandt; | Ich hielt mein Wort und kam zurück, wohl wissend, | Was mir bevorstand, doch mein Edelmut | Bestärkte mich, der Folterqual nicht achtend, | Dem Feind zu halten, was ich ihm versprochen, | Hätte ich auch dem Staate manchen Dienst | Noch leisten können.«

405 Ebd., S. 481. Dt. Übersetzung, Bd. II/2, S. 84: »Regulus zum Vorbild | Nimm, Jugend, dir und meide wie die Pest | Den schnöden Treubruch.«

406 Ausführlich zitiert bei Wintersteller, Kommentar, S. 277.

407 Simon Rettenpacher, *Prudentia Victrix*, SEV Vlysses post longos errores in Patriam redux [...], in: ders., *Dramen (lateinisch/deutsch)*, hrsg. von Benno Wintersteller, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien/Berlin 2007, S. 498–553, hier S. 512. Dt. Übersetzung Bd. II/2, S. 107: »Mars führt das Schwert, doch hat in Zaum | Friedlicher Sinn sein Walten.«

Clangorque trux tubarum.
 Orneris armis, classicum
 Esti nec audiatur:
 Proterva ne vicinia
 Lacessat imparatam.⁴⁰⁸

Diese Verbindung von Krieg und Frieden kündigt sich in der theatralen Repräsentation um 1648 an und evoziert nun bei Rettenpacher um 1680 selbst in der Panegyrik der Universalmonarchie eine neue postwestfälische Realität. Einhegung des Krieges als militärisch-diplomatisches Dispositiv (zum Teil mit stehendem Heer)⁴⁰⁹ bedeutet dabei auch die »Verstaatlichung und Monopolisierung des Krieges«⁴¹⁰ aus Staatsräson und Gründen des Gleichgewichts. Er wird ein politisch-diplomatisches Mittel. Der angesprochene habsburgische Kaiser war diesem Zusammenhang auf zweifache Weise verpflichtet. Während der Krieg mit den Türken die Bildproduktion des universalen Herrschers und Verteidigers des europäischen Christentums gegenüber Ludwig XIV. aufrechterhielt, waren die europäischen Konflikte untereinander seit dem Westfälischen Frieden solche der Gleichrangigkeit.⁴¹¹ Nicht zuletzt Leopolds letzter Krieg, derjenige um die spanische Erbfolge, wird das deutlich machen.

Im Vergleich der unterschiedlichen musikalischen Festspiele zwischen 1648 und 1700, wie wir sie hier betrachtet haben, zeigt sich ein flexibler generischer Zusammenhang. Dadurch kann das Festspiel ausgehend vom Friedensspiel, Ballett und der höfischen Oper unterschiedliche diplomatische und politische Konstellationen figurieren. Gerade die theatrale Repräsentation, beginnend beim Theater des Friedenskongresses, verdeutlicht, wie komplex sich der Einzug des Friedens gestaltet und welcher Dialektik er im postwestfälischen Zeitalter unterworfen ist. Während das Friedensspiel so im musikalischen Repräsentationstheater aufgeht, ist für die »zwey weiland reformirete Hauptleute« Horribilicribrifax und Daradiridatumtarides im Tableau der *Prudentia Victrix* der stehenden Heere des 18. Jahrhunderts kein Platz.

408 Ebd., S. 107: »Fernab verbannt sei Haß und Streit, | Verlöscht des Aufruhrs Fackel, | Erstickt Rebellion im Land, | Verstummt die Kriegstrompete, | Und dennoch hülle, Friede, dich | In starke Wehr und Waffen, | Daß dich des bösen Nachbars Heer | Nicht treffe ungerüstet.«

409 Vgl. Foucault, *Gouvernementalität I*, S. 435 ff.

410 Nanz, *Grenzverkehr*, S. 16.

411 Vgl. Peter Burke, *Did Europe exist before 1700?*, in: *History of European Ideas 1* (1980), S. 21–29.

IV. Gesandtschaft im Trauerspiel, Gesandtschaft des Trauerspiels: Gryphius' *Catharina von Georgien*

1. Das internationale Märtyrerdrama der Souveräne

Nicht nur sei das »Trawerspiele tichten [...] vorzeiten Keyser/ Fürsten/ grosser Helden vnd Weltweise Leute thun gewesen«,¹ auch ihre *dramatis personae* setzen sich aus Kaisern, Königen und Fürsten zusammen, wie Scaliger und mit ihm viele Poetiken der Frühen Neuzeit ausführen: »In tragoedia reges, principes ex urbibus, arcibus, castris.«² Im *Buch von der Deutschen Poeterey* führt Opitz die bekannte und an Scaliger orientierte Definition aus:

Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße/ ohne das sie selten leidet/ das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe: weil sie nur von Königlichem willen/ Todtschlägen/ verzweiffelungen/ Kinder- vnd Vätermörden/ brande/ blutschanden/ kriege vnd auffruht/ klagen/ heulen/ seuffzen vnd dergleichen handelt.³

Davon ausgehend hat Walter Benjamin die Differenz zur Mythosorientierung der antiken Tragödie festgemacht. Nicht Mythos, sondern Geschichte und Stand, d. h. »absolutes Königtum«, begründen das Trauerspiel: »die Bewährung der fürstlichen Tugenden, die Darstellung der fürstlichen Laster, die Einsicht in den diplomatischen Betrieb und die Handhabung aller politischen Machinationen, welche den Monarchen zur Hauptperson des Trauerspiels bestimmt.«⁴ Damit greift er auch Georg Philipp Harsdörffers berühmtes Diktum vom Trauerspiel als »Schul der Könige«⁵ auf.

Andreas Gryphius' Trauerspiele, die in dieser dramatischen Gattung von Schlesien ausgehend einen (post-)westfälischen Erfahrungsraum der deutschsprachigen Barockliteratur begründen,⁶ folgen Scaligers und Opitz' rhetorischer und sozialer Ordnung. Balthasar Sigismund von Stoschs kurzem biografischen Abriss ist zu entnehmen, dass Gryphius zum Abschluss seiner *peregrinatio academica* nach einem längeren Aufenthalt in Straßburg schließlich im Frühling 1647 über Speyer, Mainz, Frankfurt a. M. und Köln bis Stettin reiste: »Zu Straßburg hat er seinen *Leonem Armenium*, hier [d. i. Stettin, C. P.]

1 Opitz, Trojanerinnen, S. 429 (»An den Leser«).

2 Scaliger, *Poetices libri septem*, I, S. 130. Noch einmal sei an Plautus erinnert: »nam me perpetuo facere ut sit comoedia, | reges quo veniant et di, non par arbitror.« (»Denn daß sie ganz und gar Komödie wird, | wo Gott und König spielen, geht nicht an.« Plautus, *Amphitruo*, S. 10 [Pr., 60 f.]

3 Opitz, *Deutsche Poeterey*, S. 364.

4 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 45.

5 Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, Nürnberg 1648, S. 80.

6 Vgl. Jane O. Newman, *Tragedy and »Trauerspiel« for the (Post-)Westphalian Age*, in: *Renaissance Dream* 40 (2012), S. 197–208.

aber die *Catharinam* zu Ende gebracht«.7 Die ersten Entwürfe der beiden Trauerspiele *Leo Armenius / Oder Fürsten-Mord* (zuerst veröffentlicht 1650) und *Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit* (zuerst veröffentlicht in der Sammelausgabe *Deutscher Gedichte Erster Teil* von 1657) entstanden zwischen 1646 und 1647; so eng sie über die Entstehungszeit miteinander verbunden sind, so unterschiedliche Figurationen der Macht verkörpern sie: In *Leo Armenius* kommt der oströmische Kaiser am Hofe in Konstantinopel der Verschwörung seines früheren Vertrauten und Heerführers Michael Balbus zuvor; der Aufruhr wird entdeckt und der Verschwörer zum Tode verurteilt. In der Nacht vor der Vollstreckung sucht der Geist des vormaligen Patriarchen von Konstantinopel den Kaiser auf und führt ihm die Opfer seiner Tyrannei – der illegitimen Fürstenherrschaft – vor Augen. Leos Umkehr ist zugleich Beginn seines Untergangs; als Priester verkleidet überfallen die Anhänger des Balbus den Mitternachtsgottesdienst und ermorden Leo Armenius. Das Schicksal des ermordeten (unrechtmäßigen) Kaisers und die prolongierte Tyrannenherrschaft verweigern sich weitgehend transzendenten Lösungen und Zeichensystemen.⁸

Dagegen liegt im Fall der *Catharina von Georgien*, wie die Forschung hervorgehoben hat, der im heilsgeschichtlichen Zusammenhang zu verstehende Modellfall eines Märtyrerdramas vor.⁹ Das *spectaculum martyris* findet im Gegensatz zum *Leo Armenius* auf der Bühne der jüngeren historischen Öffentlichkeit statt,¹⁰ die Gryphius Claude Malingres *Histoires tragiques de nostre temps* (1632) entnommen hat. Den engen Zusammenhang zwischen der Geschichte als politischem ›Schau=Platz‹ und der konsolatorisch-heilsgeschichtlichen Dramenpoetik deutet bereits der Untertitel der Sammlung des französischen Chronisten und Hofhistorikers an: »dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d’Estat, & quantité d’exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité, de regrets, & repentances«.11 Bei Gryphius setzt die Handlung des Trauerspiels am letzten

7 Baltzer Sigmund von Stosch, Danck- und Denck=Seule des Andrae Gryphii [1665], in: Heinz Ludwig Arnold, Andreas Gryphius, 2. und revidierte Aufl., München 1980 (= Text und Kritik, 7/8), S. 3–11, hier S. 8. Skepsis hat demgegenüber Albrecht Schöne, Postfigurale Gestaltung. Andreas Gryphius, in: ders., Säkularisation als sprachbildende Kraft, Göttingen 1968, S. 57 f., geäußert, der die entscheidende Arbeitsphase am Trauerspiel in den Jahren 1649/1650 vermutet.

8 Vgl. Kaminski, Gryphius, S. 95 ff.

9 Vgl. Elida Maria Szarota, Künstler, Grübler, Rebellen: Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts, Bern und München 1967, S. 190–215; Hans-Jürgen Schings, Andreas Gryphius, *Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit*, in: ders., Gesammelte Aufsätze. Als Festgabe zum 80. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 11–50, und Peter Burschel, Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der Frühen Neuzeit, München 2004 (= Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, 35), S. 93. Schings unternimmt davon ausgehend auch eine markante Abgrenzung von Walter Benjamins Trauerspielbuch in Hans-Jürgen Schings, Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung, in: ders., Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 181–191.

10 Elke Dubbels, Beispiellose Öffentlichkeit: Zu Andreas Gryphius’ *Carolus Stuardus*, in: Stefan Geyer/Johannes F. Lehmann (Hrsg.), Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert, Hannover 2018, S. 157–175.

11 [Claude Malingre], *Histoires tragiques de nostre temps. Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d’Estat, & quantité d’exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité, de regrets, & repentances*, Rouen 1641. Dabei handelt es sich um die zweite Auflage, auf die Gryphius zurückgriff.

Lebenstag der »Königin von Georgien in Armenien«¹² ein; Catharina wurde 1624 am persischen Hof auf Geheiß des berüchtigten Schahs Abas nach achtjähriger Gefangenschaft gefoltert und hingerichtet. In Gefangenschaft war die Königin gelangt, nachdem sie sich als freiwillige Geisel, nicht zuletzt zu Verhandlungen eines Waffenstillstands, in das Lager des persischen Heeres begeben hatte.

Die eigentliche Märtyrerhandlung, in der sich die titelgebende Beständigkeit (*constantia*) exemplarisch bewähren muss, entfaltet sich bei Gryphius erst im letzten Teil des Handlungsverlaufs, während der größere Teil Szenen diplomatischer Kommunikation zeigt. Insbesondere in den ersten beiden Abhandlungen dominieren von georgischen Abgesandten übermittelte freudige Nachrichten von Catharinas Sohn sowie ein hoffnungsvoller Befreiungsversuch durch einen russischen Gesandten. Die russische Ambassade, in deren Entourage auch die georgischen Abgesandten an den persischen Hof gelangt sind, steht im Zeichen eines gerade ausgehandelten Friedens- und Bündnisvertrags zwischen Persien und dem Zarenreich. Der russische Gesandte bittet nun bei seiner Abschiedsaudienz um die Freilassung Catharinas, Schah Abas ringt sich das Versprechen ab, dass »sie vor Abends noch sich möge freye sehn« (II, 180). Aber eben dieses Versprechen befördert die dramatische Dynamik der Märtyrerhandlung. Der Tyrann begehrt die Ehe mit der eingekerkerten christlichen Königin, was jedoch einem Glaubensübertritt und dem Ende ihrer verteidigten Majestät gleichkommen würde; und dieses Begehren gerät nun gehörig unter Zeitdruck: »Chach wil/ eh' heut die Sonne muß verschwinden | Lust oder Ruhe finden!« (III, 397–398) Auch der russische Gesandte muss am Ende einsehen, dass seine Rede vor dem Schah letztlich zu ihrem Tod führte:

Armseelige! muß ich/ weil ich dich wil befreyen/
 Zum Werckzeug deiner Qual mich selbst vnwissend leihen?
 Mein bitten/ Königin! mein bitten hat gemacht
 Daß man dich so in eyl! so schändlich vmbgebracht! (V, 205–208)

Das Dramengeschehen löst die Konfiguration von Märtyrerin und Tyrann, zu dessen Spezifik seine Zuneigung für jene, die er der Marter und dem qualvollen Tod preisgibt, gehört, aus dem breit verzweigten politischen Territorium und seinen Figuretionen heraus und überführt sie in den Bereich der »transzendente[n] Anerkennung«.¹³ Da Catharina die persische Krone sowie den Übertritt zum muslimischen Glauben, der Bedingung dieser Verbindung wäre, verweigert, öffnet sich die Bühne ihres *spectaculum martyris* nach oben: »Gott beut mir höher Cronen an« (IV, 298/Abb. 20). Bereits im ersten Akt deutet sich diese Differenz zwischen himmlisch-beständiger und irdisch-wechselhafter Macht in einem Traum der Catharina an, in dem ein irdisches Krönungsritual gemäß christlicher Figuretion in eine Dornenkrönung übergeht. Die »besteinte Cron/ die mich vor disem

12 Andreas Gryphius, Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit. Trauer-Spiel, in: ders., Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 6, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1966, S. 134 (»Jnhalt des Traur-Spills«). Im Folgenden wird der edierte Text der Ausgäbe von 1657 mit Angabe des Akts und der Verszeile im Text zitiert.

13 Niefanger, Geschichtsdrama, S. 121.



Abb. 20: Titelpuffer, Hans Using: Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655)

schmückte«, drückt, so Catharina, plötzlich »mehr als gewöhnlich« auf das Haupt, »[b]iß mir das klare Blut von beyden Schläffen lif/ | Und ich an statt der Cron nur Rosen=Aest ergriff« (I, 333–336).

Die vertikale Achse des allegorischen Raums in Gryphius' erstem Märtyrerdrama – mit gebotener Vorsicht können unter diesen Gattungstypus bei Gryphius auch die zweite Fassung des *Carolus Stuardus* und *Papinianus* subsumiert werden – etabliert bereits der vielzitierte Monolog der Ewigkeit in der ersten Szene der ersten Abhandlung, der Catharinas historisches Schicksal zum *exemplum* macht.¹⁴ Der Prolog des Stücks führt einen »Schauplatz« vor, der »liegt voll Leichen/ Bilder/ Crone/ Zepter/ Schwerdter etc.« (Abb. 21). Gegenüber den royalen und kriegerischen, die Schlachtfelder des Dreißigjährigen Krieges aufrufenden Symbolen der irdischen Welt entfaltet die weitere Beschreibung des Bühnenraums eine eschatologische Kosmologie, die wiederum den Auftritt jener allegorischen Personifikation ermöglicht,¹⁵ die den Gegenpol zum »Schauplatz der Sterblichkeit« verkörpert: »Vber dem Schau-Platz öffnet sich der Himmel/ unter dem Schau-Platz die Helle. Die Ewigkeit kommet von dem Himmel/ und bleibt auff dem Schau-Platz stehen« (I, S. 139). Der Auftritt der aus dem Himmel herabsteigenden Ewigkeit baut, ausgehend von der theologischen Raumordnung der Bühne, eine regelrechte *vanitas*-Demonstration auf, die schließlich »im topischen Gestus der Weltverachtung«,¹⁶ des *contemptus mundi*, gipfelt. Dadurch rücken die höchsten irdischen Mächte, die göttlichen Stellvertreter, ins Blickfeld der *vanitas*:

Vor mir ligt Printz vnd Crone

Ich tret auff Zepter vnd auff Stab vnd steh auff Vater vnd dem Sohne.

Schmuck/ Bild/ Metall vnd ein gelehr Papir/

Ist nichts als Sprew vnd leichter Staub vor mir.

Hir über euch ist diß waß ewig lacht!

Hir unter euch was ewig brennt und kracht.

Diß ist mein Reich/ wehlt/ was ihr wündtschet zu besitzen.

Wer allhier fählt dem wird nichts auff der Erden nützen (I, 67–74).

Ausgehend von dieser Vermessung des Raums folgt eine doppelte Adressierung; an die *dramatis personae* der Bühnenhandlung sowie den Zuschauerraum richtet sich die Frage: »Was steht euch an?« (I, 79). Die Protagonistin des *spectaculum martyris*, die georgische Königin Catharina – das schicken der allegorische Rahmen und die externe Ebene der Dramenkommunikation¹⁷ voraus –, hat bereits gewählt: »Die werthe Fürstin folget mir

14 Vgl. Joachim Harst, Catharina von Georgien, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), Gryphius-Handbuch, Berlin/Boston 2016, S. 203–220.

15 Zum Auftritt der allegorischen Figur im Trauerspiel vgl. Armin Schäfer, Nachrichten aus dem Off. zum Auftritt im barocken Trauerspiel, in: Juliane Vogel, Christopher Wild, Berlin 2014 (= Theater der Zeit, 115), S. 216–232.

16 Schings, Catharina von Georgien, S. 13.

17 Vgl. Constanze Baum, »Unter diesen Worten öffnet sich der innere Schau-Platz«. Der Nebentext als Bedeutungsträger in Andreas Gryphius' Dramen, in: Oliver Bach und Astrid Dröse (Hrsg.), Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch, Berlin/Boston 2020 (= Frühe



Abb. 21: Monolog der Ewigkeit, Hans Using: Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655)

die schon ein höher Reich erblicket/ | Die in den Banden frey/ nicht irrdisch auff der Erd/
| Die stritt vnd lid für Kirch vnd Thron vnd Herd« (I, 82–84). Voraussetzung dafür, dass Catharina als Märtyrerin der Ewigkeit schließlich in die *gloria coeli* folgen kann, ist ihre antithetische Konfrontation mit dem tyrannischen, von seinen Leidenschaften getriebenen Perserkönig Chach Abas.¹⁸ Auf der vertikalen Achse der dramatischen Konfiguration landet der Tyrann, der im Märtyrerdrama der Jesuiten als Teufel entlarvt wird, gegenüber der Himmels- und Ewigkeitsorientierung der Märtyrerin in der Hölle.¹⁹

Neuzeit, 231), S. 390–411, hier S. 399: Baum verweist auf die durch diesen Nebentext evozierte Qualität als Lesedrama und eben nicht auf die Aufführungssituation des Trauerspiels.

18 Vgl. zur »Janusköpfigkeit« dieser Konfiguration Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 51. Zu den unterschiedlichen Zeitlichkeiten dieser Opposition vgl. Wilhelm Voßkamp, Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein, Bonn 1967, S. 120 ff. Zur Kritik eines zu eindeutigen Verständnisses des Dualismus von Tyrann und Märtyrer vgl. Niefanger, Geschichtsdrama, etwa am Beispiel »Leo Armenius«, S. 124: »Bekanntestes Beispiel einer uneindeutigen Figur ist wohl Leo Armenius; während dieser im Jesuitenstück des Joseph Simon noch deutlich als Tyrann und Ketzler auf die Bühne tritt, erscheint seine Figur im Drama von Gryphius durchaus ambivalent.«

19 Vgl. Elida Maria Szarota, Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts, Bern/München 1976, S. 70.

»Der Prolog der ›Ewigkeit«, so Hans-Jürgen Schings, sei »nichts anderes als die Anschauung gewordene, sinnbildliche Manifestation der Gryphschen Theorie des Trauerspiels. Das Trauerspiel im ganzen stellt sich als große Rede der Ewigkeit an die Sterblichen dar«,²⁰ womit die transzendente Raumarchitektur der ersten Szene auch allegorisch auf die zeitliche Ebene zu übertragen sei:²¹ Die Ewigkeit, die die Bühnenwelt ›von oben‹ betritt, lässt sich dem Himmel zuordnen, während die weltliche Zeit, also auch die Bühnenzeit, die den Knoten des Märtyrerdramas schürzt, auf der Bühne der irdischen Vergänglichkeit verbleiben muss und letztlich ›nach unten‹ zeigt.²² Diese Achse von *vanitas mundi* und *gloria coeli* werde auch dadurch gefestigt, so Schings, dass die Ewigkeit »als verborgene Instanz, vor der das irdische Trauerspiel abläuft, auch weiterhin präsent« bleibt.²³ Das heißt Transzendenz und Immanenz, Ewigkeit und (weltliche und historische) Zeit bilden die argumentative Struktur des königlichen Märtyrerdramas, das sich in dieser Architektur von Gryphius' erstem Trauerspiel unterscheidet, das auf der Ebene der dramatischen Figuration keine transzendente Transformation anzubieten hat.

Die beiden frühen Trauerspiele Gryphius' lassen sich allerdings nicht nur entlang der Opposition von Transzendenz und Immanenz unterscheiden, sondern noch prägnanter auf der Ebene der Souveränität und politischen Fiktion: Während *Leo Armenius* als Theater der Usurpation und des Bürgerkriegs zu lesen ist, entscheiden sich die Positionen der Souveränität in der *Catharina von Georgien* im Zusammenhang der internationalen Politik.

Im Kontext der Ständeklausel, die Scaliger mit dem Verweis auf die Antike befestigt und dadurch auch für die Selbstinszenierung der sich ausbildenden Territorialstaaten und absolutistischen Souveränitätstheorien im 16. und 17. Jahrhundert öffnet, erklärt sich die internationale Zuspitzung der Trauerspielhandlung, wie sie Gryphius in *Catharina von Georgien* zwischen Georgiern, Russen, Persern und den abwesend-anwesenden Osmanen aufbietet. Wenn Souveränität und Herrschertugend also nicht auf der ›inneren‹ Bühne der legitimen Herrschaft dramatisch ausgehandelt werden, dann bleibt als zweite gattungsgeschichtliche Möglichkeit der ›äußere‹ Konflikt zweier oder mehrerer (potenzieller) Souveränitätsbereiche, wobei freilich Mischvarianten häufig sind und sich die Außenbeziehungen wiederum im inneren Bereich spiegeln. Noch vor jeder genaueren historischen Lokalisierung rücken dadurch für das Theater der Fürsten, d. h. (im Gegensatz zum gemischten Typus des Friedensspiels) das Trauerspiel, die Medien der Außenbeziehung in den Blick: diplomatische Repräsentation sowie Zeremonial- und Verhandlungspraktiken. Denn – so der höchste spanische Diplomat Diego de Saavedra Fajardo in seinem auch in Walter Benjamins Trauerspielbuch²⁴ zitierten *Christlich-politischen Printzen* – »Praesentia nocet«, Fürsten können »als facklen« schwerlich nebeneinander ›scheinen«:

20 Schings, *Catharina von Georgien*, S. 12.

21 Vgl. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 2. Aufl., München 1968, S. 37–91.

22 Vgl. Szarota, *Künstler, Grübler, Rebellen*, S. 195.

23 Schings, *Catharina von Georgien*, S. 17.

24 Benjamin markiert dadurch auch den Unterschied zur antiken Tragödie. Vgl. Benjamin, *Trauerspiel*, S. 49 f. sowie Tang, *International Legal Order*, S. 143.

Jene beide facklen/ vnd Fürsten des Himmels/ vorsteher des tages vnd der nacht/ je weiter solche von einander seind/ je mit größerer einhelligkeit/ vnd völlerem liechte/ erleuchten sie vntrigen dingen. Wo aber solche einander waß zu nahe kommen/ da hilft keine brüderschaft/ das nit der eine des anderen stralen verhindere/ vnd von einer solchen Finsterniß entstehen große vertuncklungen/ vnd andere vngelegenheiten mehr auf erden. Die Fürsten die erhalten vntereinander gute freundschaft/ vermittelt deroselbigen bedienten und brieffen/ wo sie sich aber wollen wegen einiger sachen selbstn unter einander bereden/ alsobaldt entstehen nur auß dem angesicht allerhandt verdacht vnd widerwillen/ dan es findet einer in dem anderen das jenige nit/ waß er ihm eingebildet/ auch niemandt auß ihnen ermist sich selbstn/ weil gemeinlich keiner auß ihnen nicht ist/ welcher nicht mehr als jhm von rechts wegen zu kombt sein wil. Die Fürstliche zusammenkunft vnd gegenwart ist ein immerwehrender Krieg/ in welchem man nur vmb die gepreng streitet/ vnd will ein jeder den vorzug haben/ vnd streitet mit dem anderen vmb den Sieg.²⁵

Saavedra, ein enger Vertrauter Philipps IV., war nicht nur Gesandter in Rom und am bayerischen Hof in München während des Dreißigjährigen Krieges, sondern auch Plenipotentiarius in Münster.²⁶ Den von ihm hervorgehobenen Zusammenhang greift auch Conrad von Hövelns *Teutscher Gesandter* in seiner historischen Herleitung der Oratoren aus der Antike auf: Gesandte werden benötigt »[w]egen der Fürsten nicht zu rahtender Zusammenkunfft«. ²⁷ Folglich kommt auch die frühneuzeitliche Poetik der Tragödie nicht ohne diese Medien aus: Scaliger fügt in den Rollenbeschreibungen der Tragödie seiner ständischen Aufzählung (Könige, Heerführer etc.) aus dem Einleitungskapitel zu den Dramen den *nuncius* – als zwischen den *principes* vermittelnde Rolle – hinzu.²⁸

Ausgehend von der Völkerrechts- und Gesandtentheorie des 17. Jahrhunderts, deren Themenfelder in Kap. II/1–4 aufgeschlüsselt wurden, ist noch einmal an den Zusammenhang der *majestas* und der Souveränität als Voraussetzung für das Verschicken von Gesandten zu erinnern. Als andere Seite, welche in keinem Fall zur Teilnahme am internationalen diplomatischen Verkehr berechtigt, wird darin die Kategorie des Privaten und Zivilen etabliert, die den Souveränen und dem offiziellen, d. h. staatlichen, Auftrag gegenübersteht. Von Interesse ist dahingehend Scaligers Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie in den *Poetices libri septem*. Dabei referiert er auch die nicht nur auf einer sozialen, sondern auch auf einer rechtlichen und politischen Klassifikation beruhende Position der lateinischen Grammatiker, es handle sich in Komödien im Gegensatz zu den

25 Diego de Saavedra Fajardo, Ein Abriss eines Christlich-Politischen Printzens, Amsterdam 1655, S. 742 f.

26 Aus seiner Enttäuschung über die verlorene Vormachtstellung Spaniens, die sich nicht zuletzt während der Friedensverhandlungen in Münster offenbarte, resultierte auch Saavedras satirische Schrift *Locuras de Europa* (entstanden 1645, postum erschienen 1748). Dabei handelt es sich um einen Dialog zwischen Lucianus und Mercurius, der von den Wirren des Krieges berichtet.

27 Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 17.

28 Vgl. Scaliger, *Poetices libri septem*, I, S. 222.

Tragödien ausschließlich um »privatarum personarum, civilium negotiorum«, die er mit Blick auf die *fabulae praetextae* letztlich jedoch nicht gelten lässt.²⁹

Überträgt man dieses Tableau auf die Poetik des Trauerspiels als jener dramatischen Gattung, welche Souveräne auftreten lässt, verlangt das Personenregister der hohen dramatischen Stillage zwangsläufig Ambassadeure und Abgesandte, sofern es sich wie im Fall der *Catharina von Georgien* um völkerrechtliche Zusammenhänge handelt. Dabei deutet sich eine Trauerspiel-Poetik an, die gerade bei der diplomatischen Regulierung des immerwährenden Krieges einsetzt, also dort, wo repräsentiert, verhandelt und vermittelt wird. Damit rücken paradoxerweise vermehrt Figurationen der Diplomatie und Vermittlung in das Zentrum einer von Agonalität, Intrige und Konflikt geprägten Dramenpoetik: Gesandtenfiguren, und mit ihnen auch Fragen der Repräsentation und Delegation sowie der Bündnisse und Verträge, ermöglichen zum einen überhaupt erst die dramatische Konfiguration zweier Herrschaftsbereiche, zum anderen befördern sie die Konfliktstruktur bzw. jene allegorische Typologie, über die Tyrannen und Märtyrer darstellbar und rezipierbar sind. Wenn die gattungspoetologische Zuspitzung der antiken Ständeklausel dazu führt, dass die Bühnen der Renaissance-Tragödien und barocken Trauerspiele nicht nur von königlichem Personal bevölkert sind, sondern zwangsläufig auch von ihren Stellvertretern, steht im Folgenden für Gryphius' erstes Märtyrerdrama die Frage im Zentrum, wie sich die Repräsentation der Souveränität und jene der »Marter=Cron« (IV, 336) zueinander verhalten. In welchem Verhältnis steht das diplomatische Tableau verschiedener Souveräne also zur vertikalen Achse der heilsgeschichtlichen Transzendenz?

Die zentrale Figur der internationalen Konfiguration und des ihm innewohnenden Vermittlungskonflikts in Gryphius' Trauerspiel ist der russische Gesandte, der die Freilassung Catharinas vermeintlich in einer Audienz beim Schah erwirkt. Er fungiert einerseits als Repräsentant des russischen Souveräns, andererseits als Voraussetzung der diplomatischen Kommunikation zweier Souveräne, d. h. als Allegorie jener »gute[n] freundschaft/vermitteltst deroselbigen bedienten«, von der Saavedra spricht. So beschwört sein Auftritt im Lobpreis des Friedensschlusses auch die Verbindlichkeit der diplomatischen Kommunikation:

GESA. Der hochgewündtschte Tag/ hochmächtigster der Helden
 Die Persen je gekrön't/ Fürst den mit Ruhm wird melden
 Was nach vns leben sol/ der oftbegehrte Tag
 Der Wolg vnd Phrat verknüpfft/ vnd auff den Donnerschlag
 Der Waffen/ vns entdeckt die angenehme Sonne/
 Deß Fridens hohe Lust/ der grossen Völcker Wonne;
 Der Tag ist numehr dar/ der/ dem das weite Land
 Der Reussen zu Gebot; reicht die vertraute Hand
 Als Bruder vnd vmbfast mit frölichstem Gemüte
 Eu'r wolgeneigtes Hertz das voll von fester Güte

29 Ebd.

Sich vns zu Pfande gibt/ der Feinde Trotz verschwindt.
Nu sich der strenge Nord vnd reiche Sud verbind (II, 133–144).

Da der russische Gesandte sowohl als Repräsentant einer Verhandlungspartei wie auch im übergeordneten Verständnis als Bedingung der Möglichkeit internationaler Kommunikation und Vermittlung auftritt, verwundert es nicht, dass es ihm auch gegenüber Catharina zufällt, die Verstöße gegen das göttliche und Völkerrecht zu benennen: »Wer schon deß Himmels Recht gelassen auß der acht«, so der Diplomat, »[h]at Völcker Sitt' vnd Schluß der Menschen nie bedacht« (III, 115–116).

Gleichzeitig kommen durch Folter und grauenvolle Ermordung der georgischen Königin auch sein Mandat und seine Delegation als Bevollmächtigter des Zaren zum Vorschein. In diesem Bewusstsein spricht er im Beisein eines Priesters, der von den Gräueltaten berichtet, und den beiden Gesandten aus Georgien zum abwesenden Tamaras:

Wirst du betrübter Fürst/ wirst du mir auch wol glauben
Daß Chach so grimmig dich der Mutter ließ berauben
Daß Persens Haut so leicht mit Mund vnd Eyde schertzt/
Daß man hir weder Stand noch Freund noch Feind behertzt?
Nein! nein! Ach man wird mir die gantze Schuld aufflegen/
Mir wird dein seufftzend Hertz/ mir wird dein Thränen Regen
Verweisen was nicht ich/ was Chach verbrochen hat /
Auch ich/ der vnbedacht den tolln Leuen bat (V, 217–224).

Der ausgesprochene und vom Gesandten bezeugte Eidesbruch deutet, wie Tang im Anschluss an Benjamin nachgewiesen hat, den naturrechtlichen Hintergrund an:³⁰ Das Spiel »mit Mund vnd Eyde« ist dem Souverän möglich, aber ein Frevel gegenüber Gott.³¹

Die Szene erinnert an eine Rechtfertigung vor Gericht, das vom Priester und den stummen georgischen Gesandten repräsentiert und dessen entscheidende Instanz nach dem georgischen König Tamaras der russische Zar ist. Der Zar tritt als Fürsprecher des Tamaras gegenüber dem Schah in der Person des Gesandten auf. Demzufolge hat sich der russische Gesandte gegenüber Tamaras geschworen, allen »Fleiß« darauf zu wenden, »ob Abas sey zu lencken« (I, 130). So zweifeln auch Demetrius und Procopius nicht an »deß Gesandten Treue« (I, 154).³² Zum Kronzeugen in dieser Gerichtsverhandlung erklärt der Gesandte schließlich das Haupt der toten Königin selbst; der abgetrennte Kopf der Märtyrerin, den der Gesandte küsst, soll seine Unschuld vor dem Sohn bezeugen:

30 Vgl. Tang, *International Legal Order*. Vgl. Auch Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 51f.

31 Gryphius buchstabiert diese außer- bzw. überrechtliche Lage des Souveräns in der Stichomythie des Dialogs zwischen Laetus und Bassian im Trauerspiel *Großmüttiger Rechts=Gelehrter/ Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus* aus. Darin verweist Laetus im machiavellistischen Modus auf die rechtliche Ungebundenheit: »Ein Fürst ist von dem Recht und allen Banden frey«, II/69).

32 Zur Bedeutung der »fides legati« Oliver Bach, *Zwischen Heilsgeschichte und säkularer Jurisprudenz. Politische Theologie in den Trauerspielen des Andreas Gryphius*, Berlin/Boston 2014 (= Frühe Neuzeit, 188), S. 422. Vgl. auch Kap. II/5.

Du nunmehr heil'ge Seel! die du nun ander Reiche
 Mit höher Macht behersch'st! du Hautb der heil'gen Leiche!
 Du selbst der du diß Hautb mit Ehren=Cronen schmückst
 Vnd den erfreuten Geist auff deinem Thron erquickst;
 Entdeckt wer hiran Schuld/ jhr auch Gurgistans Helden
 Helfft eurer Königin erschrecklich Vrtheil melden/
 Vnd zeugt im Angesicht der Völcker stets und frey;
 Daß weder Redligkeit noch Trew in Persen sey (V, 225–232).

An dieser Stelle artikuliert sich der prekäre mediale Status des Gesandten, der vielleicht im Falle des Tamaras Enttäuschung und Trauer, im Fall seines Senders jedoch unwägbare Konsequenzen für das Medium der Übertragung der Souveränität bedeutet.

Im Wissen um diesen Status verhandelt der russische Gesandte unmittelbar nach dem Tod der Catharina weiter. Während er noch den grausamen Tod der Königin, den gebrochenen Eid des Schahs – »ist Abas bey Vernunft? blutigirg Tygerthier | Stelst du dir deinen Eyd vnd hoch Versprechen für?« (V, 195f.) – und seinen prekären Vermittlungsstatus beklagt, verkehrt er im vorletzten Auftritt, welcher der Schlusskonfiguration des reumütigen Chach Abas mit dem Geist der königlichen Märtyrerin vorausgeht, den Eidbruch des persischen Königs in einen Verhandlungsvorteil für den Zaren. So verdeckt er »der Königin Hautb«, das er eben noch küssend betrauert hat, »mit einem weissen Seidenen Tuche« (V, Bühnenanweisung der Fassung B, S. 216) vor Seinelcan, dem klassischen Ohrenbläser und Berater des Schahs. Vom rhetorischen Modus der Trauer, in welcher der russische Gesandte das abgetrennte Haupt der gemarterten und verbrannten Königin küsst, wechselt er in den prudentistischen Verhandlungsmodus.

Er gibt vor, nichts vom grausamen Tod Catharinas zu wissen, um dann vor Seinelcan umso größere Entrüstung zu zeigen: »Laß ich in dem ich Perß vnd Reussen sol versöhnen | Der Reussen Hautb in mir durch euren Trotz verhönen?« (V, 297–298) In dieser Inszenierung des verhandelnden Gesandten kommt es zu einer semantischen Verdichtung der königlichen »Häupter«. Das vom persischen Henker abgetrennte Haupt der georgischen Märtyrerin – vom russischen Gesandten geküsst, schließlich versteckt – droht der mimetischen Aktualisierung der »Reussen Hautb« im Körper des Diplomaten die entsprechende Ehrbezeugung zu entziehen und bedroht dadurch den Friedensschluss:

Besigelt ihr den Bund mit diser Frauen Tod
 Vmb die man Friden schloß? wozu versprechen Noth
 Wem sol man vnd auff was in Ispahan vertrauen:
 Wenn man auff Abas Wort nicht mehr darff feste bauen?
 Recht so! schertzt mit dem Eyd vnd speyt den Himmel an
 Doch denckt daß dise Flamm das Reich anzünden kan! (V, 299–304)

Seinelcan gerät unter Druck und zeigt sich bemüht, »den Wahn zu widerlegen | Den der Gesandte schöpft« (V, 305f.). Die Verhandlung zwischen den beiden verläuft auf zwei Ebenen. Zunächst auf einer symbolischen, in deren Zentrum die Frage der unmittelbaren

Schuld an Catharinas Tod steht. Durch das Angebot des Schahs, seinen höfischen Berater Imanculi zur Rechenschaft zu ziehen, kommt eine Diplomatie des »Bauernopfers«³³ zum Einsatz: »Daß er deß Mörders Kopff sol auf der Tafel sehn« (V, 344). Dass es mit Imanculi ausgerechnet jenen Boten trifft, der lediglich den von Chach Abas gefertigten Brief mit der Androhung der Martern überbracht und versucht hat, Catharina von der Einwilligung in die Heirat mit dem Schah zu überzeugen, entspricht der prekären medialen Logik der internationalen Kommunikation.

Obwohl der russische Gesandte weiß, dass der Tyrann »[d]iß Mordspiel angestiftt« (V, 192), eröffnet er durch die Annahme dieser symbolischen Gabe gleichsam den zweiten, eigentlichen Verhandlungsraum, in dem Seinelcan das konkrete Kompensationsangebot zur Vertrauensbildung³⁴ artikuliert: »Man gibt für eine Fraw vil tausend Reussen loß! | Auch/ daß er ja was wir gesonnen/ könne spüren; | Läst ihn Chach Abas die mit sich auß Persen führen | So noch von Gurgistan vnd Tefflis vbrig sind« (V, 332–335). Dem russischen Gesandten wird die Freilassung der russischen Kriegsgefangenen zugesichert, zusätzlich kann Catharinas am persischen Hof festgehaltene Entourage mit ihm ziehen. Der russische Gesandte antwortet darauf:

Die Sach ist überlegt! Was wir vor Nutz zu hoffen;
 Steht euch so vil als uns. Sind eure Länder offen:
 Die vnsern sind euch frey! eur Kercker ist nicht ler;
 Die vnsern sind gefüllt. Ist eure Wage schwer;
 Der Reussen ist nicht leicht. Wer schuldig/ muß es fühlen.
 Wo Abas disen Brand nicht wil mit Blut abkühlen;
 So sind die Wort umbsonst! (V, 337–343)

Die Replik des russischen Gesandten wiederholt die Konfiguration des Friedensvertrags auf »des Mörders Kopff« und führt damit die allegorische Bedeutungskette »Haupt/Kopf« konsequent zu Ende. Zwar wird wieder die Gütlichkeit und gegenseitige Verbindlichkeit des Paktes betont, doch diesmal in veränderter Atmosphäre. Das Bild der Waage deutet eine allegorische Verschiebung von der Waage der *Iustitia* zu jener der außenpolitischen Balance an. Umso deutlicher wird hinter dem Bild der Freundschaft und Einigkeit in der Friedenskonfiguration der ersten Audienz nun die nüchterne Konfrontation zweier politischer Kalküle sichtbar.

Diese Balance auf der Bühne des diplomatischen Bauernopfers erweist sich *prima vista* als ideale Bühne für den Schlusssauftritt der Märtyrerin. Die Verhandlungstaktik des russischen Gesandten überführt die russisch-persische Diplomatie dabei auf die Ebene der Herrschafts- und Kriegsinsignien (*vanitas*), wie sie das Anfangsbild der auf der Bühne liegenden Schwerter, Kronen und Zepter darstellt. Von diesem »immerwehrende[n] Krieg«

33 Bach, Politische Theologie, S. 456.

34 Zur Frage der Vertrauensbildung in diplomatischen Verhandlungen vgl. Fuchs, Ralf-Peter, Vertrauensbildung durch Unwissen? Friedensverhandlungen über Normaljahre und die Black Box im Dreißigjährigen Krieg, in: Martin Espenhorst (Hrsg.), Unwissen und Missverständnisse im vormodernen Friedensprozess, Göttingen 2013, S. 71–87.

der Souveräne und ihrer Repräsentanten scheint sich die Transzendenz des Martyriums deutlich abzusetzen. Gleichzeitig ist die Figur des Gesandten und mit ihr die Dichte der diplomatischen Praktiken in Gryphius' Trauerspiel untrennbar mit der königlichen Märtyrerbühne verwoben.³⁵ Die diplomatische Kommunikation in der dramatischen Konfiguration macht den komplexen (völker-)rechtlichen Rahmen sichtbar, der Voraussetzung des *spectaculum martyris* ist. Damit rücken gegenüber der Frage des Ausnahmezustands und der tyrannischen Herrschaft im Fall der ›inneren‹ Königsdramen internationale Beziehungen, übergeordnete Rechtsinstanzen, Bündnisse, (Friedens-)Verträge, der Status extraterritorialer Repräsentation und diplomatische Verhandlungen in den Mittelpunkt. In welcher Beziehung stehen die diplomatischen Konstellationen und Figuren nun zur Märtyrerdramatik?

2. Ein *spectaculum martyris* als schlesische Diplomatie

Zwar brachte Martin Opitz mit den *Trojanerinnen* das erste größere Übersetzungswerk hervor, verfolgte in der *Deutschen Poeterey* unabhängig von der rhetorischen Ständeklausel jedoch keine grundsätzliche Privilegierung des Trauerspiels. Ebenso wenig findet sich das Trauerspiel als Gattungsmöglichkeit der höfischen wie städtischen Friedensfeiern um 1648: Das Friedensspiel, dessen generisch-soziale Erscheinungsformen zwischen höfischem Ballett und Schäferspiel in Münster, Wolfenbüttel, Nürnberg und Hamburg im Zentrum des vorhergehenden Kapitels standen, zeichnet sich zudem durch sozial-symbolische Übergangsmöglichkeiten zwischen Hof und Stadt, zwischen höfischen und bürgerlichen Repräsentationsformen aus. Die mitunter offenen Gattungskonzepte, wie sie etwa bei Georg Philipp Harsdörffer und Sigmund von Birken zu finden sind, verschließen sich der strengen sozialrhetorischen Form des Trauerspiels, wie es beginnend mit Andreas Gryphius in Schlesien einsetzt. Gryphius schreibt sich mit dem deutschsprachigen Trauerspiel der »vorsteher des tages vnd der nacht« und dem königlichen Märtyrerdrama also in keine bestehende deutschsprachige Gattungstradition ein.³⁶ Während Gryphius selbst als Negativfolie im Feld der Märtyrerdramatik Pierre Corneilles *Polyeucte* (1642) und die darin entfaltete Liebeshandlung zwischen dem titelgebenden armenischen Märtyrer und seiner Frau Pauline heranzog,³⁷ konnte er sich nicht nur am Märtyrerdrama der Jesuiten

35 Zu diesem Befund vgl. Bach, *Politische Theologie*, S. 417–438 und Tang, *International Legal Order*, S. 141–171.

36 Vgl. Kaminski, *Gryphius*, S. 79; Robert J. Alexander, *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart 1984, S. 20ff. verweist nach Seneca und dem Jesuitentheater für den nicht-deutschsprachigen Bereich insbesondere auf die neueren italienischen, französischen und niederländischen Tragödien Trissinos, Mairets, Corneilles, Vondels etc.

37 In der Vorrede zu *Leo Armenius* heißt es, nicht zuletzt im Vorausblick auf *Catharina von Georgien*: »Die jenigen welche in diese Ketzerey gerathen/ alß könte kein Trawerspiel sonder Liebe vnnnd Bulerey vollkommen seyn: werden hierbey erinnert/ daß wir diese/ den Alten vnbekante Meynung noch nicht zu glauben gesonnen/ vnd desselben Werck schlechten ruhms würdig achten/ welcher vnlangst einen heiligen Märtyrer zu dem Kampf geführt/ vnd demselben wider den grund der

orientieren, sondern auch an weltlichen Aktualisierungen wie Vondels *Maeghden* (1639).³⁸ Umso mehr verdient die dramatische Gattungswahl des Glogauer Rechtsgelehrten und Dichters eine genaue Betrachtung.

Gryphius übernahm 1650 das Amt des Syndikus der protestantischen Stände, das bis zu seinem Tod von zähen Verhandlungen in Konfessionsfragen mit dem Wiener Hof und habsburgischen Vertretern in Schlesien geprägt war.³⁹ Die konfessionelle und politische Lage in Schlesien ist – als Voraussetzung der Trauerspielpoetik von Gryphius bis Hallmann – selbst zum Topos der deutschen Barockforschung geworden und muss an dieser Stelle noch einmal kurz aufgeschlüsselt werden.⁴⁰ Das von Kurbrandenburg, dem Königreich Polen, Ungarn, Mähren sowie dem Königreich Böhmen umgebene Schlesien fiel mit der Schlacht bei Mohács 1526 als böhmisches Nebenland an die Habsburger, wobei das »Land [...] in eine große Anzahl von Fürstentümern und Standesherrschaften [zerfiel], die dem Machtbestreben der Krone Habsburg verschiedene Möglichkeiten boten«,⁴¹ wie Herbert Schöffler betont. Dazu gehören etwa die Fürstentümer Liegnitz-Brieg, das Fürstentum Glogau oder die selbstständige Stadt Breslau. Allerdings wurde die Gegenreformation im Vergleich zu Böhmen und Mähren hier zunächst nicht mit voller Härte durchgeführt, was mit ein Grund für die Gemengelage der lutherischen, calvinistischen und katholischen Konfession im Schlesien des 17. Jahrhunderts ist. Erinnert sei an den Lutheraner Martin Opitz, der auf calvinistischen Bildungswegen wandelte und als gelehrter Diplomat zeitweise eng mit der katholischen Herrschaft zusammenarbeitete. Die verschiedenen kleinen schlesischen Gebiete gerieten durch die Westfälischen Friedensverträge, fast genau mit Gryphius' Amtsantritt als Syndikus, nun stärker als zuvor unter die habsburgische Zentralgewalt.⁴² Damit wurde der Druck auf die wenigen verbliebenen protestantischen Kirchen bzw. Grenzkirchen weiter erhöht.

Das protestantische Märtyrerdrama dient dabei als Prisma, in dem sich die politischen und konfessionellen Konfliktlagen bündeln. Gerade Gryphius' Auseinandersetzung mit dem Märtyrerdrama führt vor Augen, dass das Jesuitentheater für das schlesische Trauer-

warheit eine Ehefrau zugeordnet/ welche schier mehr mit ihrem Bulen/ als der Gefangene mit dem Richter zuthun findet/ vnd durch mitwürckung ihres attern eher Braut als Wittbe wird.« (Andreas Gryphius, *Oder Fürsten=Mord*. Trauerspiel, in: ders., Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. V, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1965, S. 4)

38 Vgl. Thomas Borgstedt, *Angst, Irrtum und Reue in der Märtyrertragödie*. Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* vor dem Hintergrund von Vondels *Maeghden* und Corneilles *Polyeucte Martyr*, in: *Daphnis* 28 (1999), Heft 3, S. 563–594.

39 Vgl. Kaminski, Gryphius, S. 41 f. und Ralf Georg Bogner, *Art. Leben*, in: Nicola Kaminski, Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 13–17, hier S. 17.

40 Vgl. dazu Arno Herzig, *Art. Schlesiens Sonderrolle im Reich*, in: Nicola Kaminski, Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 53–58.

41 Herbert Schöffler, *Deutsches Geistesleben zwischen Reformation und Aufklärung*. Von Martin Opitz zu Christian Wolff, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1956, S. 3. Vgl. auch Norbert Conrads, *Schlesien in der Frühmoderne*. Zur politischen und geistigen Kultur eines habsburgischen Landes, Köln u. a. 2009, S. 3–69.

42 Vgl. Schöffler, *Deutsches Geistesleben*, S. 15 f.; Conrads, *Schlesien in der Frühmoderne*, S. 53–69 und Jörg Deventer, *Gegenreformation in Schlesien*. Die habsburgische Rekatholisierungspolitik in Glogau und Schweidnitz, Köln u. a. 2003.

spiel ein wichtiges Bezugssystem darstellt, auch wenn die ideologischen Prämissen dieser künstlerischen Praxis nicht geteilt werden.⁴³ Dramatische Verkörperungen des Leidens und Sterbens der Blutzeugen des Christentums sind sowohl als lateinische als auch als volkssprachliche Varianten bereits im Mittelalter zu finden. Insbesondere für das Ordensdrama der Jesuiten seit Ende des 16. Jahrhunderts avancieren Märtyrerfigurationen zu entscheidenden propagandistischen Medien.⁴⁴ Für *Catharina von Georgien* sind die Dramen *Felicitas* und *Hermengildus* des französischen Jesuiten Caussin von Bedeutung, nicht zuletzt aufgrund von Gryphius' Übersetzung der *Heiligen Felicitas*. Dieses Werk hatte er offenbar während seines Studiums am Gymnasium im interkonfessionellen Danzig zwischen 1634 und 1636 kennengelernt.⁴⁵ Gleichzeitig erlaubt es die dramatische Funktion der Märtyrerfigur, die konfessionellen Kämpfe der schlesischen Protestanten gegen die katholische Zentralgewalt zu spiegeln. Angesichts der konfessionspolitischen Konfliktlagen hat die Forschung in der *Catharina* eine rebellische⁴⁶ oder eine stoische Märtyrerin gesehen.⁴⁷ Dieser gattungspoetologischen Aneignung der jesuitischen Märtyrerdramatik auf konfessionell prekärem Territorium ist also gleichermaßen das Moment des kulturellen Austauschs sowie der permanenten Bedrohung autonomer Bereiche eingeschrieben.⁴⁸

Bei der genannten Märtyrerin Felicitas des von Gryphius übersetzten Jesuitendramas handelt es sich um eine römische Bürgerin, die sich der politischen und religiösen Macht aus Glaubensgründen widersetzt und sich solchermaßen eigentlich besser als Figuration der bedrängten schlesischen Kirchen Luthers eignen würde als die diplomatischen Konstellationen am persischen Hof. Der Konflikt offenbart den Widerstand gegen Kaiser Marc Aurel und die römische Herrschaft in der Entscheidung für das öffentliche Be-

43 Vgl. Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 127–181 sowie James A. Parente, *Andreas Gryphius and the Jesuit Theater*, in: *Daphnis* 13 (1984), S. 525–551.

44 Vgl. dazu die Arbeiten von Jean-Marie Valentin, insbesondere *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande*, vol. 1–3, Bern 1978.

45 Siehe Andreas Gryphius, *Beständige Mutter/ Oder Die Heilige Felicitas*, Auß dem Lateinischen Nicolai Causini, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 6, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1966, S. 1–70. Dazu auch der Artikel von Barbara Mahlmann-Bauer, *Art. Felicitas*, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 162–184.

46 Vgl. Szarota, *Künstler, Grübler, Rebellen*, S. 190–215.

47 Vgl. Schings, *Catharina von Georgien*, S. 25 ff. Dass Rebellion dabei keine Option des protestantischen Neostoizismus sein kann, führt Schings an anderer Stelle aus: »Stets hat sich Gryphius entschieden gegen Umsturz und Aufruhr, gegen Volkssouveränität und Monarchomachen und zugunsten der unumschränkten, nur Gott verantwortlichen potestas absoluta ausgesprochen. Die Gründe liegen auf der Hand. Wie die Staatstheorie des Absolutismus so war auch Gryphius aufgrund der Erfahrungen des Krieges überzeugt davon, daß die absolute Machtkonzentration im Souverän natur- und völkerrechtlich legitim sei, da nur sie eine Garantie gegen den Bürger- und Religionskrieg in Permanenz bieten könne. Auch darüber war er sich im klaren, daß die Religion oder vielmehr die Larve der Religion das gefährlichste Bürgerkriegspotential darstellt. Nichts anderes demonstrieren die Independenten um Hugo Peter und Cromwell im Carolus Stuardus.« (Hans-Jürgen Schings, *Constantia und prudentia: Zum Funktionswandel des barocken Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 151–180, hier S. 162.)

48 Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer, *Gryphius und die Jesuiten. Carolus Stuardus und Nicolaus Avancinis Pietas victrix*, in: Oliver Bach/Astrid Dröse (Hrsg.), *Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch*, Berlin/Boston 2020 (= Frühe Neuzeit, 231), S. 413–458.

kenntnis zum Christentum. Die Frage, warum Gryphius also im Fall der *Catharina von Georgien* Märtyrerhandlung und internationale Politik, religiöse Transzendenz und die Kommunikation der Souveräne zusammenspannt, beantwortete die ältere Forschung einerseits mit dem Verweis auf die Seneca-Tradition, die strenge Auslegung der Ständeklausel und die *consolatio*, die als Anschauung der martyrologischen Beständigkeit nach einem mächtigen Geschichtsstoff verlange.⁴⁹

Andererseits verweist Szarota auf die Bedeutung der Ostkirche für die »Steigerung der Felicitas-Figur« durch die dramatische Gestaltung von Catharinas königlichem Martyrium: Der Reiz liege darin, »die von der Jesuitenbühne übernommene Märtyrerfigur [...] umzuformen, ihr sowohl allgemein-christliche wie auch diskret angedeutete lutherische Züge und Gedankengänge zu verleihen.« Diese »lutherische Lösung« der dramatischen Figuration war in der *Felicitas*-Übersetzung nicht möglich.⁵⁰ Die konfessionspolitischen Frontlinien vor und nach 1648 haben dabei zur Analogiebildung angeregt. Als Ausgangspunkt dafür dient die von Malingre übernommene Darstellung der prekären Lage Georgiens aus dem Mund der Märtyrerkönigin selbst: »Deß Türcken Nachbarschafft war freylich uns zu schwer; | Doch schreckt uns noch vil mehr der Persen streitbar Heer« (III, 87–88). Die Forschung hat früh darauf verwiesen, dass Gryphius im Georgien Catharinas ein »Sinnbild Schlesiens«⁵¹ gesehen habe. So führt etwa Szarota aus: »Im Grunde ist Schlesien nur Kampfobjekt zwischen Habsburg und den protestantischen Mächten – wie Georgien zwischen Persien und der Türkei. Während des Krieges wird Schlesien immer wieder in eine Situation gebracht, in der es sich für den Kaiser oder die Protestanten entscheiden muß.«⁵² Führt man diesen Vergleich zu Ende, repräsentiert die schlesische Dramenfigur des persischen Schahs Abas um 1650 den Kaiser, also Ferdinand III.

Allerdings ist zu bedenken, dass die Figur des orientalischen Despoten zu denjenigen Topoi zählt, »die das frühneuzeitliche Staatsdenken immer und immer wieder aufruft, wenn es darum geht, die gute, prosperierende Alleinherrschaft von der schlechten, verderblichen abzugrenzen«,⁵³ sodass die Figur also auch den unmittelbaren zeitgeschichtlichen Horizont übersteigt. Zu den »Paradoxien der Souveränität« gehört die Frage nach der Selbstregulierung der fürstlichen und von Gott eingesetzten Allmacht ebenso wie das »Basisparadox« der Repräsentation der Gesellschaft im gleichzeitig hervorgehobenen Körper des Königs.⁵⁴ Demgemäß hat die jüngere Forschung die Annäherung von Heilsgeschichte und politischer Theorie, Transzendenz und Immanenz versucht, insbesondere in Untersuchungen der institutionellen Macht und politischen Theologie bei Gryphius.⁵⁵

49 Vgl. ebd.

50 Vgl. Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 67.

51 Ebd., S. 130.

52 Ebd., S. 132.

53 Albrecht Koschorke, *Das Begehren des Souveräns. Gryphius' »Catharina von Georgien«, in: Daniel Weidner (Hrsg.), Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006 (= *Trajekte*), S. 149–162, hier S. 150.

54 Vgl. Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 114.

55 Vgl. Peter-André Alt, *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel*, Berlin 2004, S. 60–82; ders., *Frauenkörper und Stellvertretung. Das Martyrium des weiblichen Interregnums in Andreas Gryphius' Trauerspiel »Catharina von Georgien« (1657)*, in: Silvia

Im Rahmen des Forschungsparadigmas ›Literatur und Recht‹ nehmen rezente Studien zu Gryphius' Trauerspiel die Frage der politischen Theologie vermehrt im Kontext völkerrechtlicher Zusammenhänge in den Blick. Oliver Bach liest *Catharina von Georgien* in seiner großen Studie über die Rechtsdiskurse in Gryphius' Trauerspielen als Markierung »eine[s] blinden Fleck[s] des Völkerrechts«,⁵⁶ Chenxi Tang sieht im ersten schlesischen Märtyrerdrama überhaupt eine Verankerung eines ›noch abwesenden‹, gleichsam auf die ›Sattelzeit‹ um 1800 vorausdeutenden Völkerrechts, das in der vertikalen Achse der Märtyrerkrone schließlich auch die horizontalen außenpolitischen Verbindungen und Konfrontationen transzendiert: »Catharina von Georgien institutes a martyrological poetics that conceives of tragic play as a poetic form capable of evoking a vision of eternal peace in audience through the representation of violence and the ruins left behind by it.«⁵⁷ So erscheinen die letzten beiden Abhandlungen des Trauerspiels, in denen sich die Märtyrerhandlung vollzieht, nicht mehr als Bruch, sondern als symbolische völkerrechtliche Lösung vor Gott, der gegenüber den irdischen Souveränen als höchste Schiedsinstanz auftritt. Damit ist ein verbindliches Völkerrecht angedeutet, das – trotz theoretischer Debatten etwa bei Grotius – in der politischen Praxis und der naturrechtlichen Legitimation der Souveränität fehlt. Löst man das Schlussstableau also nicht zur Gänze in der transzendenten Märtyrerfiguration auf, eröffnet die Bühne des *spectaculum martyris* die Perspektive auf den übergeordneten rechtlichen Zusammenhang, der über den Souveränen angesiedelt ist.

Der bemerkenswerte geisterhafte Schlusssauftritt der verstorbenen Märtyrerin, die mit dem Schah in Dialog tritt und dessen Dynastie den Untergang prophezeit, gewinnt dadurch an Kontur:

Chach. [...]
 Weg Zeppter weg! Chach hat hir selber Schuld!
 Vnd trägt der Himmel noch mit vns Geduld!
 Start dise Faust die West vnd Ost beweget?
 Komm komm mein Schwerdt! wir haben Macht vns selbst zu straffen!
 Was hir! geht Schiras ein! wo knirschen dise Waffen?
 Was für gerase der Trompeten?
 Wer zückt die Sebel vns zu tödten?
 Der Erden Grund brüllt vnd erzittert!
 Was ist das hinter vns sich wütert
 Wie? oder schreckt vns eitle Fantasy!
 Princessin! Ach wir sincken auff die Kny
 Wir vor dem sich ganz Osten niederbeuget!
 Vergib dem welcher seine Rew mit ewig=bitterm Kummer zeigt!

Cath. Tyrann! der Himmel ists! der dein Verterben sucht/

Horsch/Martin Tremml (Hrsg.), *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*, München 2011, S. 127–149 und Campe, *Theater der Institution*.

⁵⁶ Bach, *Politische Theologie*, S. 418.

⁵⁷ Tang, *International Legal Order*, S. 144.

Gott läst vnschuldig Blut nicht ruffen sonder Frucht.
 Dein Lorberkrantz verwelckt! dein sigen hat ein Ende.
 Dein hoher Ruhm verschwindt! der Tod streckt schon die Hände
 Nach dem verdamten Kopff. Doch eh'r du wirst vergehn;
 Must du dein Persen sehn in Kriges Flammen stehn/
 Dein Hauß durch schwartze Giffit der Zweytracht angestecket/
 Biß du durch Kinder=Mord vnd Nächstes Blut beflecket
 Feind/ Freunden vnd dir selbst vnträglich/ wirst das Leben
 Nach grauser Seuchen Angst dem Richter vbergeben.

Chach. Recht so! Princessin! recht! greif vnsern Sigkrantz an.
 Bekrige Persens Ruh! reiß was vns schützen kann/
 Mit starcker Faust hinweg. Laß nun du schon
 erblichen
 Den wackern Hohmut auß/ dem Abas offt gewichen.
 Laß auff dem Brand Altar/ dem Schauplatz deiner Pein
 Zu lindern deinen Grimm vns selbst ein Opffer seyn/
 Doch ist wol herber Rach' vnd die mehr kan betrüben
 Als daß Wir/ Feindin/ dich auch Tod stets müssen liben
 (V, 418–448).

Dass der nicht-christliche Shah die Geistererscheinung des gemarterten Körpers der christlichen Königin sehen kann (Abb. 22), muss nicht verwundern, wenn dieser Akt als Legitimation des neuen göttlichen Völkerrechts und letztlich dessen Anerkennung durch den Shah verstanden wird. Ein dementsprechender »Richter dieser Welt dem Printzen zu gebott« (II, 401) wird bereits am Ende der zweiten Abhandlung im Reyen »der von Chach Abas erwürgeten Fürsten« gefordert. Die späte völkerrechtliche Einsicht wird dadurch gesteigert, dass Catharinas Geist – nicht wie im Jesuitendrama – gleichsam von außen in die Szene kommt, sondern zuerst im Wahn des persischen Herrschers imaginiert und erst danach zur sichtbaren Erscheinung wird.⁵⁸

Bei Grotius und später auch bei Pufendorf zählt das Völkerrecht »von seiner Stiftungsinstanz her nicht zum *ius humanum*, sondern stammt von Gott«. Es ist also »lediglich Naturrecht in Ansehung von Völkern und Staaten als kollektiver Rechtspersonen«.⁵⁹ Letztlich wird auch jegliche Rechtsbeziehung zwischen den Souveränen dadurch auf das göttliche Richteramt zurückgeführt. Das übergeordnete »rechte Recht« (V, 387), dessen Urteil sich der Shah in der Schlusszene unterwirft, zeigt Gott nach dem Ausfall des völkerrechtlichen Akteurs⁶⁰ als Richter.

Davon lässt sich die zeitgleich zum ersten schlesischen Märtyrerdrama entstandene völkerrechtliche Schrift von Richard Zouch nun noch einmal deutlicher abheben. Im Gegensatz zu Grotius und dem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland

58 Vgl. Kaminski, Gryphius, S. 103f. und Newman, »Mediating Amicably«, S. 80f.

59 Bach, Politische Theologie, S. 413.

60 Ebd., S. 460.

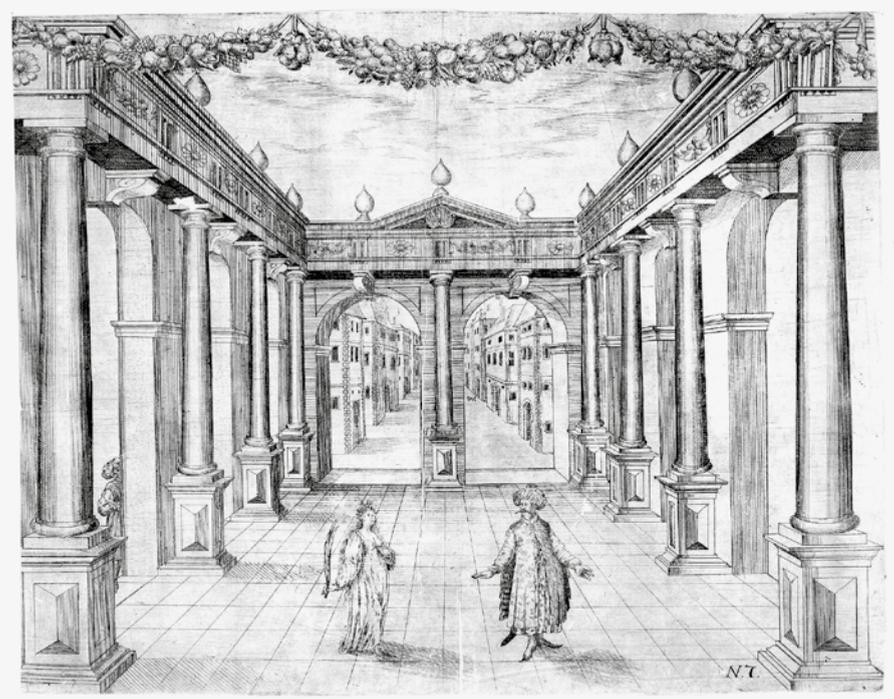


Abb. 22: Catharina erscheint Schah Abbas nach ihrem Tode, Hans Using:
Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655)

etablierten Völkerrecht als Naturrecht steht dabei die beginnende Fundierung positiver Rechtsbeziehungen zwischen Souveränen im Mittelpunkt. Die vom Schah selbst rhetorisch in Szene gesetzte souveräne Erscheinung der Königin sorgt für eine letzte internationale Begegnung im Drama, in der nicht nur die Souveränität der Catharina diplomatisch angenommen wird, sondern auch deren Präzedenz: »Die Cron/ die Unschuld ihr auff die beperlten Hare setzet/ | Geht allem vor was Phrat vnd Tagus schätzet« (V, 402 f.). Letztlich endet der Einsatz Gottes wiederum in einem zwar entrückten, aber doch horizontalen Tableau der internationalen politischen Kommunikation, das nicht nur dadurch befördert wird, dass Catharina tatsächlich als Figur auf der Bühne neben Chach Abas erscheint,⁶¹ sondern auch durch das metrische Zeremoniell: Wie sonst nur die außerhalb der Zeit stehende Ewigkeit in ihrem Prolog fällt die Rede des persischen Tyrannen in der letzten Szene aus dem royalen Maß des heroischen Alexandriners. Erst mit dem Auftritt von Catharinas Geist kehrt das Versmaß wieder zurück: »Tyrann! der Himmel ists! der dein Verterben sucht« (V, 431) und überführt auch die das Trauerspiel beschließende Rede von Abas wieder in das metrische Zeremoniell und die Anerkennung der Souveränität.

61 Vgl. dazu Hugh Powells editorischen Hinweis auf Fassung B des Trauerspiels (S. 124): »Der Geist erscheint« (Vers 427), »Verschwindet« (Vers 440).

Mit Blick auf den dadurch evozierten rechtlichen Spielraum und die diplomatische Praxis ist bemerkenswert, dass die Forschung bezüglich der Entstehungszeit und vermutlichen Überarbeitungsphase des Dramas in der ersten Hälfte der 1650er Jahre kaum Bezüge zu den Westfälischen Verhandlungen und Friedensverträgen hergestellt hat. Umso mehr, als mit dieser Perspektive beides, die politische und rechtliche Lage der Protestanten in Schlesien, sowie grundsätzliche frühneuzeitliche Fragen der Souveränität und des Völkerrechts zusammenlaufen. Während die Westfälischen Friedensverträge in der besprochenen Forschungsliteratur nur am Rande vorkommen,⁶² unternimmt Jane O. Newman hingegen den Versuch, den dramatischen Text ausgehend von den Friedensverträgen im interkonfessionellen Zusammenhang Schlesiens zu lokalisieren. Die Geburt des Trauerspiels, so ihre These, liege in der Ambiguität der Westfälischen Friedensverträge in Bezug auf die religiöse Freiheit in den böhmisch-habsburgischen Erblanden begründet.⁶³ Damit ist insbesondere Art. 5/§41 des IPO gemeint, in dem es um die Vermittlung der Schutzmächte zugunsten der Protestanten in den Erblanden, also auch Schlesien, geht:

Demnach auch bey gegenwertigen Handlungen von Verstattung mehrer Religions Freyheit vnd Vbung in obgedachten/ vnd denen übrigen Reichen vnd Landschafften Jhrer Keyserlichen Majest. vnd des Hauses Oesterreich/ unterschiedliche Handlung gepflogen; wegen der Keys. Herrn Gevollmächtigten Gegenrede aber kein Vergleich hat mögen getroffen werden: Als vorbehalten ihnen die König. Majest. in Schweden vnd der Augspurgischen Confession=Verwandte Stände/ auff nechstkünftiger Reichs=Versmbl[un]g/ oder sonsten/ bey Jhrer Keyserl. Majest. desßhalben noch ferner respectivè einzukommen/ vnd zu bitten.⁶⁴

Im Gegensatz zur rechtlichen Territorialmacht der (protestantischen) Reichsstände, die nach 1648 zunahm, verschlechterte sich die Lage in den Erblanden insbesondere in Konfessions- und Verwaltungsfragen durch den Westfälischen Frieden, wie die zitierte Stelle dokumentiert. Zwar wurde den protestantischen Fürsten und der Stadt Breslau in Artikel V der protestantische Konfessionsstatus garantiert, gleichzeitig wurden jedoch die schlesischen Piastenfürsten von der Reichsverfassung nicht anerkannt, obwohl sie »auf die Abstammung aus einem Königsgeschlecht abhoben«: »Den Zutritt zum Reich erreichten sie allerdings nicht. Dort stand auch ohne ihre Mitgliedschaft der Konfessionsfriede in Schlesien als Dauer-Gravamen auf der Tagesordnung.«⁶⁵ Im Gegensatz zu den teilsouveränen Fürstentümern des Reichs hatten die schlesischen Fürsten keine rechtliche

62 Tang behandelt den für das Trauerspiel wichtigen Zusammenhang von frühneuzeitlichem Vertragswesen und dem Versprechen des Souveräns, ohne einen direkten Zusammenhang zwischen den Friedensverträgen und Gryphius' Trauerspiel herzustellen. Vgl. Tang, *International Legal Order*, S. 146–152.

63 Vgl. Newman, »Mediating Amicably«, S. 70.

64 Art. 5, §41, Deutsche anonyme Übersetzung des IPO (1649), in: Die Westfälischen Friedensverträge vom 24. Oktober 1648. Texte und Übersetzungen, online 2004 (= Acta Pacis Westphalicae. Supplementa electronica, 1), S. 24. http://www.pax-westphalica.de/ipmipo/pdf/o_1649dt-anonym.pdf (zuletzt am 4. 3. 2019).

65 Herzig, *Schlesiens Sonderrolle*, S. 57.

Handhabe, diese Konfessionsfrage selbst zu verwalten. Während sie über das Mittel des *corpus evangelicorum* ihre im Friedensvertrag zugesicherten Rechte einforderten, versuchte der Kaiser als böhmischer Landesherr, diese Rechte erfolgreich zu umgehen. Aufgehoben wurde diese – noch einmal den Übergang der Souveränitätsebenen im Reich veranschaulichende – schwierige Konstellation erst durch die preußische Annexion Schlesiens durch Friedrich II. im Jahr 1740.⁶⁶ Damit ist die Ausgangssituation für Gryphius' Position als Syndikus der protestantischen Landstände in Glogau umrissen.⁶⁷ Als Syndikus war er unmittelbar mit den kaiserlichen Umgehungsmaßnahmen des Friedensvertrags, d. h. insbesondere der bedrohten Schließung der reformatorischen Kirchen und zunehmenden gegenreformatorischen Tendenzen konfrontiert. Nicht zuletzt die von ihm veranlasste Edition der »Landes Privilegia« des Fürstentums Glogau, die in Polen gedruckt wurde, verdeutlicht diesen Zusammenhang.⁶⁸

Anders als die Reichsstände hatten die schlesischen Landstände keine Abgesandten zu den Friedensverhandlungen oder zum Nürnberger Exekutionstag, der zu einer bedeutenden diplomatischen Aufwertung der Reichsstände geführt hatte, entsenden können. Die reichsständischen Abgesandten des *corpus evangelicorum* nahmen sich der letztlich ungelöst bleibenden konfessionellen Sache Schlesiens in Westfalen stellvertretend an.⁶⁹ Mit Blick auf das Trauerspiel ist also weniger die Parallele zwischen Schah und Kaiser entscheidend, als jene zwischen Gryphius' russischem Gesandten und den reichsständischen Abgesandten in Münster und Osnabrück. Das Tableau des offenen Ergebnisses im Vertrag und der fehlenden Repräsentation finde sich, so Newman, in der dramatischen Konfiguration der Märtyrerhandlung in Gryphius' *Catharina von Georgien* realisiert. Setzt man die konfessionellen Auswirkungen in Schlesien zum tödlichen Ausgang der Märtyrerhandlung, die westfälischen Verhandlungen zu jenen zwischen dem russischen Gesandten und der persischen Herrschaft in Analogie, ist es plausibel, dass der dramatische Text des Glogauer Syndikus bzw. das darin figurierte Martyrium die diplomatische Vertretung Schlesiens übernimmt. Der dramatische Text in seiner Form als diplomatisches Märtyrerdrama kann dabei selbst als diplomatische Repräsentation verstanden werden: »It acts as a dramatic legate that, in the absence of a direct representation at Osnabrück of the Silesian political constituencies, comments in the person of Catharina on the machinery of the new treaty economy introduced at Westphalia.«⁷⁰ Und dies umso mehr, als der diplomatische Verkehr zwischen Russland und dem persischen Reich trotz Catharinas Martyrium weitergeht und sich dadurch überhaupt erst ein neuer Möglichkeitsraum der Verhandlung eröffnet.

66 Vgl. ebd.

67 Vgl. Klaus Garber, »Heimatkunde«. Der schlesische Lebensraum des Dichters im Zeichen von Konfessionalismus und Gegenreformation, in: Oliver Bach/Astrid Dröse (Hrsg.), Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch, Berlin/Boston 2020 (= Frühe Neuzeit, 231), S. 23–54, hier S. 43 f.

68 Vgl. zum historiografischen Hintergrund Niefanger, Geschichtsdramen, S. 161, zum rechtlichen Zusammenhang Dirk Lentfer, Die Glogauer Landesprivilegien des Andreas Gryphius von 1653, Frankfurt a. M. 1996 (= Rechtshistorische Reihe, 147).

69 Vgl. Newman, »Mediating Amicably«, S. 78 ff. Vgl. auch Szarota, Geschichte, Politik und Gesellschaft, S. 130 ff. Szarota setzt den Schlesien-Georgien-Bezug früher, während des Prager Friedens, an.

70 Newman, »Mediating Amicably«, S. 82.

Die dramatische Figuration von Catharinas Martyrium wird demgegenüber als Akt der Stellvertretung lesbar, gerade weil ihr in der politischen und rechtlichen Anordnung um 1648 keine diplomatische Repräsentation zuzuordnen ist.

Davon ausgehend können zwei für die Faktur des Textes entscheidende gattungs-poetologische Funktionen betrachtet werden, die die Frage der diplomatischen Repräsentationspraxis auf der Ebene der dramatischen Form weiterführen. Das betrifft *erstens* die literarische Autofiktion im dramatischen Text, die die Repräsentation der dramatischen Dichtung mit jener der Diplomatie engführt. Das autorschaftliche Ethos kommt bei Gryphius gerade dort zum Ausdruck, wo der Damentext die größtmögliche Transzendenz postuliert, und zwar ausgerechnet unter dem Hinweis auf die eigene theatrale Darstellungsform. Damit rückt Gryphius jene Passage des berühmten Prologs in den Mittelpunkt, in der die allegorische Dramenfigur der Ewigkeit gegen ihre eigene »Beglaubigung« als transzendente Instanz arbeitet:⁷¹

Was dieser baut bricht jener Morgen ein/
 Wo itzt Paläste stehn
 Wird künftigt nichts als Gras vnd Wiese seyn
 Auff der ein Schäfers Kind wird nach der Herde gehn/
 Euch selbst/ den grosse Schlösser noch zu enge
 Wird/ wenn ihr bald von hier entweichen werdet müssen
 Ein enges Hauß ein schmaler Sarg beschlossen.
 Ein Sarg der recht entdeckt wie kurtz der Menschen Länge.
 Wo aber hin? nach was doch ringet ihr
 Ihr die ihr glaubt daß euer Feder Macht
 Den Tod vnd Zeit hab' an ein Joch gebracht?
 Glaubt frey die Ewigkeit beruht nicht auff Papir.
 Indehm ihr Frembde wolt dem Vntergang entzihn;
 Vermerckt ihr nicht wie eure Tag entflihn?
 Ihr eilt indem ihr (trotz den Himmelslichtern!) wacht
 In eures Grabes Nacht (I, 27–42).

Diese Passage des Prologs ist als performative Infragestellung des transzendenten Rahmens, von dem sie handelt, zu lesen. Demzufolge mache, so Nicola Kaminski, die Ewigkeit selbst vor der »kunstvollen Architektur des Prologs wie des gesamten Trauerspiels nicht halt«,⁷² beruht sie doch selbst also »auff Papir« und der »Feder« ihres Autors. Vielmehr verweise die theatrale Personifikation damit auf ihren »papierenen« Status als Schauspielfigur.⁷³ Während also der Prolog der Ewigkeit die theologische und poetologische Funktion des Trauerspiels im größeren Bereich der religiösen Erbauungsliteratur verortet, zeigt er in der Performativität und ästhetischen Praxis des Textes den Status

71 Kaminski, Gryphius, S. 104.

72 Ebd., S. 105.

73 Vgl. ebd.

medialer Selbstreferenz an. Die Konstellation von Transzendenz und Immanenz wird dadurch – nicht zuletzt in der Körperlichkeit der Märtyrerin – selbst zum »Verhandlungsgegenstand« des Theaters.⁷⁴

Vor der Folie der politischen Repräsentation und Fiktionalisierung, wie wir sie bisher verfolgt haben, gewinnt diese Passage – zumal als »Hauptfigur« auf dem »Schau-Platz«, der die Spannung zwischen Transzendenz und Immanenz selbst in Szene setzt⁷⁵ – an Kontur. Denn das *self-fashioning* des gelehrten Dichters, die (Ohn-)Macht der Feder, kommt bei Gryphius nicht ohne Referenz auf die Diplomatie und die Zuordnung des Gelehrten zur Gesandtschaftshandlung des Trauerspiels aus. Konkret funktioniert diese Referenz über Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen den unterschiedlichen Ebenen und Repräsentationsformen des Textes. Bereits in der Vorrede konfrontiert der Autor die Frage der literarischen Repräsentation mit einem Paradoxon,⁷⁶ in dem er die Stärke des erduldeten und auf die Ewigkeit gerichteten Martyriums der schwachen literarischen Form (des vergänglichen Papiers) und der Schreibpraxis gegenüberstellt:

So kräftig ist der in dem schwächsten Werckzeuge/ dessen Ehre diese Königin mit ihrem Blut außstreichet/ diß einige beklage ich; daß meine Feder zu schwach/ so hohe Geduld/ so hertzhafte Standhaftigkeit/ so fertigen Schluß das Ewige dem Vergänglichen vorzuziehen nach Würden herauß zustreichen. Zwar ist dieser Königin entwurff schier länger bey mir verborgen gewesen; Als sie selbst in den Banden deß Persischen Königes geschmachtet. [...] Verzeihe mir Großgünstiger Leser/ daß ich dich bißher auffgehalten/ und wende dein Gesicht mit mir von dem was Vergänglich auff die ewigherrschende EWIGKEIT (Großgünstiger Leser, S. 133).

Wie die Diplomatie bleibt die dramatische Figuration der Märtyrerin als Repräsentation dem »Vergänglichen« verhaftet. Die Rechtfertigung für die lange Dauer bis zur tatsächlichen Publikation des Trauerspiels setzt Gryphius analog zur Zeit, die Catharina im persischen Kerker verbringen musste – bis zur vermeintlichen Befreiung durch den Auftritt und die Verhandlung des russischen Gesandten. Gewitzt deutet Gryphius durch die Überlagerung der fiktionalen Ebenen eine Gegenüberstellung von Dramatik und Diplomatie an. Auch wenn die dramatische Figuration im publizierten Text sich letztlich

74 Kaminski, Art. Transzendenz/Immanenz, in: dies./Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 724–739, hier S. 726 und 734. Vgl. dazu auch Frauke Berndt, »So hab ich sie gesehen«. Repräsentationslogik und Ikonographie der Unbeständigkeit in Andreas Gryphius' »Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit«, in: *Frühneuzeit-Info* 10 (1999), H. 1/2, S. 231–256; Christopher J. Wild, *Fleischgewordener Sinn. Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama*, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001 (= *Germanistische Symposien, Berichtsbände*, Bd. 22), S. 125–154, und Sarina Tschachtli, *Körper- und Sinnengrenzen. Zur Sprachbildlichkeit in Dramen von Andreas Gryphius*, Paderborn 2017, S. 75–99.

75 Vgl. Kaminski, *Transzendenz/Immanenz*, S. 734.

76 Vgl. zum stoischen Paradoxon im christlichen Diskurs Stefanie Arend, *Figuren des Paradoxon in Andreas Gryphius' Trauerspielen: Catharina von Georgien und Papinian*, in: Oliver Bach/Astrid Dröse (Hrsg.), *Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch*, Berlin/Boston 2020 (= *Frühe Neuzeit*, 231), S. 71–86, hier S. 82 f.

über die gescheiterte Verhandlung, die Voraussetzung für den Vollzug der Märtyrerhandlung ist, hinwegsetzt, erinnert diese Analogie an Gryphius' spielerischen Einsatz der diplomatischen Praxis und Schriftkultur im *Horribilicribrifax*.⁷⁷

Als Vexierbild der dichterischen *memoria* der Märtyrerin und der diplomatischen Verhandlung um Catharinas Freiheit taucht eben diese Analogie im Prolog der Ewigkeit wieder auf: »Glaubt frey die Ewigkeit beruht nicht auff Papir. | Indehm ihr Frembde wolt dem Vntergang entzihn; | Vermerckt ihr nicht wie eure Tag entflüh« (I, 38–40)? Die diplomatische Praxis des russischen Gesandten im Text, sein Bemühen um die Befreiung Catharinas sowie der dafür nötige Rahmen des Friedensvertrages und der Versuch des Dichters, das Martyrium Catharinas dramatisch für die Nachwelt festzuhalten, erscheinen analog. Bereits vor Beginn der historischen Dramenhandlung lenkt der Autor damit den Blick auf performative Akte und die Problematik der Repräsentationshandlungen. Der politisch-rechtlichen und dichterischen Schrift steht der Schreib- und Repräsentationsakt des gemarterten Körpers gegenüber;⁷⁸ Catharina unterzeichnet die Verträge des Martyriums »mit ihrem Blut«, um damit Gottes Ehre herauszustreichen. Dass es sich allerdings auch dabei um einen Akt der Repräsentation handelt, bezeugt der Hinweis auf den repräsentativen Status des Dramas im Paratext wie im Auftritt der Ewigkeit. Die Blutschrift der Märtyrerin steht dabei nicht nur der Feder des Dramatikers entgegen, sondern auch der Schrift und Unterzeichnung des *Instrumentum Pacis*, der Westfälischen Friedensverträge.⁷⁹

Zweitens ruft die diplomatische Stellvertretung der Märtyrerin auf der Bühne noch einmal die Ständeklausel, die Gryphius in Anlehnung an Scaliger und Opitz befolgt, in Erinnerung. Die soziale und rhetorische Klassifikation des internationalen historischen Stoffs setzt zwangsläufig mehrere Souveräne in Szene und als politische Fiktionen und Konzepte zueinander in Beziehung. Vor der Folie von Klajs Nürnberger Theater der Unterschrift und Birkens komplexer Friedensallegorie des »gütlichen Vertrags« wird auch Catharinas Martyrium im Kontext der postwestfälischen Konfessionsdiplomatie deutlich: Das Nürnberger Friedenstheater und Gesandtschaftsballett, das sich fernab der großen deutschen und europäischen Höfe der Kriegsparteien etablierte, konnte die diplomatische Teilhabe der Reichsstände, deren Bedeutung für den Westfälischen Frieden in der endgültigen Ableitung der militärischen Verbände so retrospektiv noch einmal aufgewertet wurde, mit der literarischen Praxis der Pegnitzschäfer im bevorzugten Gattungsrahmen des *genus medium* engführen. Anders Gryphius' Diplomatie des Trauerspiels, das die Fiktion des russisch-persischen Friedensvertrags und das *genus grande* der internationalen Royalität erst dramatisch grundlegen muss, um der die neostoizistischen Märtyrerfiguration eine Bühne zu geben.

Im Gegensatz zum Schäferspiel und den bäuerlich-bürgerlichen Elementen der Friedensspiele, die als soziale Praxis ihrer Autoren und Allegorien des friedlichen Lebens zu

77 Vgl. Kap. III/7.

78 Vgl. Christopher J. Wild, »Weder worte noch ruten«. Hypotypose: zur Evidenz korporealer Insription bei Andreas Gryphius, in: Bettine Menke/Barbara Vinken (Hrsg.), *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004, S. 215–239, hier S. 216.

79 Vgl. Newman, »Mediating Amicably«, S. 82–84.

deuten sind,⁸⁰ fehlt diese Entsprechung von Dramenpoetik und sozialer Praxis in Gryphius' Gattungswahl: Im schlesischen Trauerspiel ist die Diplomatie das Vehikel, das die Individualisierung der allegorischen Figuration dort gewährleistet, wo eben keine Gesandten verschickt werden können. Die breite Rezeption des Neostoizismus – insbesondere Justus Lipsius' *De constantia libri duo* (1584) – in der Gelehrtenkultur des 17. Jahrhunderts⁸¹ verweist auf die spezifische Passung der protestantischen Märtyrerfigur beim doppelten Übersetzungsakt, den Gryphius vollzieht: zum einen als Wechsel des konfessionellen Settings, zum anderen als Säkularisierung zum Drama der Souveräne.

In beiden Fällen gibt die Wirkungsästhetik der Märtyrerdramen dem frühneuzeitlichen Individuum Selbsttechniken und Praktiken der Disziplinierung gegenüber der Willkür der souveränen Herrschaft zur Hand. Nicht zuletzt Senecas Bedeutung für Poetik und Bauformen der tragischen Dichtungen der Frühen Neuzeit befestigt diesen Zusammenhang.⁸² Boten und Botschafter, so lässt ein erster Blick vermuten, dienen dieser Schule der Beständigkeit als notwendige Unheilsfiguren, die wie Vergils Merkur von oben oder außen »schlechte Botschaft« übermitteln, und dienen der königlichen Märtyrerfiguration als das weltliche Gegenüber. Diese bereits im völkerrechtlichen Zusammenhang problematisierte Dichotomie erscheint vor der Folie einer diplomatischen Gattungspoetik in einem neuen Licht: Gerade eine auf diplomatische Praxis, Repräsentation und Performativität abzielende Dramenpoetologie, der die vorliegende Arbeit verpflichtet ist, eröffnet die Perspektive auf ein Netz vielfältiger Beziehungen und Botschaftsakte. Gryphius' Trauerspiel tritt damit auf gattungsgeschichtlicher, intertextueller und intermedialer Ebene in Verhandlung mit dem internationalen Theater der Souveräne. Durch die generische Zuordnung zur »Schul der Könige« agiert Gryphius' royales Märtyrerdrama selbst diplomatisch mimetisch als dramatische Maske der *respublica* im Theater der Souveräne.

Das betrifft einerseits jene postwestfälischen Tragödien in Europa, in die sich Gryphius einreicht, die im Schatten von Tugendkatalogen und politischen Krisen vermehrt Fragen der Souveränität und Anerkennung konfigurieren. Als der schlesische Jurist sein Trauerspiel über die georgische Königin fertigstellte, arbeitete Pierre Corneille zeitgleich – in die Wirren der Fronde verstrickt – an der Tragödie *Nicomède* (1651). So wie der christliche Märtyrer Polyeucte gegen seinen von Rom eingesetzten Schwiegervater und dessen Beteiligung an der römischen Christenverfolgung *constantia* bezeugt, behauptet Nikomedes gegen den römischen Gesandten Flaminius und seinen den Römern zugeneigten Vater, König Prusias, die Souveränität Bithyniens. Während Gryphius sich also (im Gegensatz zum *Polyeuctus* [1669] des sächsischen Gelehrten Christoph Kormat) im dramatischen Märtyrerparadigma von Corneilles *Polyeucte* distanziert, dramatisiert er in der *Catharina* ähnlich wie Corneilles Königsdrama um den um Unabhängigkeit von Rom kämpfenden bithynischen Prinzen Nikomedes die prekäre Diplomatie kleiner Herrschaftsverbände – wenn auch in der royalen Konfiguration unterschiedlich.⁸³ Dieser Zusammenhang wird

80 Vgl. Kap. III.

81 Vgl. Günter Abel, *Stoizismus und Frühe Neuzeit. Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, Berlin/New York 1978.

82 Vgl. die Arbeiten Stefanie Arends, insbesondere *Rastlose Weltgestaltung*, S. 82–123, und Kap. II/7.

83 Vgl. Hampton, *Fictions of Embassy*, S. 115–136.

insbesondere dann deutlich, wenn man sich die Ausdehnung des safawidischen Perser-Reiches unter Abbas vor der Folie heutiger Ländergrenzen von Kurdistan über Armenien, Aserbeidschan, den Irak, Iran bis nach Afghanistan vor Augen führt. Andererseits eröffnet die diplomatische Märtyrerdramatik die theatrale Auseinandersetzung mit dem Symbolraum des absolutistischen Theaters. So widmet sich das folgende Kapitel den gattungspoetologischen und diplomatischen Verhandlungen des schlesischen Trauerspiels mit der theatralen Ästhetik des kaiserlichen Hofes um und nach 1648.

3. Trauerspiel, Komödie und Tragikomödie auf der Bühne der postwestfälischen Diplomatie

Die rhetorische Spiegelung der skizzierten Stellvertretung des Trauerspiels findet sich in jener Komödie *Gryphius*,⁸⁴ welche das königliche Trauerspielpersonal selbst gegen Scaliger und Opitz als Theaterpublikum in Szene setzt. Peter Squentz, »Schreiber und Schulmeister zur Rumpels-Kirchen«,⁸⁴ führt in der gleichnamigen, wohl bekanntesten deutschsprachigen Barock-Komödie mit dem Pickelhering und Handwerkern am Königshof das an Ovids *Metamorphosen* angelehnte Spiel von Pyramus und Thisbe auf. Das Theater im Theater erweise sich, so Gerhard Kaiser, als Entlarvungsmechanismus⁸⁵ einer Normabweichung, indem die »bürgerliche Kunst der vergangenen Epoche« parodiert werde.⁸⁶ Befestigt wird diese Abweichung durch die sozial-performative Differenz zwischen Schulmeister und Schauspieler-Handwerkern auf der einen, dem Königshof auf der anderen Seite. Zusätzlich markiert der Unterschied der Namen die Trennung in »Spielende« und »Zusehende Personen«; den körperlich-derben Handwerkernamen werden die antikisierten Namen Theodorus, Serenus, Cassandra, Violandra und Eubulus entgegengestellt.⁸⁷ Die Possen der Handwerker gewinnen überhaupt erst in der »Distanz zur höfischen Etikette und dem überlegenen Esprit des adligen Honnête homme«⁸⁸ an Kontur. Diese Differenz erscheint zunächst als Frage der sozialen Stillage – »wir sollen es heissen eine Comœdi oder Tragœdie«,⁸⁹ erörtert Squentz den generischen Zusammenhang –, die auf der performativen Ebene der Schauspieler weitergeführt wird. Die spielenden Handwerker können die mimetischen Ebenen, Personen und Rollen kaum unterscheiden oder

84 Andreas Gryphius, *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz/ Schimpff-Spiel*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 7, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1969, S. 1–40, hier S. 4.

85 Vgl. Richard Alewyn, *Der Geist des Barocktheaters*, S. 80–90.

86 Gerhard Kaiser, *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz*, in: *Die Dramen des Andreas Gryphius*, S. 216.

87 Gryphius, Squentz, S. 4.

88 Vgl. Gerhard Dünnhaupt/Karl-Heinz Habersetzer, *Nachwort*, in: *Andreas Gryphius/ Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpffspiel. Kritische Ausgabe*, hrsg. von G. D. und K.-H. H., Stuttgart 1983, S. 73.

89 Gryphius, Squentz, S. II. »Merry and tragical! [...] How shall we find the concord of this discord«, heißt es in Shakespeares *A Midsummer-Night's Dream*.

wollen dies, um die Gewalt der Darstellung abzufedern, auch gar nicht. Der höchste Grad an Komik resultiert wie in Shakespeares *Midsummer Night's Dream*, den Gryphius als Wanderbühnenstoff, womöglich auch als dramatischen Text kannte,⁹⁰ daraus, dass basale dramatische Fiktionalisierungen der Rollen, Handlung und Orte durchbrochen werden. Allerdings steht bei Gryphius das »inszenierte Lachen«⁹¹ im Mittelpunkt, das von einer unmittelbar auf das Lachen abzielenden Wirkungsästhetik weit entfernt ist.⁹²

Entscheidend für die Weiterführung der These der diplomatischen Stellvertretung des royalen Märtyrerdramas ist mit Blick auf *Peter Squentz* der Anlass der Aufführung des Spiels im Spiel: Squentz und seine Truppe bekommen die Gelegenheit zum höfischen Theater-spiel nur, weil der »König« nach »nunmehr vergangene[m] Reichs-Tag«, auf dem er »anwesende Abgesandten mit guter Vergnügung abgefertiget«, für den Abend beim Hofmarschall »Kurtzweil« ordert.⁹³ Wenn der Reichstag, von dem hier die Rede ist, eine historische Entsprechung im ersten Reichstag 1653/54 nach dem Krieg in Regensburg hat, dann rekurriert dessen Erwähnung auf die Verhandlungen über Konfessionsfragen in den Erbländen aus dem *Instrumentum Pacis*. Diese Verhandlungen wurden von den protestantischen Reichsständen, allen voran durch den brandenburgischen Abgesandten forciert, scheiterten allerdings an der »versierten Handhabung der erlaubten und verbotenen Verfahrenstechniken«⁹⁴ des kaiserlichen Gesandten Isaak Volmar am Regensburger Reichstag.

In Gryphius' »Komödie über die Komödie«⁹⁵ drehen nun nicht-standesgemäße Schauspieler vor einem König, der gerade Verhandlungen mit (Ab-)Gesandten des Reichstags beendet hat, den Stoff des Trauerspiels ins Komische. Sie nehmen das Symbolische

90 Vgl. Ralf Haekel, Von Bottom zu Pickelhering. Die Kunst des komischen Schauspiels in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und Gryphius' *Absurda Comica*, in: Stefanie Arend u. a. (Hrsg.), *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert*, Amsterdam/New York 2008 (= Chloe. Beihefte zum *Daphnis*, 40), S. 207–221. Allerdings hat die Forschung zuletzt auf die beinahe wörtliche Entsprechung nicht nur der dramatischen Figuren der Handwerker-aufführung verwiesen, sondern auch auf die gattungstheoretische Reflexion rund um den Pyramus-und-Thisbe-Stoff, die in beiden Texten aus der Vermischung von Tragödie und Komödie resultiere. Vgl. Kaminski: Gryphius (Anm. 54), S. 166 ff. und Bernhard Greiner, Art. *Absurda Comica*. Oder Herr Peter Squentz, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 311–329, hier S. 321 f.

91 Knut Kiesant, *Inszeniertes Lachen in der Barock-Komödie – Andreas Gryphius' »Peter Squentz« und Christian Weises »Der niederländische Bauer«*, in: Werner Röcke/Helga Neumann (Hrsg.), *Komische Gegenwelten. Lachen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn/München 1999, S. 199–214.

92 Vgl. Stefanie Stockhorst, *Lachen als Nebenwirkung der Barockkomödie. Zur Dominanz der Tugendlehre über das Komische in der Komödientheorie des 17. Jahrhunderts*, in: Stefanie Arend u. a. (Hrsg.), *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert*, Amsterdam/New York 2008 (= Chloe. Beihefte zum *Daphnis*, 40), S. 27–48.

93 Zum Reichstag von 1653 und dessen Referenz im Drama vgl. Eberhard Mannack, *Peter Squentz. Entstehung und Text*, in: Andreas Gryphius, *Dramen*, hrsg. von E. M., Frankfurt a. M. 1991 (= *Bibliothek der Frühen Neuzeit*, 3), S. 1138–1142, hier S. 1141 f.

94 Hengerer, Ferdinand III., S. 318. Volmar war nach Trauttmansdorffs Tod der führende Diplomat, der bereits für Ferdinand III. nicht nur nach Trauttmansdorffs Abreise aus Münster in Westfalen, sondern auch in Nürnberg erfolgreich verhandelt hatte.

95 Bernhard Greiner, Art. *Absurda Comica*. Oder Herr Peter Squentz, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 313–329, hier S. 315.

wörtlich und durchbrechen alle Ebenen der Repräsentation – bis zur ›Auferstehung‹ des Schauspielerkörpers durch Pickelhering, der den Pyramus mimt:

Thisbe. [...]
 O Piramus du edler Ritter/
 Du aller schönster Muscowitter/
 Ey Piramus bistu denn tod?
 Ey sage mir doch für der letzten Noth /
 Nur noch einiges Wörtlein.
 Pyram. Ich habe nichts mehr in meinem Zedelein.⁹⁶

Wenn es im Epilog des Squentz heißt »Doch tröstet euch daß es sey schön/ | Wenn man die Todten siht auffstehn«,⁹⁷ bilden Pickelhering und die schauspielernden Handwerker auch das komische Komplementärstück zur Transzendenz des Märtyrertodes, indem sie das Märtyreropfer der Catharina – die Nicht-Repräsentation des aufstehenden Schauspielerkörpers – auf geradezu blasphemische Weise spiegeln.⁹⁸ Dies gilt umso mehr für jene Komödien, die sich wie die Gryph'schen »auf genuinem Trauerspielboden« behaupten müssen.⁹⁹ Dieser schlesische Trauerspielboden ist ohne Vermittlungsfiguren, ihre Praktiken und dazugehörigen Vermittlungskonflikte nicht zu verstehen. Der Pickelhering und der russische Gesandte gehören – zumindest als Figuren der Vermittlung und Repräsentation – zusammen.

Allerdings betrifft die Vermischung von Tragödie und Komödie im Schimpfspiel des schlesischen Syndikus, sinnbildlich verkörpert durch die gleichermaßen höfische wie theatrale Figur des Pickelhering,¹⁰⁰ nicht nur das schauspielerische und generisch-rhetorische Unvermögen der Laienschauspieler, sondern – wie Squentz hervorhebt – auch den Geschmack der Majestät:

Nach dem ich zweiffels ohn durch Zuthuung der alten Phœbussin vnd ihrer Tochter der großmäulichen Frau=Fama Bericht erlanget/ daß Ihre Majest. vnser Gestrenger Juncker König ein grosser Liebhaber von allerley lustigen Tragœdien und prächtigen Comœdien sey/ als bin ich willens/ durch zu Thuung euer Geschickligkeit eine jämmerlich schöne Comœdi zu tragiren/ in Hoffnung nicht nur Ehre vnd Ruhm einzulegen/ sondern auch eine gute Verehrung für vns alle vnd mich in specie zuerhalten.¹⁰¹

96 Gryphius, Squentz, S. 35f.

97 Ebd., S. 37.

98 Vgl. Kaminski, Gryphius, S. 177f.

99 Ebd., S. 196.

100 Zur Figur des Pickelhering, die Haekel als professionelle Schauspielerfigur im Stück liest, und der durch ihn im Stück aufgerufenen Wanderbühnentraddition vgl. Haekel, Von Bottom zu Pickelhering, S. 207–221.

101 Gryphius, Squentz, S. 6.

Freilich vollzieht sich die Vermischung der Stände und Gattungen auch an dieser Stelle in mehreren rhetorischen Überschreitungen, gleichwohl ist dem Versuch des Squentz, dem kunstsinnigen König anlässlich des Reichstags nach seinem Geschmack eine »jämmerlich schöne *Comædi* zu *tragiren*«, nichts entgegenzusetzen. Da ihm gemäß Personenregister im Spiel »Prologus vnd Epilogus«¹⁰² zu fallen, kann er auch als plautinischer Merkur der Gattungsmischung gesehen werden. Der unmittelbare Bezug zwischen Gattungsmischung und Festanlass kommt bei Shakespeare nicht vor. Wenn es stimmt, dass Gryphius zwar bereits um 1647 begann, an seinen Komödien zu arbeiten, die 1657 zum ersten Mal publizierte *Absurda Comica* aber erst in der ersten Hälfte der 1650er Jahre fertigstellte,¹⁰³ dann setzt die Figur des Squentz die Gattungsmischung an dieser Stelle auch strategisch ein und verknüpft sie mit dem postwestfälischen Theater der politischen Repräsentation.

Noch in Anwesenheit der Gesandten wurde zum Ergötzen des Kaisers in Regensburg 1653 die oben beschriebene Festoper Antonio Bertallis (Komposition) und Benedetto Ferraris (Libretto)¹⁰⁴ in einem nur dafür gebauten und aus zwei Rängen bestehenden pompösen Holztheater aufgeführt: *L'inganno d'amore*. Oder in der deutschen Kurzfassung: *Innhalt vnd Verfassung der Comoedi Von LiebsBetrug* (1653).¹⁰⁵ Eine »jämmerlich schöne *Comædi*« wird darin erstens »*tragiret*«, weil ein kriegerischer Zusammenhang verfeindeter Länder durch die Hochzeit Teodemonos, König von Kreta, mit der thrakischen Königstochter Licasta im glücklichen Friedensschluss mündet. Zweitens haben wir es auch im Fall des *LiebsBetrug* mit einem königlichen Personal zu tun, das keinem tragischen Ende, sondern gemäß italienischer Operntradition einem *lieto fine* entgegengeht: Die jungverliebten Königskinder hatten sich einst die Treue geschworen, wurden durch unglückliche Umstände getrennt und finden schließlich am Ende wieder zusammen. Drittens heißt eine »jämmerlich schöne *Comædi* zu *tragiren*« auch, dass die thrakische Königstochter Licasta sich totstellt und begraben lässt, um verkleidet zu ihrem Geliebten gelangen zu können:

Dahero die versprochene Princessin von Vngedult gezwungen sich als todter stellet/
vnd nach dem sie mit heimlichen Betrug begraben worden/ fliehet Sie durch behuff/
vnd laitung eines Ihren getrewen Ritters auß der Begräbnuß/ vnd folgents auß dem
Königreich/ vnd in mannlicher verkleidung begeben sie sich in Creta, dem König alda

¹⁰² Ebd., S. 4.

¹⁰³ Eberhard Mannack schreibt dazu: »Nach Auskunft der Historiker fand nach dem Frankfurter Reichsdeputationstag 1643, der nur als verkürzter Reichstag galt, erst zehn Jahre später wieder ein Reichstag statt, der im Herbst 1652 nach Regensburg einberufen wurde, aber erst im Juni 1653 zusammentrat. [...] Auf diesem Reichstag war Brandenburg trotz notwendiger Konzessionen durchweg bemüht, die Rechte der Evangelischen zu sichern bzw. zu erweitern und eine Festigung der kaiserlichen Position zu verhindern. Nachdem Brandenburg mehrfach Forderungen des Kaiserhauses zu Fall gebracht hatte, sah sich Ferdinand III. gezwungen, im Mai 1654 die Versammlung rasch zu beenden. Die Formulierung vom »nunmehr vergangenen Reichs-Tag« ließe sich dann auf den Regensburger Reichstag von 1653/54 beziehen und wäre so ein wichtiges Indiz dafür, daß das Schimpfspiel erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1654 oder in den ersten Monaten des folgenden Jahres endgültig ausformuliert worden ist.« (Mannack, Peter Squentz, S. 1142)

¹⁰⁴ Vgl. Kap. II/8.

¹⁰⁵ Siehe Benedictus Ferrari, *Innhalt vnd Verfassung der Comoedi Von LiebsBetrug*, Regensburg 1653.

für einen Edelknaben aufzuwarten. Diser so Licastam für todt gehalten/ erkante sie wegen lang verflossener Zeit nicht mehr/ wie dann auch nicht weniger dieselbe auß vrsach des zwischen seiner/ vnd Ihres Vatters schwebenden Kriegs keinesfahls sich zu erkennen geben hat [...].¹⁰⁶

Auch Licasta steht von den Toten wieder auf. Und nach einer Unzahl von Abenteuern (mit Seeräubern etc.), Intrigen, Verwechslungen und Verwandlungen sowie in die ernste Handlung eingelagerte komische Szenen der Spaßmacher Boalo und Fusillo gelangt die Handlung zu einem glücklichen und friedlichen Ende. *L'inganno d'amore* verkörpert den im Reich neuen Typus des venezianischen Operntheaters, dem eine Intrigen- und Liebeshandlung zugrunde liegt¹⁰⁷ und dem – angesichts des omnipräsenten Verwandlungsmotivs – »Ovids *Metamorphosen* zum Stoffgeber schlechthin für die frühe (mythologische) Oper wurden«. ¹⁰⁸

In Gryphius' *Absurda Comica* tritt Kaiser Ferdinand III. demnach als König auf, der die anwesenden Abgesandten auf dem Reichstag »mit guter Vergnügung abgefertiget« hat, weil er gemäß Titelblatt der deutschen Cartel-Fassung der italienischen Festoper nicht nur »Aller Durchleuchtigste[r]/ Großmächtigste[r] und Vnüberwindlichste[r] Römische[r] Kayser« ist, sondern eben auch »zu Hungarn vnd Böhmen König«. ¹⁰⁹ Wenn der Glogauer Syndikus in seinem Schimpfspiel also die diplomatische Performativität des Trauerspiels vom Martyrium der georgischen Königin Catharina wiederholt, so tut er dies in Relation zum kaiserlichen Repräsentationstheater, das Ferdinand, der Regensburg wenige Jahre zuvor noch als Feldherr im Krieg betreten hatte, nun als postwestfälischen Friedenskaiser in Szene setzte. Das kaiserliche Ziel, wie es die Proposition zur Eröffnung formuliert, sei, dass der »Friede zwischen Haupt und Gliedern, und diesen unter sich selbstn [...] stabiliret, das uralte rechtsschaffene durch den Friedens-Schluss wieder aufgerichtete Vertrauen erhalten und befestiget werde«. ¹¹⁰ Diese Inszenierung der kaiserlichen Repräsentation als »Friedensstifter« zeigt auch der Einzug Ferdinands III., der die Reichsstadt durch eine eigens dafür errichtete Ehrenpforte betrat, um – darauf spielt Gryphius auch im Festspiel *Majuma an*¹¹¹ – »die antike und christliche Tradition des Kaisertums, den Frieden und die Freiheit der Reichsstände« zu reinstallieren. ¹¹²

In der Konstellation zu Gryphius' eigener Kongresskomödie und der opulenten tragikomischen Reichstagsoper – »Comædi oder Tragoëdie« – erweist sich die Bühne des schlesischen Märtyrertheater als Ort, an dem der Friede und die reichs- und völkerrechtlichen Rahmenbedingungen allegorisch gedeutet und daraus resultierende Potenziale der politischen Fiktion erprobt werden. In allen drei Fällen geht es um die theatrale Inse-

106 Ebd., fol. A II^f.

107 Vgl. Seifert, Oper am Kaiserhof, S. 212.

108 Jahn, *Majuma*, S. 364. Vgl. Kap. III/7 der vorliegenden Arbeit.

109 Ebd., Titel.

110 Kaiserliche Proposition, zit. nach Andreas Müller, Regensburger Reichstag von 1653/54. Eine Studie zur Entwicklung des Alten Reiches nach dem Westfälischen Frieden, Frankfurt a. M. u. a. 1992, S. 66.

111 Vgl. Kap. III/7.

112 Hengerer, Ferdinand III., S. 306.

nierung politischer Repräsentation nach 1648. Auch das schlesische Märtyrerdrama ist diesem symbolischen Kommunikationszusammenhang theatraler Repräsentationskultur zuzuordnen. Damit steht ein Austauschprozess zwischen der politischen Dramatik und der Theatralität der (internationalen) Politik im Zentrum, der die dramatische Konfiguration in Beziehung setzt zur politischen Fiktionalisierung der höfischen Repräsentationskultur, zuallererst derjenigen des kaiserlichen Hofes. Dieser Zusammenhang hält die Gesandtschaft von Gryphius' Gesandendrama auch und gerade in jenen medialen Settings aufrecht, die zunächst denkbar weit vom habsburgischen Repräsentationstheater entfernt sind – den Breslauer Schultheateraufführungen und dem Status als dramatischer Lesetext in den Sammelausgaben. Als ›Spielfeld‹ in einer Anordnung, in der die fehlende diplomatische Repräsentation zum politischen Einsatz der dramatischen Praxis wird, ist die Ebene der intertextuellen und intermedialen Kommunikation stets mitzudenken, ebenso wie die Frage, welche Funktion die Gesandten- und Vermittlungsfiguren im Text und auf der Bühne darin übernehmen.

4. Audienzen: Catharina im Netzwerk der Repräsentationsakte

Um den Zusammenhang zwischen der diplomatischen Konfiguration in der *Catharina von Georgien* mit der Gesandtschaft des Trauerspiels gattungspoetologisch und historisch entfalten zu können, kehren wir noch einmal zum Zentrum der diplomatischen Kommunikation von Gryphius' Trauerspiel zurück: zur Abschiedsaudienz zwischen Schah und russischem Gesandten (Abb. 23), die die spätere Märtyrerhandlung in der zweiten Abhandlung beschleunigt und für die allegorische Architektur des gesamten Trauerspiels (Ewigkeit – Vergänglichkeit, Transzendenz – Immanenz) von Bedeutung ist.

Die Audienz lässt sich in drei Teile gliedern: Erstens steht die Herstellung des diplomatischen Kanals im Mittelpunkt, die der Auftritt als synchrone Konfiguration der Einigkeit im Friedens- und Bündnisvertrag performiert. Im »Königl. Verhör-Saal«, d. h. Audienzsaal, tritt der russische Gesandte mit einer persisch-russischen Friedensallegorie auf:

GESA. Der hochgewündtschte Tag/ hochmächtigster der Helden
 Die Persen je gekrön't/ Fürst den mit Ruhm wird melden
 Was nach vns leben sol/ der offftbegehrte Tag
 Der Wolg vnd Phrat verknüpfft/ vnd auff den Donnerschlag
 Der Waffen/ vns entdeckt die angenehme Sonne/
 Deß Fridens hohe Lust/ der grossen Völcker Wonne;
 Der Tag ist numehr dar/ der/ dem das weite Land
 Der Reussen zu Gebot; reicht die vertraute Hand
 Als Bruder vnd vmbfast mit frölichstem Gemüte
 Eu'r wolgeneigtes Hertz das voll von fester Güte
 Sich vns zu Pfande gibt/ der Feinde Trotz verschwindt.
 Nu sich der strenge Nord vnd reiche Sud verbind (II, 133–144).

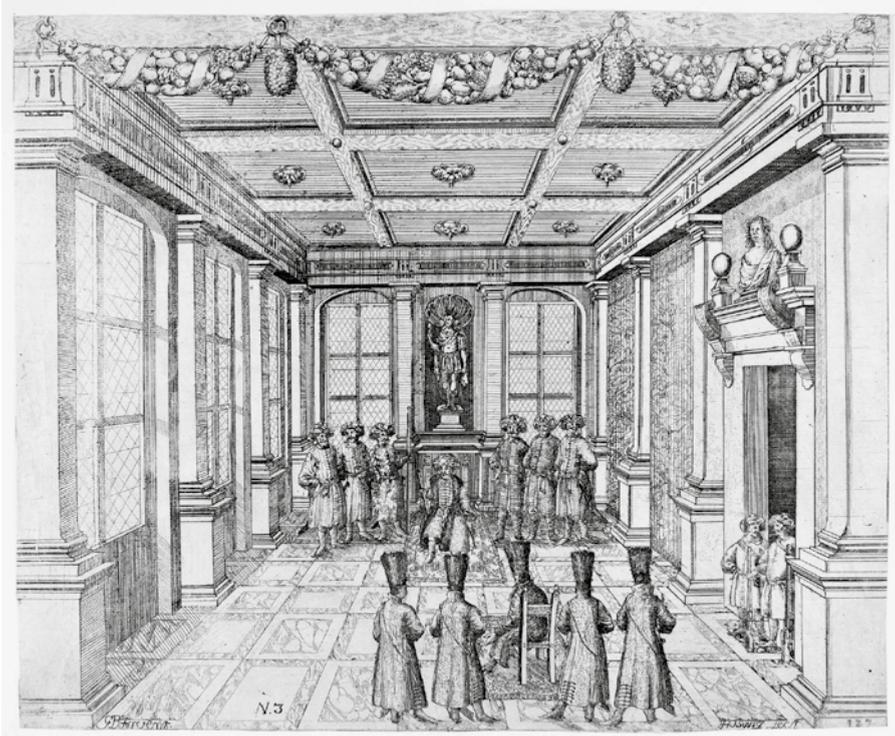


Abb. 23: Audienz/Der russische Gesandte bittet Shah Abbas, Catharina freizulassen; Hans Using: Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655)

Die an den Nürnberger Kontext erinnernde Friedensallegorie, der ein Friedensvertrag zwischen Persern und Russen sowie ein Bündnisvertrag gegen die Türken zugrunde liegt, verknüpft »Wolg und Phrat«, den »strenge[n] Nord und reiche[n] Sud«. Dabei operiert der russische Gesandte zunächst weniger als Träger der Maske eines fremden Staates, sondern verweist wie ein Friedensherold auf die Vermittlung dazwischen.

Darauf folgen zweitens das Tugendlob des Gesandten für den persischen Souverän und der Dank für die zeremonielle Behandlung am persischen Hof:

Vergönt dann höchster Fürst/ daß weil ich frölich scheid;
 Mir nicht sey unerlaubt zu rühmen was beneyde
 Der nichts denn Vnheil sucht/ vergönt daß man erfahr
 Das Czar euch Ewig hold/ das Chach biß auff die Bar
 Für vnserm Czaren steh. Vergönt daß ich erzehle
 Daß es dem werthen Pers an keiner Tugend fehle
 Daß an dem grossen Hoff mir so viel Gunst erzeigt;
 Als auch den Vndanck selbst zu Danck vnd rühmen neigt (II, 149–156).

Während der erste Teil der Gesandtenrede beinahe aus übergeordneter Perspektive eine Friedensallegorie aufruft, kommt der russische Gesandte nun in der gegenseitigen Ehrerbietung und Treuebekundung als Träger der russischen *majestas* im Zeremonialraum des persischen Hofes zum Vorschein: »Daß an dem grossen Hoff mir so viel Gunst erzeigt«. Die Aktualisierung des diplomatischen Kanals in der Friedensallegorie und die *captatio benevolentiae* eröffnen den Raum der eigentlichen Verhandlung.

Erst in einem dritten Schritt, der auf die Friedensallegorie und das Tugendlob folgt und den nahenden Abschied ankündigt, artikuliert der Gesandte die eigentliche Bitte:

Doch eh' ich gantz zurück/ O Ruhm der Helden/ kehre;
 Ist Noth daß ich zuletzt höchst bittend was begehre/
 Doch mehr mein Czar durch mich/ er der so viel nachgibt;
 Der mehr gemeine Ruh als grossen Vortheil libt;
 Helt an/ vmb eine Fraw/ der Bande zu entschlagen /
 Die in Iberien vor dem die Cron getragen/
 Vnd nun gefangen traur't. Es sey; daß Sie verletzt
 Den der sie itzt noch strafft; daß sie sich widersetzt
 Der höhern Majestet wir suchen nicht zu rechten/
 Vil minder ihre Schuld weitläufftig zu verfechten/
 Czar bildet fest' ihm ein daß Abas mehr verzeih'
 Als eine Fraw verwürckt; wie schuldig sie auch sey.
 Er wo man Bürgen heischt bürgt künfftig für Verbrechen
 Die sie verschweren sol/ da Czar auch anzusprechen
 Durchläuchtigster Monarch umb etwas daß ihr sucht;
 Versichert euch diß fest/ ihr sucht nicht sonder frucht (II, 157–172).

Der Einsatz des russischen Gesandten hat die reziproke Architektur der Friedensallegorie zur Voraussetzung. Erst jetzt, um der Bitte das größte Gewicht zu verleihen, erfolgen der Einsatz der diplomatischen Mimesis sowie der dazugehörige Sprechakt: »mein Czar durch mich«. Gleichzeitig spricht der Zar durch den Gesandten für den georgischen König Tamaras.

Oliver Bach hat darauf hingewiesen, dass Gryphius dem jurisprudenziell kundigen Leser in der pseudovertraglichen Disposition der Verhandlung um die Freilassung Catharinas eine »zum Teil konfusede Diskussion« präsentiere, »in der das Wort *Bitte* verwendet, von einem *Tauschgeschäft* gesprochen, aber rechtliche Forderungen gestellt werden.«¹¹³ Als erster Anhaltspunkt dient die zeitgenössische Vertrags- und Bündnistheorie.¹¹⁴ Im zweiten Buch von Grotius' *De jure belli ac pacis* heißt es zu Verträgen zwischen Souveränen:

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, daß die Verträge der Könige nicht als Gesetze gelten können, wie einige wollen. Denn aus Gesetzen erwirbt niemand ein Recht ge-

113 Bach, politische Theologie, S. 208.

114 Vgl. ebd. und Tang, Internationale Legal Order, S. 419.ff.

gen den König, und wenn er sie wieder aufhebt, tut er deswegen niemandem Unrecht. Allein er sündigt, wenn er es ohne hinreichenden Grund tut. Dagegen entspringt aus Verträgen ein Recht. Ferner werden durch Verträge nur die Kontrahenten gebunden, durch die Gesetze aber alle Untertanen. Manches kann indess eine Mischung von Vertrag und Gesetz sein, wie der Vertrag mit einem benachbarten König oder mit einem Steuerpächter. Solche Verträge werden wie Gesetze veröffentlicht, soweit ihr Inhalt von den Untertanen beachtet werden soll.¹¹⁵

Diese Passage bietet eine konzise Zusammenfassung der Kommunikation und Vereinbarung zwischen naturrechtlichen Souveränen, die auch auf die Poetik des internationalen Märtyrerdramas umzulegen ist. Sofern das Versprechen des Schahs einem Vertrag gleichkommt, bringt Gryphius' Märtyrerdrama die naturrechtliche Möglichkeit der Aufhebung eines Vertrags auf die Bühne, inklusive Sünde des unzureichenden Grundes.¹¹⁶

Betrachtet man das Versprechen des Schahs in der Audienz ausschließlich als isolierten Vertrag, übersieht man allerdings leicht, dass die versprochene Freilassung Catharinas, wenn sie auch das Zentrum der dramatischen Handlung ist, eigentlich als Supplement zu einem wesentlich größeren militärisch-diplomatischen Komplex fungiert und nicht zwangsläufig aus einem rechtlichen Ungleichgewicht resultiert. Darauf baut auch die symbolisch hergestellte Symmetrie in der Rede des russischen Gesandten auf. Der völkerrechtliche Zusammenhang dient zwar als Rahmen der Bühnenhandlung, gleichzeitig erfolgt das »höchst bittend[e]« Begehren des russischen Gesandten einer spezifischen diplomatischen Performativität. Während Chach Abas gegenüber Tamaras »die Gaben und höchste bitten aus[schlägt]« (I, 717f.), gibt er der Bitte des Gesandten nach. Erfolgreich ist der russische Gesandte, weil er während der Audienz bei Chach Abas auf mehreren Ebenen ein Ritual der Gegenseitigkeit inszeniert.

Marcel Mauss' Studie zur Gabe in archaischen Gesellschaften ermöglicht den Fokus auf die Gegenseitigkeit der Gabenökonomie in unterschiedlichen kulturellen Systemen. Im Zentrum von Mauss' Modell steht die Erkenntnis, dass die Gabe Schuld erzeugt, die den Empfänger der Gabe verpflichtet, diese Schuld durch ein Gegengeschenk auszugleichen.¹¹⁷ Die rituelle Gegenseitigkeit der Gabenökonomie kommt auch in der Audienz-situation zum Tragen: Ersten setzt diese Ökonomie auf der materiellen Ebene mit »riches presens«¹¹⁸ ein, die der russische Gesandte Malingres Bericht zufolge dem Schah überreichte. Dafür spricht auch die »vertraute Hand« in der eröffnenden Friedensallegorie, die durch die Performanz der Figurenrede auf den überreichten Gegenstand verweist.¹¹⁹ Zweitens berichtet der persische Rat Seinelcan dem Schah auf dessen Frage, ob »der Reusse sich

115 Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 273 (Buch II/Kap. XIV, § IX).

116 Vgl. Tang, *International Legal Order*, S. 148.

117 Vgl. Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, mit einem Vorw. von E. E. Evans-Pritchard, übers. von Eva Moldenhauer, 11. Aufl., Frankfurt a. M. 2016, S. 27 ff. Versinnbildlicht wird die Schuld des Gegengeschenks im »Potlatsch«.

118 Malingre, *Histoires tragiques*, S. 521. Vgl. dazu auch Bach, *Politische Theologie*, S. 426, der die Doppelung des Geschenkmotivs (von Georgien nach Russland und von Russland nach Persien) vermerkt.

119 Vgl. Christian Windler, *Tribut und Gabe. Mediterrane Diplomatie als interkulturelle Kommunikation*, in: *Saeculum* 51 (2000), Heft 1, S. 24–59.

auffs letzte noch bewegen [liß]«: »Nicht sonder Müh! jedoch weil man das Schwerdt zu legen | kein ander Mittel fand; gab er diß Stück vns zu« (II, 3). Diese Information impliziert nicht nur den Verweis auf das Verhandlungsgeschick des listigen Rats, sondern auch darauf, dass vor der Abschiedsaudienz das rechtliche Ungleichgewicht eher auf Seite des Zaren liegt. Beide Zusammenhänge verpflichten den Schah gegenüber dem russischen Gesandten.

Drittens ist die Ebene der symbolischen Kommunikation aufgerufen: Das Bild, das der russische Gesandte in der Blackbox der diplomatischen Audienz vom Zaren entwirft, ist jenes der *magnanimitas* und *clementia* – »Er der so vil nachgibt«. Im Verständnis der Gleichrangigkeit an »Majestet« und Gegenseitigkeit der Friedensallegorie wird Chach Abas (gegenüber der untergeordneten Majestät Catharinas) als ebenso großmütiger Herrscher vorausgeschickt.¹²⁰ Die erstaunlich lapidare und diese ›Gabe‹ annehmende Antwort Chachs, die bislang in der Forschung keine Erwähnung gefunden hat, fügt sich zur Gänze in das Bild dieser souveränen Gegenseitigkeit. Es hat den Anschein, als könne sich Chach Abas diesem rituellen Zusammenhang unabhängig von der Bedeutung des Friedensschlusses nicht entziehen:

Der mächtigste Monarch der Reussen müsse leben!
 Die/ die Er frey begehrt/ hat (wie die Recht' es geben)
 Reich/ Cron vnd Hals verschertzt/ doch lassen wirs geschehn/
 Daß sie vor Abends noch sich möge freye sehn (II, 177–180)

Da *clementia* und *magnanimitas* des Zaren vom Gesandten als Gaben inszeniert werden, muss diese Nachsicht vom Schah mit Nachsicht beantwortet werden. Catharinas Freilassung erfolgt als Gegengabe und Bestätigung der Gegenseitigkeit dieser symbolischen Kommunikation. Der beinahe automatisierte Verlauf der Audienz mit der lapidaren Antwort des persischen Tyrannen entspricht dieser sozialen Logik auf der Basis des Friedens- und Bündnisvertrages.

Gleichzeitig – und darin zeigt sich Gryphius' rhetorisches Geschick – erzeugt die Annahme der Gabe und der Artikulation der Gegengabe Mehrdeutigkeit. So ist den Worten des Schahs bereits die Märtyrerhandlung eingeschrieben, denn im Verständnis von Catharinas ›Freiheit‹, d. h. der Freiheit von den politischen Zwängen der Welt, mit der die dramatische Personifikation der Ewigkeit zu Beginn den theatralen Raum allegorisch präfiguriert, wird sich die dem Drängen des Tyrannen widersetzende Königin tatsächlich »vor Abends [...] freye sehn«. Zudem wird Chach Abas am Ende des dritten Akts – wohl als Peripetie zu bezeichnen – selbst noch einmal zu den nun hervorgehobenen Worten zurückkehren (»Sie sol vor Abends freye seyn«, III, 402), um sie einer dritten Bedeutungsebene zuzuführen: »Sie sol recht frey / heut vnsern Thron besteigen / Wo nicht; ins Grab

120 Zur dramatischen Funktion der *clementia* im Kontext der frühneuzeitlichen Souveränitätsdebatten vgl. Koschorke, Das Begehren des Souveräns, S. 152 ff. und Armin Schäfer, Der Souverän, die *clementia* und die Aporien der Politik. Überlegungen zu Daniel Casper von Lohensteins Trauerspielen, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart/Weimar 2001 (= Germanistische Symposien, 22), S. 101–124.

sich neigen« (III, 405f.). In einer paradoxen Übertragung kommentiert der Schah die neue Interpretation seiner vor dem russischen Gesandten gesprochenen Worte ausgerechnet mit dem semantischen Feld der Gefangenschaft.

Die dadurch vollzogene Manifestation des tyrannischen Begehrens¹²¹ erscheint als Befreiung: »Frey von des langen Kerckers Pein« (III, 404). Damit erfolgt die Befreiung von der Befreiung: »Wir sind der Worte loß die (als es schin/) vns bunden; | »Sie sol vor Abends freye seyn« (III, 401f.). Der Ambivalenz seiner Rede entspricht auch, dass sich der Schah nach Erhalt der Todesnachricht als Opfer der Botschaft und der Stellvertretung in Szene setzt, das er gewissermaßen auch ist: Sein an Catharina gerichteter Brief mit dem bevorstehenden Programm der Martern, in das die Königin gleich einem Vertrag, dem »martyrologischen Pakt«,¹²² einwilligt, um sich der Krone des Himmels zuzuwenden, sei nur Verhandlungsspiel gewesen. Erst der Bote habe dieses diplomatische Theater, das dem Schah Handlungsoptionen eröffnen sollte, in der Übertragung und Annahme des Märtyrervertrags – gleichsam die Fiktion durchbrechend – zu blutigem Ernst gebracht.

Der Treue und Einwilligung in den Märtyrervertrag, d. h. einem ebenso internationalen Vertrag zwischen der georgischen Königin und dem persischen Gesandten, steht dabei der Bruch des Eids durch den persischen König gegenüber dem russischen Gesandten entgegen.¹²³ Auf der anderen Seite dehnt sich die Kette der Delegation beim Auftritt des russischen Gesandten: Er spricht für den Zaren, der wiederum für Tamaras spricht. Die auf die Todesnachricht folgende Verhandlung mit dem Berater des Schahs geschieht zur Rettung seiner Delegation, zumindest gegenüber dem Zaren.¹²⁴ Sein an die Stelle der Trauer tretender prudentistischer Verhandlungseinsatz gelingt auch, weil er weiß, dass er die potenzielle Spiegelfigur des »Bauernopfers« Imanculi ist, der als Opfer der Botschaft aus der veränderten Situation hervorgeht.

Ausgehend von der dramatischen Verwicklung der russischen Gesandtschaft lässt sich auch die georgische Gesandtschaft genauer beschreiben: Procopius und Demetrius – die beiden werden im Personenregister als die »Gesandten von Georgien« geführt – verschaffen sich über ihren Status als Mitglieder der Entourage des russischen Gesandten Zugang zum persischen Hof: »Sie leben«, so Catharinas Kammermädchen Salome gegenüber der Königin, »vnerkand | Bey disem den der Czar der Reussen nechst gesand« (I, 387–388). Das Reimpaar »vnerkand«/»gesand« verdeutlicht noch einmal, dass wir es gemäß Hövelns

121 Vgl. Koschorke, Das Begehren des Souveräns, S. 157: »Eine *spekuläre Beziehung* kettet den mächtig-ohnmächtigen Machthaber und seine ohnmächtig-mächtige Gefangene aneinander. Und das ist nicht nur der Effekt einer als zynisch abzuqualifizierenden Rhetorik von seiten des persischen Despoten.« Zum liebenden Tyrannen vgl. auch Clemens Heselhaus, Gryphius' Catharina von Georgien, in: Benno von Wiese (Hrsg.), Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Düsseldorf 1968, S. 35–60 und Tang, International Legal Order, S. 154 f.

122 Koschorke, Das Begehren des Souveräns, S. 161.

123 Gegen Vertrag und Bündnis mit Andersgläubigen hat die zeitgenössische Völkerrechtstheorie nichts einzuwenden. Zouch verweist darauf, dass Verträge mit Heiden oder Andersgläubigen nur in zwei Fällen abzulehnen seien: erstens bei einer Heirat, zweitens wenn durch das Bündnis mit Andersgläubigen anderen christlichen Fürsten ein Schaden erwachsen könne. Zouch, Explicatio, S. 243. Eine Heirat Catharinas hätte zweifellos auch den zweiten Fall zur Folge.

124 Vgl. Kap. IV/1.

Klassifikation der Gesandtschaftsarten zunächst mit Agenten am persischen Hof zu tun haben. Ihre Rolle als georgische Gesandte und Repräsentanten des Tamaras können sie erst spielen, nachdem sie mit Salomes Hilfe und durch Überlistung der Wachen Zugang zum Zimmer der georgischen Königin bekommen haben. Am persischen Hof bewegen sie sich in russischer Tracht (Abb. 24), ebenso wie der Gesandte und dessen Delegation während der Audienz beim Schah (Abb. 23).¹²⁵ Sie verkörpern dabei selbst das Dilemma der souveränen georgischen Königin: Ebenso wie Catharina eigentlich das Recht hat, Gesandte zu entsenden, dieses Recht aber aufgrund ihres unfreiwillig extraterritorialen Status nicht ausüben kann, gelangen die georgischen Gesandten nur durch Täuschung und Verkleidung und nicht in Form einer offiziellen Ambassade zu ihrer Königin.¹²⁶

Demetrius, der als Erster spricht, eröffnet die Audienz mit der entsprechenden Anrede: »Durchlauchtigste« (I, 409) Die beiden georgischen Gesandten überbringen einen Brief von Tamaras sowie die Nachricht von dessen Einsetzung als georgischer König, d. h. auch die jüngere georgische Geschichte, die Catharina durch ihre langjährige Abwesenheit nicht kennen kann. Dann unterbricht der Tyrann die Szene, worauf sich die georgischen Gesandten »hinter die Tapet« flüchten. Das darauffolgende vergebliche Liebeswerben des Chach Abas um die Gunst und Hand Catharinas erleben sie als stumme Zeugen versteckt hinter dem Vorhang. Im Vergleich der Audienzszenen lässt sich diese Konfiguration zuspitzen: Im Fall der Audienz des russischen Gesandten sind Demetrius und Procopius als georgische Gesandte anwesend abwesend (zwar sichtbar als Mitglieder der russischen, aber nicht der georgischen Gesandtschaft), während sie im Fall des Aufeinandertreffens des Schahs und Catharinas in ihren Gemächern, d. h. ihrem bewachten Gefängnis, abwesend anwesend (als georgische Gesandte, aber versteckt) sind. Im Netz der eingangs ange deuteten Verkettung von Stellvertretungen entspricht diese diplomatische Konfiguration einer Spiegelsituation der Audienz des russischen Gesandten beim Schah.

Die Audienz des russischen Gesandten bei Catharina komplettiert als dritte diplomatische Szene die Audienz des russischen Gesandten bei Chach Abas und den Auftritt des Tyrannen in Catharinas Gefängnis. Dabei ist sie auch als Vermittlung zwischen den negativ gespiegelten vorangegangenen Audienzszenen anzusehen. Wiederum findet diese Szene nicht in öffentlichen Prunkräumen, sondern zwangsläufig in den »privaten Gemächern« – weniger euphemistisch: im Kerker – der georgischen Königin statt. Allerdings wird die zeremonielle Form, die der tyrannische Leidenschaft und politischen Anspruch vereinigende Schah bei seinem Eindringen in den Raum der gefangenen Königin missachtet, nun eingehalten. An der Mittelachse von Gryphius' Trauerspiel, dem Dialog zwischen Catharina und dem russischen Gesandten, begrüßt dieser nach seiner Audienz beim Schah die georgische Königin als »Durchläuchtigste« und bekräftigt damit den Status der georgischen Souveränität.

Auch in Gryphius' historischer Quelle betont Malingre diesen Umstand; er beschreibt Georgien als »diuisée en quatre Royaumes, chacun desquels à son Roy & son Prince

125 Auf den im Dialog der Gartenszene geführten Diskurs über Bündnispolitik und den Zweifel an der Verhandlungsmacht des russischen Gesandten hat Bach hingewiesen. Vgl. Bach, Politische Theologie, S. 423 ff.

126 Ähnlich argumentiert Bach, ebd., S. 423.

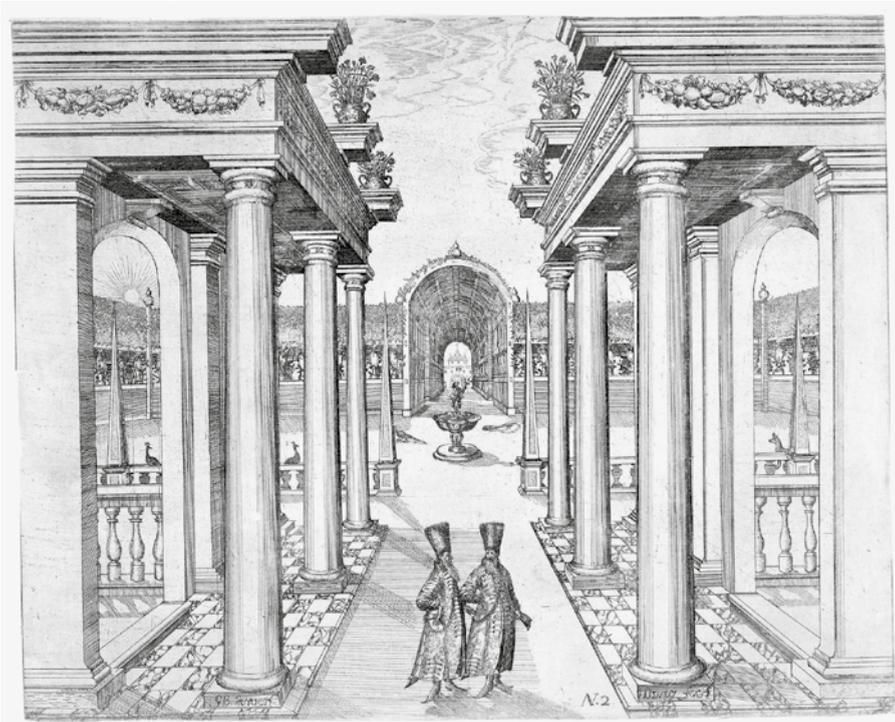


Abb. 24: Georgische Gesandte im Lustgarten des Schahs Abbas, Hans Using:
Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655)

Souuerain.«¹²⁷ Wiederum werden wir Zeugen rhetorisch-zeremonieller Gaben. In der Audienz in »der Königin Zimmer« wiederholt der Gesandte die expressive russisch-persische Friedensallegorie – »Der Schwerdter grimmes Recht will gantz verschoben seyn/ | Vnd reumet seinen Platz dem edlen Friden ein!« (III, 11 f.) – und bittet Catharina:

[...] so last euch itzt bewegen
Eur überschweres Leid vmb etwas abzulegen/
Vnd wündtscht zu disem Werck' und Fürstlichen Vertrag
Der uns und Persen bind't was der berühmte Tag
Vnd eure Neigung heischt (III, 5–9).

Auf die expressive und gleichzeitig appellative Funktion der diplomatischen Rede folgt die freudige »Post«, denn »unsre Wonn ist eurer freuden Quälle«:

127 Malingre, *Histoires tragiques*, S. 476.

Mein Fürst der stets bedacht die Thore zuentschlissen;
 Lest durch die Freyheit euch/ nicht mehr Gefangne grüssen/
 Vnd wil daß neben uns auch eur betrübtes Land /
 Vnd König Tamaras/ der die geneigte Hand/
 Nach euer rechten streckt/ von Hertzen sich erfreue
 Daß eur erlidten Leid/ in Wollust sich verneue (III, 21–26).

Den Bericht über die mögliche Befreiung hat Catharina bereits von den georgischen Gesandten erhalten, die inkognito Teil der russischen Gesandtschaft sind. Zumindest der Gruß des Zaren durch den russischen Gesandten folgt der Anerkennung der georgischen Souveränität – »Prinzeßin« und »König Tamaras«; gleichzeitig wird der georgischen Königin die Kette der Delegation vor Augen geführt: Durch den Gesandten des Zaren, der als Stellvertreter ihres Sohnes agiert, reicht Tamaras Catharina »die geneigte Hand«. Bevor Catharina den Freudenappell erwidert, stellt sie sich unter den Zaren, der sich »von seinem Thron zu unserm Kercker neigt« (III, 32). Gleichermaßen teilt sie die »Lust/ die eure Ruh [Friede, C. P.] vns bracht« (III, 39) so wie sie »eigne Lust« empfindet über die bevorstehende Befreiung aus dem Kerker. Und sie weiß, dass daraus ein Bündnis hervorgeht:

Glaubt Herr das heist auffs new' auff ewig vns verbinden
 Glaubte Herr/ dem so vil Müh für unser Heil behagt;
 Wir bleiben euch verpflichtet/ vnd eures Czaren Magd (III, 42–44).

Wiederum erfolgt die Medialisierung durch den Gesandten: »vergönt daß sich vermehret | Eur hochverdintes Lob vnd unsern Czaren ehr | Durch Abriß diser Angst/ die euren Geist beschweret | Vnd Euren Körper band« (III, 51–54). Rüdiger Campe hat darauf hingewiesen, dass dem Dialog zwischen Catharina und dem russischen Gesandten eine besondere Funktion eignet. Darin »höret« der russische Gesandte »den gantzen Verlauff ihres Lebens an«, wie Gryphius im »Inhalt der Abhandlungen« schreibt (S. 135): »Es ist die Rezitation eines Lebensberichts, der im Fall Catharinas einem wichtigen Zulieferdiskurs für die moderne Biographie und Autobiographie angehört: der Hagiographie. [...] Genauer gesagt geht es um etwas anderes als Interaktion. Die Vita ist vielmehr Gegenstand einer Schenkung und Gründung von Kommunikation.«¹²⁸ Der Gesandte bittet um den »Abriß dieser Angst/ die euren Geist beschweret/ Vnd euren Körper band« und die unvollendete Märtyrervita erfolgt zum Dank an den Einsatz des Zaren als eine Art »Gegengabe« für die vermeintliche Rettung. Campes Argumentation sei an dieser Stelle ausführlich zitiert:

Diesem autobiographischen Pakt im wörtlichen Sinn sehen die Zuschauer zu und werden darüber zu zweiten Empfängern des autobiographischen Geschenks, das eigentlich dem Souverän gilt. Catharina antwortet mit einer Gegensituierung der

128 Vgl. Campe, Theater der Institution, S. 265f.

Gabe: Nur wer den Schrecken ertrage, der in ihrem Auge physiognomisch sichtbar sei, könne und dürfe das Bild ihres Lebens im Erzählen empfangen. Die zum Empfang des Geschenks erforderliche Bedingung ist die Rezeptionsästhetik des Barocktheaters. Man muß der grellen Bühnensichtbarkeit im Seneca'schen und Lipsianischen Wort-sinn standhalten, d. h. ihre zufällige Äußerlichkeit negieren können, um ersatzweise die zweite Sichtbarkeit, hier: der Vita und Geschichte im Wort, zu empfangen. Das sichtbare Agieren der Rede auf der Bühne, die Rhetorik der Macht und die Macht der Rhetorik, wird in die Gabe einer Sichtbarkeit der Geschichte im Wort verwandelt. Das gegendramatische Redetheater ist in Catharina von Georgien die eigentliche Szene der Souveränität. Mit Catharina und dem durch den Gesandten vertretenen Zaren kommunizieren völkerrechtliche Souveräne. Sie begründen Kommunikation in einem souveränen Akt.¹²⁹

Während also materielle Zuwendungen und die simulierende Titelei des Tugendlobs in der Abschiedsaudienz beim Schah die Gabenökonomie eröffnen, wird die diplomatische Kommunikation in der Audienz des russischen Gesandten bei Catharina rhetorisch, d. h. allein über das Wort, institutionalisiert.

Die aus dem diplomatischen Zeremoniell gezogene »Rezeptionsästhetik des Barocktheaters« umfasst »nichts als lauter Weh/ als Ach und grimme Schmerzen | Als Mord/ Verläumdung/ Haß/ Verräther-tolles Schertzen/ | Vnd eine Flut von Blut/ und höchster Tyranny/ Vnd Hencker/ Brand und Pfahl« (III, 57–60). Dabei liest sich Catharinas Liste wie Martin Opitz' eingangs skizzierte Beschreibung der »Tragedie«, die »nur von Königlichem willen/ Todtschlägen/ verzweiffelungen/ Kinder- vnd Vatermorden/ brande/ blutschanden/ kriege vnd auffruhr/ klagen/ heulen/ seufftzen vnd dergleichen handelt«. ¹³⁰ Dramenpoetik und der historische Bericht der Königin, der allerdings nicht allein, wie Campe ausführt, ein autobiografischer, sondern eben auch ein staatspolitischer Bericht des Souveräns ist, laufen im Dialog zwischen Catharina und dem russischen Gesandten kunstvoll zusammen. Auch hier zeigt sich die Übersetzung der Märtyrertragödie – mit Catharinas Vorleben als Teil der Märtyrerlegende (z. B. einer Bekehrung) – ins Politische, als Bewegung zum Theater des höchsten sozialen Rangs und politisch-rechtlichen Status. Auf die Spiegelung der dramatischen Wirkungsästhetik dieses königlichen Märtyrertheaters in der Dramatisierung der diplomatischen Kommunikation wird im Zusammenhang der Vermittlung zwischen äußerer und innerer Dramenkommunikation noch zurückzukommen sein.¹³¹

Diese dramenpoetologische Öffnung und die rhetorische Institutionalisierung der Zwischenstaatlichkeit erfolgt in jener Szene, in der sich die spätere Märtyrerin und die politisch-irdische Handlung am nächsten kommen. Diese nachgerade utopisch-diplomatische Szene entspricht einem symbolischen Gabentausch: Der Gesandte des russischen Souveräns erkennt die *majestas* der georgischen Königin trotz ihrer extraterritorialen Ge-

129 Ebd., S. 266.

130 Opitz, Deutsche Poeterey, S. 364.

131 Vgl. Pfister, Drama, S. 153, der von der »referentielle[n] Funktionslosigkeit des Berichts im inneren Kommunikationssystem« des Dramas spricht.

fangenschaft an (Gabe als Fiktion einer Audienz bzw. Gabe des Befreiungsversuchs), die Königin antwortet mit der Gegengabe ihrer politischen Autobiografie.

In Gryphius' *Catharina von Georgien* strukturieren Figuren der Repräsentation den Text der heilsgeschichtlichen Transzendenz und durchziehen ihn mit einem Netz immanenter Praktiken. Daraus resultieren unterschiedliche Perspektiven auf die historiografisch verbürgte Handlung, die auch eine Gleichzeitigkeit mehrerer politischer Konfigurationen impliziert. So kann das beschriebene Netz immanenter Praktiken im Anschluss an Dirk Niefangers Konzept der Ambiguität frühneuzeitlicher Dramatik verstanden werden: Gerade »weil die entsprechenden christlichen bzw. politischen Intentionen so evident und die dramatischen Zentralgestalten in ihrer Exemplarität so deutlich konturiert erscheinen, bieten sich risikolose Möglichkeiten der pluralen Darstellung.«¹³² Ähnliches gilt für das Ausstellen der medialen Möglichkeits- und Handlungsbedingungen der dramatischen Figuration.¹³³ Die Märtyrertragödie eröffnet dabei rund um ihre im Zentrum stehende heilsgeschichtliche Figuration ein ganzes Register der Mehrdeutigkeit und politischen wie theatralen Repräsentationsformen. Dieses Register gehört, wie Benjamin vermutet,¹³⁴ zur gattungspoetologischen Signatur des Trauerspiels und korrespondiert mit den diskursiven und den performativen Segmenten der politischen Fiktion nach 1648.

5. Geiselpolitik: Gesandtschaft des weiblichen Martyriums

Eine Verortung der bislang skizzierten symbolischen Tauschsysteme und Repräsentationsakte des Trauerspiels, die ihre historische Konkretisierung im diplomatischen Kontext des Westfälischen Friedens erhalten, zeigt, dass die Opposition zwischen Politik und Heilsgeschichte mit einer befriedigenden dramenpoetologischen Lösung in der Transzendenz auch für *Catharina von Georgien* nur mit Schwierigkeiten aufrechtzuerhalten ist. Damit ist nicht allein der hinsichtlich der eigenen Repräsentation selbstreferenzielle Auftritt der Ewigkeit zu Beginn des Trauerspiels gemeint; das betrifft zuallererst die Figur der Märtyrerin selbst, die ebenso in das Netz der politischen Repräsentationshandlungen verstrickt ist und über die sich die diplomatische Blackbox des Trauerspiels öffnen lässt.

Gegen die lange in der älteren Forschung befestigte Dichotomie zwischen politischem Drama und heilsgeschichtlichem Märtyrerstück macht Peter-André Alt den Umstand geltend, »dass Gryphius beide Felder – Politik und Martyrologie – durch das Medium des weiblichen Körpers verbunden hat.«¹³⁵ Catharina begreift sich selbst als »Königin mit

132 Niefanger, Geschichtsdrama, S. 119 f.

133 Vgl. Kaminski, Transzendenz/Immanenz.

134 Vgl. Benjamin, Trauerspiel, S. 45.

135 Alt, Frauenkörper und Stellvertretung, S. 134 f. Vgl. dazu auch Voßkamp, Zeit- und Geschichtsauffassung, S. 146, der von der »Struktur der zugleich heils- und staatsgeschichtlichen Entscheidung« spricht, »die sich exemplarisch in dem Verhalten Catharinas und Carolus' entfaltet«, sowie Thomas Borgstedt, Andreas Gryphius, »Catharina von Georgien«: poetische Sakralisierung und Horror des Politischen, in: Dramen vom Barock bis zur Aufklärung, Stuttgart 2000, S. 37–66.

transitorischer Souveränität«,¹³⁶ deren *body politic* als Interregnum, als Stellvertretung für ihren Sohn Prinz Tamaras erfolge.¹³⁷ Auch steht die Stellvertretung im unmittelbaren Zusammenhang mit der Gefangenschaft: »So bald wir vnser Kind vnd Schnur hinweg geschickt«, so der autobiografische Bericht Catharinas,

Vnd schon der Persen Zelt von dem Gebirg' erblickt;
 Begaben wir vns recht zu deß Tyrannen Füßen
 Vnd wolten seine Faust in tiffster Demut küssen.
 Er/ dem der schwere Zorn durch alle Sinnen kracht/
 Erhitzt in geiler Brunst/ als wir der grausen Macht
 Mit Thränen zugesetzt/ als wir mit eigner Leichen
 Vns den gereizten Grimm erboten zuerweichen.
 Die oft verkehrte Rött' im Angesicht entdeckt;
 Wie hefftig seine Seel durch Rach vnd Lib entsteckt.
 Er sprach vns freundlich an (doch war die Gunst vergellet)
 Vnd fragte warumb sich nicht vnser Kind einsetlet (III, 340–350).

Auch als Gefangene fungiert die georgische Königin als Stellvertreterin für ihren Sohn. Aus den Stellvertretungen ergeben sich formale Analogien für die dramatische Bauform wie etwa im Fall von Catharinas Dienerin Serena, durch deren Bericht die Zuschauer jene Details von der devestierenden Entblößung,¹³⁸ sexualisierten Folterung und infernalischen Tötung Catharinas¹³⁹ erfahren, welche das aristotelische und horazische »Grässlichkeitsverdikt« des Zeigens auf der Bühne verbietet: »So wie Catharina ihrem Sohn den Körper der Macht lieh, leiht Serena jetzt ihre Stimme der Toten, um durch die Schilderung der Folter Anklage gegen die Peiniger der Königin zu erheben.«¹⁴⁰ Letztlich eignet sich der Bericht von Catharinas Martyrium in wirkungsästhetischer Hinsicht aufgrund der nachgerade lustvollen Aufopferung Catharinas besser für die Zuschauer, um mit den ergriffenen Jungfrauen der Königin mitzuleiden.¹⁴¹

136 Alt, Frauenkörper und Stellvertretung, S. 134.

137 Dagegen verweist Bach auf die frühneuzeitliche Möglichkeit der Gynokratie: Bach, Politische Theologie, S. 413 ff. Dazu auch: Oliver Bach, »Ein Weib / doch die geherrscht«. Gryphius' Trauerspiel »Catharina von Georgien« und die *gender history* von Recht und Politik, in: ders./Astrid Dröse (Hrsg.), Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch, Berlin/Boston 2020 (= Frühe Neuzeit, 231), S. 281–309.

138 Vgl. Alt, Tod der Königin, S. 71 f.

139 Vgl. Isabel von Holt, Figurationen des Bösen im barocken Trauerspiel. Eine Studie zu Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein, Berlin/Boston 2022 (= Frühe Neuzeit, 245).

140 Alt, Frauenkörper und Stellvertretung, S. 141. Vgl. dazu auch Claudia Benthien, Augenzeugenschaft und sprachliche Visualisierung im Drama, in: dies./Brigitte Weingart (Hrsg.), Handbuch Literatur & visuelle Kultur, Berlin/Boston 2014 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 1), S. 357–374, hier S. 367 f.: Die theatralische Augenzeugenschaft sorgt in der Botenszene von Serenas Bericht dafür, dass die erste Zeugin (Serena), die vom Martyrium berichtet, eine sekundäre Zeugenschaft (die zuhörende Jungfer) an die Seite bekommt, um den Affekt des visuellen Ereignisses zu komplettieren.

141 Vgl. Niefanger, Geschichtsdrama, S. 173 ff.

Ausgehend von der Beobachtung, dass Catharina sowohl als Souverän wie auch als Stellvertreterin auftritt, erlauben die Repräsentationsakte der Catharina auch eine Dynamisierung der dramaturgischen Statik des Märtyrerdramas: Die königliche Märtyrerin Catharina ist nicht nur diejenige Figuration, die sich vom Netz der Gesandtschaftsakte abhebt, sondern gleichzeitig als ›Gesandtschaft‹ selbst das Zentrum dieser Akte. Das betrifft nicht nur die Stellvertretung für die georgische Herrschaft ihres Sohnes, sondern eröffnet eine neue Perspektive auf die diplomatische Repräsentation Catharinas: Noch einmal sei an Conrad von Hövelns Klassifikation erinnert, in welcher sich an neunter Stelle der zwölf Gesandtschaftsarten als Möglichkeit der diplomatischen Repräsentation die Geisel findet: »Geisel (Obses) welcher an Pfandesstat/ oder einer gegen dem andern verschicket und gelassen wird.«¹⁴² Die Begriffe »Pfand« und »Geis[s]el« ziehen sich geradezu leitmotivisch durch das gesamte Gryphsche Trauerspiel. Sie finden sich etwa im ängstlichen Gespräch zwischen Procopius und Demetrius hinsichtlich Catharinas Befreiung durch den russischen Gesandten und in Catharinas Bericht über den politischen Überlebenskampf Georgiens angesichts permanenter Bedrohungen durch größere benachbarte Mächte (I, 160). Das Pfand der jungen georgischen Königssöhne am persischen Hof – »Man giebet wohl gar was der Natur zum liebsten/ als sein eigen Fleisch und Blut zu Geisel«¹⁴³ – entspricht insbesondere dem schlechten diplomatischen Wechselskurs kleinerer oder außereuropäischer Staaten¹⁴⁴ gegenüber potenziellen Universal- und Großmächten, wie ihn zeitgleich auch Corneille im *Nicomède* (1651) auf der Bühne des Theaters figuriert.¹⁴⁵ Diese diplomatische Vertretung »an Pfandesstatt« soll im Folgenden herangezogen werden, um die diskursive und performative Einbettung von Catharinas politischer Märtyrerfiguration zu beleuchten.

Auch ihren Bericht gegenüber dem russischen Gesandten beginnt Catharina mit dem Hinweis auf die geografische Lage Armeniens »zwischen Thür und Angel« (III, 89) und die daraus resultierenden Zwangsbündnisse, je nach Nachbarschaft zwischen Türken und Persern; auf der rhetorischen Ebene korreliert die geografische Situierung dabei mit der

142 Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 7. Dort auch ausführlicher: »Ein Pfand=Gesandter/ (Wechsel= Pfand=Mann / Obses) Geisel wird nur in wichtigen Begebenheiten/ da man nicht trauet/ sondern Russische Zusage hält [!]/ zur Lebens=Gefahr in Gefangener Huht und Verwahrung (als Selbst= gefangen=willig) einer in deß andern Stelle/ biß nach der Sachen Entscheidung und gänzlichen Auffhebung/ jedoch zu guter Wolhaltung gesandt; Selbiger aber hat mit andern Gesandten nicht eine Gülte/ sondern gar anders Recht/ jedoch muß im übrigen ihm die freye Sicherheit und unbeleidliche Freyheit/ Schutz und Schirm gleich als sonst rechte Gesandten gehalten werden.« (Ebd., S. 22).

143 Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 23.

144 Vgl. Benjamin Steiner, *Friedensschlüsse mit außereuropäischen Herrschern. Afrika, Mittelmeerraum, Osmanisches Reich*, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/ Handbook of Peace in Early Modern Europe*, Berlin/Boston 2021, S. 367–390, hier S. 381 und Christina Brauner, *Kompanien, Könige und caboceers. Interkulturelle Diplomatie an Gold- und Sklavenküste im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien u. a. 2014 (= *Externa*, 2), S. 505–517.

145 Auch der bythinische Prinz Nicomède, der aus Rom zurückgekehrt ist, wird vom römischen Gesandten gegenüber König und Königin als »l'otage de Rome, et non plus votre fils« betrachtet. Pierre Corneille, *Nicomède. Tragédie*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II, hrsg. von Georges Couton, Paris 1984 (= *Bibliothèque de la Pléiade*), S. 637–712, hier S. 702 (V, 5).

ausgleichenden Friedensallegorie des russischen Gesandten. Die Dramenfigur liefert dafür jene Informationen nach, die am Anfang von Malingres historiografischer Darstellung der georgischen Königin stehen: »Drumb sucht Georgien/ wie wol gezwungen/ Schutz | Von dem der Schaden kan; und Stambol seinen Nutz« (III, 67–68). Davon ausgehend entfaltet Catharina eine Genealogie der Geiselpolitik, die schließlich zum Vater ihres Sohnes Tamaras führt: David, so Catharina, sei dadurch zum König geworden, dass sein älterer Bruder Constantin als »näher Pfand« nach »Persens Hoffstadt« hingeschickt worden war und dort »durch Haly Wahn verzaubert« wurde, d. h. zum Islam übertrat. Auch David hatte kaum angefangen »zu blühen«, »[a]ls er auff Abas Wort auch must in Persen zihen/ | Und für vns Geissel seyn« (III, 105–108). Constantin wird in der Folge vom Schah gegen seinen Vater und den als Prinzen eingesetzten David aufgebracht, bis zum grausamen, an die Atriden erinnernden Mord an Vater und Sohn bei einem Festbankett in »deß Verräthers Hoff« (III, 132).

Mit diesem Bericht über die persisch-georgische Geiselrelation verkörpert Catharina ihre eigene Botschaft, als Botin ihres Berichts verschwindet sie jedoch nicht hinter diesem, sondern sie begründet damit ihre Existenz und Haltung. Im letzten Teil ihres Berichts befasst sie sich schließlich mit der Zeit nach dem Tod des Königs und des Kronprinzen, also vorwiegend mit der Zeit der königlichen Stellvertretung für ihren heranwachsenden Sohn. Dass sie dabei auch auf die Rache an Constantin und ihren Eidbruch zu sprechen kommt, lässt ihre Rede vor dem Gesandten auch als politische Beichte vor dem entschiedenen Gang in den martyrologischen Teil des Dramas verständlich werden (II, 176–212). Gleichzeitig wird sie mit der Genealogie der georgischen Geiseln in Persien, an deren letzter Stelle sie steht, auch auf das Beispiel ihres verstorbenen Gemahls verpflichtet. Denn David blieb

[...] frey vnd fest

Bey seinem Christus stehn/ vnd schlug die tolle Pest
Deß Haly Wahnwitz auß. Wie hart auch Abas tobte
Wie vil er ihm Geschenck' vnd Land vnd Gunst gelobte. (III, 107–110)

Der russische Gesandte bezeugt den »unbewegte[n] Sinn« (III, 111), dem Catharina schließlich folgt. In der *imitatio* dieses religiösen und dynastischen Exempels verkehrt Catharina nun auch die mörderische Täuschung Constantins, von der sie dem russischen Gesandten berichtet, in die *passio* des Martyriums gegenüber dem Schah.¹⁴⁶

Mit der diplomatischen Hierarchie, der sich kleinere Herrschaftsverbände zu fügen haben, ist allerdings nur eine Seite der Geisel-Repräsentation beschrieben. Zur rhetorischen

146 Vgl. zum (mimetischen) Zusammenhang *passio* und *Passio* Erich Auerbach, *Passio als Leidenschaft*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1976, S. 161–175. Für die dramatische Märtyrerfiguration im Trauerspiel vgl. auch Sigrid Weigel, *Souverän, Märtyrer und ›gerechte Kriege‹ jenseits des Jus Publicum Europaeum*. Zum Dilemma Politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin, in: Daniel Weidner (Hrsg.), *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006 (= *Trajekte*), S. 101–128, hier S. 117f.

Mehrdeutigkeit von Catharinas Status als Geisel und Pfand ist auch an die Rede des russischen Gesandten während der Audienz beim Schah zu erinnern, der das gegenseitige Vertrauen des Friedensschlusses und das gleichgeordnete Bündnis konstituiert. So deutet Gryphius in der Rede des Gesandten voraus, dass tatsächlich ein Herzenspfand von Persien nach Georgien zu überbringen ist, Catharina also auch als *obses* einen Vertrauensbeweis des Friedensvertrages verkörpert. Die Gabe des Vertrauens erwartet Bestätigung des Vertrauens durch eine Gegengabe aus dem »Hertzen« der persischen »Hoffhaltung«:

Der Tag ist nunmehr dar/ der/ dem das weite Land
 Der Reussen zu Gebot; reicht die vertraute Hand
 Als Bruder und umbfast mit fröhlichem Gemüte
 Eu'r wolgeneigtes Hertz das voll von fester Güte
 Sich uns zu Pfande gibt/ der Feinde Trotz verschwindt.
 Nu sich der strenge Nord und reiche Sud verbind (II, 139–144)

Die den diplomatischen Kanal öffnende, gleichsam phatische Rede des Gesandten führt eine Überkreuzung der Repräsentationsebenen vor: Das »wohlgeneigte[] Hertz« des Schahs, »voll von fester Güte«, meint zunächst den persischen *body politic*, aber auch den Körper des Souveräns als aufrichtigen Vertrags- und Bündnispartner. In einer zweiten Übertragung des Herzens rückt nun allerdings das Begehren des Souveräns in den Mittelpunkt, das – wie die Beteiligten der äußeren Dramenkommunikation wissen – auf die georgische Königin gerichtet ist: Wenn das »Hertz« des Chach Abas als Objekt des tyrannischen Begehrens Catharina selbst ist, wird ihre Befreiung als georgisches Pfand für Persien wiederum in ein persisches Pfand für den Friedensschluss und das neue Bündnis transferiert. Sie erscheint dadurch als ein die Pole und Ebenen der dramatischen Konfiguration verbindendes Medium. Sie verkörpert den politischen Nukleus der diplomatischen Kommunikation im Stück, die sie um die Kategorie des persisch-russischen bzw. des persisch-georgischen Geiselsystems erweitert.

Die antike und mittelalterliche Praxis der Geiseldiplomatie spielte in Ermangelung völkerrechtlicher Verbindlichkeiten bis ins 18. Jahrhundert eine große Rolle bei Friedensverträgen. Während die Geiselstellung in Spätantike und Mittelalter »Ausdruck des Friedenswillens, ja greifbare Form des Friedens selbst«¹⁴⁷ war, wurde sie in der Frühen Neuzeit insbesondere als Praxis eingesetzt, um Vertragssicherheit zu gewährleisten – nicht zuletzt, wenn an der »Vertragstreue« der Vertragspartner gezweifelt wurde.¹⁴⁸ Zwar verweist Grotius darauf, dass »die Verbindlichkeit« der Geiseln »verhasst« sei, »weil sie der Freiheit entgegen ist«, führt gleichzeitig aber aus: »Zubehör der Verträge sind die

147 Rebecca Valerius/Horst Carl, Geiselstellung und Rechtssicherheit. Die Friedensverträge von Madrid (1526) und Vervins (1598), in: Rainer Babel u. a. (Hrsg.), Sicherheitsprobleme im 16. und 17. Jahrhundert. Bedrohungen, Konzepte, Ambivalenzen, Baden-Baden 2019 (= Politiken der Sicherheit, 6), S. 489–509, hier S. 489.

148 Christoph Kampmann/Horst Carl, Historische Sicherheitsforschung und die Sicherheit des Friedens, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe, Berlin/Boston 2021, S. 529–549, hier S. 536.

Geiseln und die Pfänder. Die Geiseln stellen sich entweder freiwillig oder auf Befehl der Staatsgewalt; denn diese enthält ebenso das Recht auf Handlungen der Untertanen wie auf ihr Vermögen.¹⁴⁹ Auch im unmittelbaren Anschluss an die Westfälischen Friedensverträge wurde auf der Prager Konferenz, die dem Nürnberger Exekutionstag vorausging, zur Versicherung einer *universalevacuation* der schwedischen Truppen der Austausch »ranghohe[r] Geiseln« erwogen.¹⁵⁰ Und, was für unseren Zusammenhang wichtig ist, Gebiete in Schlesien wurden in den Nürnberger Verhandlungen 1649 als mögliches Pfand der Schweden betrachtet, sollten die Reichsstände und der Kaiser die Kosten der Truppenauflösung nicht übernehmen.¹⁵¹ Üblich waren Geiselstellungen zudem zur Sicherung militärisch aufgezwungener Friedensverträge, etwa im berühmten Fall des vom in der Schlacht von Pavia von kaiserlichen Truppen gefangengenommenen französischen Königs Franz I. und des daraus resultierenden Friedens von Madrid (1526). Der französische König willigte in die Abtretung weiter Teile Burgunds unter der Bedingung ein, zur Durchsetzung des Friedensvertrags bei den Ständen selbst nach Frankreich reisen zu dürfen. Im Gegenzug und zur Ratifizierung des Vertrages wurden seine beiden ältesten Söhne als Geiseln an Spanien übergeben.¹⁵²

Catharina ist bereits rhetorisch Bestandteil der Friedensverhandlung, wie die Rede des Gesandten vor Augen führt; sie dient einerseits für den Schah gegenüber Georgien und den Russen als Pfand, wie Demetrius früh vermutet. Während Procopius darauf vertraut, dass »Wer Kriigs fleucht gibt dem Feind nicht Ursach an die Hand«, antwortet Demetrius zweifelnd: »Wer sich versichert wil/ hält fest ob seinem Pfand« (I, 159 f.). Gleichzeitig rückt sie allerdings auch als Vertragsgeisel, als zur Legitimation des Friedens von Persien nach Russland übermitteltes Pfand in den Blick. So eröffnet die Gabenökonomie eine weitere Dimension, die der begehrende Tyrann bereits unmittelbar nach seiner Zusage, Catharina freizugeben, jedoch wieder infrage stellt:

O Teu'r! vnd mehr denn teu'r von uns erkauffter Frid!
 O Grausamster Verlust den je diß Hertz erlid!
 Tyrannin vnser Seel! Kömst du auß Abas Händen!
 Sol man vmb Persens Heil dich in dein Land heim senden!
 (II, 183–186)¹⁵³

149 Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 575 (Buch III/Kap. XX/§ LII).

150 Oschmann, *Nürnberger Exekutionstag*, S. 115.

151 Vgl. ebd., S. 409: Als Realassekuration für die Zahlungen zur Truppenauflösung wählte Schweden schließlich die Festung Vechta. Vgl. auch Newman, »Mediating Amicably«, S. 82.

152 Vgl. Valerius/Carl, *Geiselstellung*, S. 490 f. Das Beispiel zeigt jedoch auch die begrenzten Mittel der Geiseldiplomatie der Frühen Neuzeit; nach seiner Freilassung widerrief Franz I. den Frieden von Madrid weitgehend und schmiedete neue Allianzen gegen Karl V. Grotius verweist zwar auf die völkerrechtliche Sanktionsmöglichkeit, die Geisel zu töten, allerdings waren diese Tötungen »in der frühneuzeitlichen europäischen Adels- und Fürstengesellschaft [nicht] mehr vorstellbar« (Ebd., S. 493). So blieb dem Kaiser nur die Möglichkeit, die französischen Geiseln schlecht zu behandeln, was er mit dem Entzug der Entourage der jungen Prinzen auch tat, die nun ausschließlich mit Spaniern Umgang hatten und gezwungen wurden, spanisch zu sprechen.

153 Gesteigert schließlich: »Ha Frid! Und warumb hat vom Friden man gehöret? | Warumb hat diser Traum den weisen Kopff bethöret. | Weg Friden! Greiff zu Wehr! es gelte Blut vnd Brand! | Es

Die Metonymie der Gesandtenrede – »umbfast mit frölichstem Gemüte | Eu'r wolgeneigtes Hertz« –, die eigentlich auf den *body politic* verweist, wird so auch als Metapher (Herz) für die Leidenschaft des Souveräns lesbar. Diese Verkettung von diplomatischem Status (obses) und Begehren (Obsession, Belagerung) macht eine Auflösung von Catharinas Repräsentation als Friedenspfand unmöglich. Demgemäß ist es konsequent, dass die internationale Vermittlungsfigur des Trauerspiels, der die Aufgabe zukommt, die russisch-persische Friedenssicherung mit einem Geschenk an die »Magd« Georgien zu verbinden, d. h. zweifache Bündnispolitik zu betreiben, schließlich ungewollt dafür sorgt, dass die Bühne der internationalen Politik zu jener des Martyriums wird. Als Protagonist, der in zwei königlichen Audienzszenen als Gesandter auftritt – einmal vor dem Schah, einmal vor der georgischen Königin –, wird auch seine diplomatische Achsenfunktion zwischen Tyrann und Märtyrerin für die Poetik des Trauerspiels sichtbar: Während er in der Audienz bei Chach Abas die vermeintliche Freilassung Catharinas als Friedenspfand entgegennimmt, empfängt er in der Audienz mit Catharina stellvertretend für den Zaren deren politische Autobiografie. Dieser Bericht zeigt einerseits auf, dass die georgische Königin im prekären Kampf mit größeren Mächten die Souveränität Georgiens aufrechterhält, indem sie ihren leiblichen Körper wie auch den für ihren Sohn ausgefüllten dynastischen *body politic* »zusammenhält«;¹⁵⁴ auch hierin liegt Beständigkeit. Andererseits offenbart der Bericht den georgischen Kampf um Souveränität als konsequente Geschichte einer Geiselpolitik, die nun im Funktionswechsel als vom Zaren beanspruchtes Friedenspfand eine Fortführung erfährt. Die diplomatische Transformation der Geiselpolitik findet allerdings nicht statt: Das Martyrium Catharinas wird dadurch ermöglicht, dass auch der Schah die beiden Körperebenen vereinigt, allerdings als begehrender Tyrann, wodurch sich die Konfiguration verkehrt: Anstelle der Staatsräson, die ihn als politisches Subjekt zentriert, vollzieht er die für Catharina und schließlich auch Persien fatale Vereinigung seines Begehrens mit der Repräsentation seines politischen Körpers.¹⁵⁵ Das diplomatische Zeremoniell fungiert dabei als Bühne, auf der das Drama der politischen Theologie erscheinen kann,¹⁵⁶ der russische Gesandte als dafür entscheidendes Medium.

Das dichte Netz der bislang aufgeschlüsselten Gaben und Repräsentationsakte verkörpert nicht – wie es die allegorische Architekture des Bühnenraumes zu Beginn vermuten lässt – das weltzugewandte Gegenteil der Märtyrerfiguration, sondern ist vielmehr deren Voraussetzung. Die Figuren und der von der Ewigkeit entfaltete Theaterraum verweisen in der außenpolitischen Konfiguration selbst auf ihren Status als Repräsentationen. Und je deutlicher sie selbst auf die Voraussetzung der dramatischen Fiktion verweisen, desto signifikanter wird dadurch auch der »letzte Akt« der Stellvertretung hervorgeho-

gelte Reich vmb Reich! Last vns mit frischer Hand | Zureissen was man schrib. Stost alles über Hauffen | Was Rha vnd Tyger schloß!« (II, 197–202)

154 Vgl. Alt, *Tod der Königin*, S. 60 ff.

155 Vgl. Koschorke, *Das Begehren des Souveräns*, S. 158.

156 Vgl. ebd.; Albrecht Koschorke, *Das Problem der souveränen Entscheidung im barocken Trauerspiel*, in: Cornelia Vismann/Thomas Weitin (Hrsg.), *Urteilen/Entscheiden*, München 2006, S. 175–195, hier S. 178f. und Romain Jobez, *Le Théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature*, Paris 2010 (= *Lire le XVIIe Siècle*, 5), S. 71–86.

ben. Demgemäß gruppieren sich um den semantischen Zusammenhang der *obsides* auch rhetorische Figuren, die sich, wie in der Rede der Ewigkeit, auf die körperliche Hülle als irdisches Pfand der Seele beziehen: die Auflösung der körperlichen Hülle »an Pfandesstatt«; »[o] Tod! gewündtschter Tod! O angenehmes Pfand!« (IV, 236) Hermann Kirchners Definition des Legaten als *persona*, die ein Amt, einen Dienst auf sich nimmt, um damit das Ansehen des Fürsten hochzuhalten,¹⁵⁷ gewinnt an dieser Stelle noch einmal an Bedeutung, da das lateinische *munus* auch als Opfergabe zu übersetzen ist:

O Haupt vnd Feldherr deiner Glider!¹⁵⁸
 Der du den Kampf für vns versucht/
 Vnd durch dein Blut/ was Gott verflucht/
 Gesegnet: für dir fall ich nider!
 Nimm' an was ich nun dir zum Opffer sol vergessen
 Mein zwar durch Schuld beflecktes Blut.
 Doch durch dein Blut wird rein vnd gut
 Was auß den Adern muß zu deinen Ehren flissen (IV, 265–272).

Während der Corpus der Königin (»diese Leich«) dem persischen Schah als »Lösegeld« bleibt, wird »[d]er Geist [...] dem befohlen | Der vns ins Vaterland wil auß dem Elend holen« (IV, 309–310). Abgeschlossen wird die Übertragung der diplomatischen Konfiguration in das theatrale Martyrium mit einem performativen Akt; durch den Henker entblößt und inmitten der Marter wendet sich Catharina an Gottes Sohn und bittet um Geduld: »Ich nehme dises Pfand der ewig-treuen Huld | In tif'ster Demut an [...]«. Sie empfängt dadurch die Gnade, »[z]u leiden für dein' Ehr« (V, 80–84). Darin drückt sich auch die Prozesshaftigkeit des martyrologischen Zeugnisses gegenüber einer Augenzeugenschaft aus. Während letztere sich immer bereits auf ein Resultat bzw. ein Aposteriori des Zeuge-Seins bezieht, besteht das Martyrium im individuellen Leidensweg, den der Körper durchläuft und eben dadurch ein »Apriori der Bezeugung« hervorbringt.¹⁵⁹

Mit Blick auf die in Kapitel III/4 skizzierten Schreibakte – die politische und literarische (Unter-)Schrift der Verträge auf der einen, die Körperschrift des Märtyrers auf der anderen Seite – lassen sich auch die skizzierten Repräsentationsakte besser differenzieren:

So kräftig ist der in dem schwächsten Werckzeuge/ dessen Ehre diese Königin mit ihrem Blut außstreichet/ diß einige beklage ich; daß meine Feder zu schwach/ so hohe Geduld/ so hertzhafte Standhaftigkeit/ so fertigen Schluß das Ewige dem Vergänglichen vorzuziehen/ nach Würden herauß zustreichen (Großgünstiger Leser, 133).

157 Vgl. Kap. II/5.

158 Gryphius ruft hier die für die Zwei-Körper-Lehre wichtige theologische Doppelung des menschlichen Körpers Christus' und des *spirituale collegium* auf. Vgl. Kantorowicz, King's Two Bodies, S. 194 ff.

159 Krämer, Medium, Bote, Übertragung, S. 246.

Diplomatischer Auftritt und bevollmächtigte Unterschrift bezeugen die Ehre und *majestas* des souveränen Senders. Die dramatische Dichtung des Autors versucht durch das »kaum erhörete[] Beyspill unaussprechlicher Beständigkeit« mit schwacher Feder die Ehre der Märtyrerin, also über Umwege auch jene Gottes, herauszustreichen und bleibt dabei umso deutlicher der Zeugenschaft des Wortes verhaftet. Von beiden Repräsentationsformen und Schreibakten hebt sich die Körperschrift der Catharina ab, weil sie erstens nicht einen politischen Souverän, sondern *den* Souverän der Souveräne vertritt, zweitens weil ihre Repräsentationsweise als Blutzugin – bezeugt wird die Wahrheit der Leiden Christi *durch* den eigenen leidenden Körper – wie keine andere in der Lage ist, die Ehre Gottes »herauß zustreichen«: »Last so wie Sie das werthe Blut zu Pfand« (I, 87), heißt es mit Blick auf das *exemplum* im Prolog der Ewigkeit. So tritt Catharina im diplomatischen Netzwerk des Trauerspiels schließlich als Gesandte Gottes auf, wobei die letzte Szene des Trauerspiels, in der Catharina – zumindest in der Wahnvorstellung des persischen Tyrannen – vor den Schah tritt, den Reigen der Audienzen erst abschließt. Der titelgebenden Beständigkeit entspricht die Eignung (Treue) zu dieser Gesandtschaft, im Martyrium erfolgt die Delegation, der gemarterte Körper ist jener, der die Souveränität des Königs der Könige übermittelt und zur Schau stellt: »Last so wie Sie das werthe Blut zu Pfand: | Vnd lebt vnd sterbt getrost für Gott vnd Ehr vnd Land« (I, 87–89). Auch die rhetorische Überzeugungskraft der Blutzugin ist demnach als Repräsentation zu verstehen; diese Gesandtschaft des weiblichen Martyriums macht sie zur »Braut Christi« wie zur Repräsentantin der Gemeinschaft Christi.

Obwohl Höveln Beispiele aus der Antike nennt, sei es »nicht sicher oder rahtsam Weib oder Töchter einem andern zum Leib=Pfande zuvertrauen [...]. Darum dieser Zeit unser Frauenzimmer mit solchem selbst=sich=zu Pfande setzen nach Natürlichem Recht verschonet wird.«¹⁶⁰ Grundsätzlich finden sich allerdings in der Völkerrechts- und Gesandtentheorie des 16. und 17. Jahrhunderts bei Gentili, Paschal und Zouch einige Beispiele für weibliche Gesandtschaften, etwa in der offiziellen römischen Legation der Veturia, die mit ihrem verbannten und gegen Rom kämpfenden Sohn Coriolan einen Waffenstillstand vereinbarte.¹⁶¹

Catharinas martyrologische Gesandtschaft steht zwar – auch in der Stillstellung durch die räumliche Gefangenschaft – im Gegensatz zur horizontalen Ausbreitung der Kommunikation und Repräsentation, des Bündnis- und Vertragswesens im Trauerspiel, wie es insbesondere die zweite Hälfte von Catharinas Bericht gegenüber dem russischen Gesandten entfaltet; etwa im Versuch, sich durch die Schutzmacht der Osmanen dem persischen Druck zu entziehen: »Man machte neue Bünd/ vnd lif den Bospher an. | Weil man vom Tyger nichts/ denn Meineyd hoffen kan« (III, 295f.). Gleichzeitig verbinden sich Diplomatie und Martyrium in Catharinas Körperschrift. Catharinas göttliche Gesandtschaft vermittelt zwischen diesen unterschiedlichen symbolischen Räumen. Auch in dieser Konstellation lässt sich die Überwindung Merkurs im Medium Merkurs erkennen:

160 Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 23 f.

161 Vgl. Zouch, *Explicatio*, S. 187ff. Mit Martian kritisiert Zouch auch Kirchners strikte Ablehnung weiblicher Gesandtschaften. Frauen, so Zouch, seien durchaus in der Lage, ehrenwerte Angelegenheiten mit Ansehen abzuhandeln.

Gerade die Figur der diplomatisch Nicht- bzw. nur in Stellvertretung Repräsentierten verkörpert schließlich die ›ranghöchste‹ Repräsentation. So ist Catharinas Martyrium nicht allein als hypothetische Lösung eines völkerrechtlichen Problems zu lesen, sondern zuallererst als Akt der Repräsentation im Trauerspiel. Die Gesandtschaft Gottes tilgt Chach Abas' Verletzung ihrer Souveränität als christliche Königin.

Indem aber Catharina selbst zur martyrologischen Gesandten wird und der russische Gesandte mit Seinelcan wieder auf jene Hinterbühne der Verhandlung tritt, auf der er vor Beginn der Trauerspielhandlung den Friedensvertrag verhandelt hat, rückt abschließend noch einmal die Gesandtschaft des Trauerspiels im westfälischen Kontext in den Blick: Auch wenn es sich um keine formale Stellvertretung handelte, fühlten sich neben den brandenburgischen Abgesandten, von deren Engagement im Rahmen des ersten Reichstages bereits die Rede war, insbesondere die Kursachsen in der schlesischen Sache zuständig. Unter Vermittlung des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. hatten die schlesischen Fürsten im sogenannten Dresdner Akkord nach der Schlacht am Weißen Berg dem Kaiser die Treue geschworen.¹⁶² Mit der neueren akteursorientierten Diplomatieforschung lässt sich die Darstellung relativieren, die protestantische Sache in Schlesien sei aufgrund mangelnder Vertretung in der *treaty economy* geopfert worden.¹⁶³ Ein Blick in die diplomatische Praxis der kursächsischen Gesandten offenbart deren gestalterisches Dilemma aufgrund einer zunehmend unmöglichen und im Zusammenhang der Kongressdiplomatie seltsam antiquierten Position des Kurfürsten: Johann Georg war gleichermaßen kaisertreu *und* in der lutheranischen Angelegenheit exponiert. Wesentlich für das realpolitische schlesische Schicksal in Westfalen war nun der Umstand, dass sich der Kurfürst, der den schlesischen Landständen im Wort stand, weigerte, seine Ablehnung einer gemeinsamen auch von den Schweden unterstützten protestantischen Sache aufgrund von Kaisertreue und der Angst vor protestantischen Extrempositionen aufzugeben. Eine von den Reichsständen vorgeschlagene Aufnahme der schlesischen Angelegenheit in die allgemeinen Vertragsbedingungen die Konfessionsausübung betreffend lehnte er strikt ab. Dem adligen Primargesandten Hans Ernst von Pistorius sowie dem bürgerlichen Sekundargesandten Johann Leuber waren die Hände gebunden, in der schlesischen Sache eine gemeinsame Strategie mit den Reichsständen zu verfolgen. Stattdessen mussten sich die kursächsischen Gesandten zurücknehmen und um Verständnis für die katholischen Positionen werben. Die schlesische Angelegenheit war so als isolierte Frage von Beginn an auf verlorenem Posten, den Pistorius und Leuber wiederum den dadurch zutiefst irritierten protestantischen Reichsständen vermittelten. Die prekäre Position der Abgesandten zeigte sich bereits darin, dass die kursächsischen Abgesandten das Direktorium im *corpus evangelicorum* ablehnen mussten, obwohl sie das Vorrecht darauf besessen hätten. Stattdessen übernahm Sachsen-Altenburg die Führung.¹⁶⁴ Damit konnten sie ihre Funktion als konfessionspoli-

162 Vgl. Deventer, *Gegenreformation in Schlesien*, S. 145.

163 Vgl. Newman, »Mediating Amicably«, S. 82.

164 Zum Dilemma der kursächsischen Gesandten sowie zum Legitimationsdruck gegenüber dem Kurfürsten, der sich nicht zuletzt an der Korrespondenz und am Diarium ablesen lässt, vgl. Lena Oetzel, *Intertextualität diplomatischer Berichterstattung. Das Diarium und die Relationen der kursächsischen Gesandtschaft auf dem Westfälischen Friedenskongress*, in: Thomas Dorfner u. a.

tische Zeugen im Rahmen der westfälischen Trennung in ein *corpus evangelicorum* sowie *catholicorum*, die später auch die Kommunikation und Konfliktmoderation am Reichstag prägen sollte, nicht erfüllen.

Ein Grund für die kursächsische Position liegt wohl darin, dass Johann Georg einer Form der Konfliktlösung verpflichtet war – etwa nach dem Modell des Fürstengesprächs am Prager Frieden, an dem er persönlich beteiligt gewesen war¹⁶⁵ –, die der Praxis der in Westfalen entworfenen internationalen Kongressdiplomatie und ihrer neuen diplomatischen Kollektive, deren theatrale Inszenierung wir im Rahmen der Friedensspiele untersucht haben, entgegensteht. Augenscheinlich wurde dieser Zusammenhang nicht zuletzt in der Abberufung des Primargesandten Pistorius 1647.¹⁶⁶ Die martyrologische Gesandtschaft Catharinas erscheint dadurch in einem neuen Licht, erweist sich doch das internationale Märtyrerdrama nicht nur als Trauerspiel der diplomatischen Repräsentation, sondern auch als Drama der nicht genützten diplomatischen Möglichkeiten im Rahmen der Kongressdiplomatie. Weniger steht dann das Getriebe der westfälischen *treaty economy* dem royalen Martyrium gegenüber als die mangelnde Flexibilität der diplomatischen Entsender, sich auf offene Verhandlungsprozesse einzulassen, die dieses Getriebe situativ ermöglicht.¹⁶⁷

6. Gesandte als Vermittlungsfiguren der dramatischen Form: Transzendenz und Immanenz

Gryphius' *Catharina von Georgien* etabliert eine Märtyrerfiguration, die im Bezug auf die referenzielle Funktion der Botschafter und Gesandten – erinnert sei auch an die Boten und Botschaften der Seneca-Tradition¹⁶⁸ – an das Jesuitentheater anschließt. Die Dichte und Vielfalt dieser Funktion im frühneuzeitlichen Theater belegt u. a. die umfassende Edition der Jesuitendramen Elida Maria Szarotas, in der sich über hundert gelistete Ge-

(Hrsg.), Berichten als kommunikative Herausforderung. Europäische Gesandtenberichte der Frühen Neuzeit in praxeologischer Perspektive, Wien/Köln 2021 (= Externa, 16), S. 107–126.

165 Vgl. hierzu auch den Vortrag Lena Oetzel, »Peace as an argument in conflict I: The peace of Prague in the Westphalian peace negotiations«, History in conflict webinar: introducing the early modern edition, <https://premodernconflictmanagement.org/news.p/26.m/79/history-in-conflict-webinar-introducing-the-early-modern-edition> (zuletzt 12. 4. 2022) sowie Frank Müller, Kursachsen und der Böhmisches Aufstand 1618–1622, Münster 1997 (= Schriftenreihe zur Erforschung der Neueren Geschichte, 23).

166 Vgl. Lena Oetzel, Prinzipientreue oder selbstgewählte Isolation. Kursachsen auf dem Westfälischen Friedenskongress, in: Volker Arnke/Siegrid Westphal (Hrsg.), Der schwierige Weg zum Westfälischen Frieden. Wendepunkte, Friedensversuche und die Rolle der »Dritten Partei«, Berlin/Boston 2021 (= bibliothek altes Reich, 35), S. 155–178, hier S. 162.

167 Vgl. Müller, Kursachsen, S. 475. Vgl. zu Kursachsen und grundsätzlich zu Interessenskonflikten in den Westfälischen Verhandlungen Lena Oetzel, Im Geflecht der Interessen. Kaiserliche und reichsständische Gesandte auf dem Westfälischen Friedenskongress (1643–1649). Habil., Salzburg 2024.

168 Vgl. Kap. II/6 und Schings, Seneca-Rezeption, S. 133–150.

sandtschaften wiederfinden, durch die historische und geografisch weit entfernte Räume auf die Bühne gebracht werden. Die geografische Entfaltung verläuft insbesondere auch entlang der Kolonien des Jesuitenordens; so treten in Aufführungen des Münchner Kollegs etwa neben ägyptischen, griechischen und römischen Gesandten solche aus der Neuen Welt und des indianischen Königs Cavana auf.¹⁶⁹ Diese Gesandten übernehmen zwei Funktionen: Die Auftritte der mitunter exotischen Botschaftsfiguren ermöglichen die dramatische Figuration des universalen Bildungsprogramms der Jesuiten sowie die exemplarische Darstellung des göttlichen Heilsplans in der Geschichte,¹⁷⁰ während die koloniale Figuration die geografische Mission des Ordens vor Augen führt.

Zudem übersetzt die Performativität der Jesuitendramen den theologischen Gehalt in eine streng zeremonielle Form der *propaganda fides*, die irdische und himmlische *majestas* allegorisch zusammenspannt. Auch Abraham de Wicquefort kommt in seiner diplomatie-theoretischen Abhandlung auf die »so genannten Ambassadeurs, welche anders/ als auff die Schau-Bühne taugen/ und auff derselben nur als stumme Personen bey der Comedie oder Possenspiel eingeführet werden«, auf den Theaterbühnen der Jesuiten zu sprechen:

Die Jesuiten/ welche an solchen Theatralischen Belustigungen groß Gefallen tragen/ dieweil sie selbst die größten Comedianten sind/ als deren gantzer Gottesdienst in lauter äusserlichen Gepränge und Ceremonien besteht/ wurden für nunmehr fast 100. Jahren Raths/ eine prächtige Ambassade von Japan nach Rom/ bey Außgang Pabst Gregorien des XIII. Lebzeiten zu senden.¹⁷¹

Die Gesandtentheorie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts muss sich bereits vom theatralen Klischee des Gesandten auf der Bühne abgrenzen. Gleichzeitig lässt die ästhetische Nähe zum Auftritt der Legaten auf ihr dramatisches Potenzial für die ideologisch eindeutigen Effekte der *propaganda fides* schließen. Zwar übernimmt das schlesische Märtyrerdrama diese mediale Signatur – vergleichbar wäre dieses Verfahren zeitgleich etwa mit Joost van den Vondels *Maria Stuart of gemartelde Majesteit* (1646) –, rückt anstelle der Konfessionspolemik nun aber das Problem der Souveränität in den Mittelpunkt. Dadurch gewinnt der Gesandte im Trauerspiel der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als extraterritoriale Maske der Souveränität eine neue Bedeutung.

Der Katalog an Repräsentationsmöglichkeiten samt dem damit verbundenen Darstellungspotenzial trifft nun gemeinsam mit der Botentradition der antiken Tragödien im schlesischen Trauerspiel auf die politische Theologie und die von konfessionellen Kämpfen beförderten Souveränitätsdebatten im Reich. Für das schlesische Trauerspiel bedeuten die Figuren der Souveränität dabei einerseits ein Festhalten an der dramatischen Form des Märtyrertheatres, andererseits eine Säkularisierung. Nimmt man diesen konfessionspolitischen Gattungseinsatz des Märtyrerdramas ernst und folgt der Forschungstradition, die wie Schings die Transzendenz des *consolatio*-Modells hervorhebt, ist Catharinas Mar-

169 Vgl. Elida Maria Szarota (Hrsg.), *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition*, Bd. 4: Indices, bearb. von Peter Mortzfeld, München 1987, S. 317a–319b.

170 Vgl. Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 11.

171 Abraham van Wicquefort, *Staats-Bothschaffter*, S. 680.

tyrium, wie es die Ewigkeit zu Beginn vorausschickt, als lutherische Entsprechung des Leidens Christi und des Leidens der Christen zu sehen.

Luthers *theologia crucis*, die er zuerst in den Thesen seiner Heidelberger Disputation postulierte, schließt Vermittlungsfiguren zwischen Gott und den Menschen als falsche katholische Botschaft – etwa in der Heiligenverehrung – aus.¹⁷² Catharinas »Konzeption der Freiheit«¹⁷³ ist dann mit Luthers Sendbrief an Papst Leo X. – »Von der Freyheit eines Christenmenschen« – zu vergleichen: »Siehe, das ist die rechte, geistliche, christliche Freiheit, die das Herz frei macht von allen Sünden, Gesetzen und Geboten, welche alle andere Freiheit übertrifft, wie der Himmel die Erde.«¹⁷⁴

Die *divina majestas* bleibe grundsätzlich verborgen, so Luther in seiner gegen Erasmus von Rotterdam gerichteten Streitschrift *De servo arbitrio* (1525), und offenbare sich ausschließlich selbst im Wort der Schrift. Bereits im Sendbrief an den Papst kristallisiert sich in Luthers Volte gegen die päpstliche und sakramentale Stellvertretung das protestantische Programm:

Siehe, wie ungleich sind Christus und seine Statthalter, obgleich sie doch alle wollen seine Statthalter sein und ich fürwahr fürcht, sie seien allzu wahrhaftig seine Statthalter. Denn ein Statthalter ist in Abwesenheit seines Herrn ein Statthalter. Wenn denn ein Papst in Abwesenheit Christi, der nicht in seinem Herzen wohnt, regieret, ist derselbe nicht allzuwahrhaftig Christi Statthalter? Was kann aber denn ein solcher Haufe anders sein denn eine Versammlung ohne Christus? Was kann aber auch denn ein solcher Papst sein denn ein Antichrist und Abgott? Wieviel besser taten die Apostel, die sich nur Knechte Christi, in ihm wohnend, nicht Statthalter des Abwesenden nannten und sich nennen ließen.¹⁷⁵

Auf der Bühne des internationalen Märtyrerdramas der Souveräne offenbart die konfessionelle Austreibung des Mediums zumindest Reibungswiderstände. Die an dieser Stelle verfolgte Lektüre der *Catharina*, die auf die diplomatische Repräsentation des Trauerspiels abzielt, offenbart auch die politische Performativität und mediale Inszenierung dieser Repräsentation: Gryphius' Gesandte sind als privilegierte Figuren dieser Performativität zu lesen, die gerade in der Übersetzung in die politische Theologie für das Theater selbstreferenziell werden. Von diesem Zusammenhang ist letztlich auch die Figur der Märtyrerin selbst nicht auszunehmen. Die verbannten theologischen Vermittlungsfiguren betreten so über die Hintertür der theatralen Übertragung wieder die Bühne des Märtyrertheaters der politischen Theologie. Das diplomatische Tableau bleibt sichtbar, auch wenn der »Reyen

172 Vgl. dazu Heinz-Werner Radtke, *Vom neuen, gerechten, freien Menschen. Ein Paradigmenwechsel in Andreas Gryphius' Trauerspielzyklus*, Bern 2011.

173 Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 67.

174 Martin Luther, *Von der Freiheit eines Christenmenschen. Dem umsichtigen und weisen Herrn Hieronymus Mühlpfordt [...]*, in: ders., *Schriften*, hrsg. von Ernst Kähler, Nachw. von Johannes Schilling, Stuttgart 2012, S. 116–141, hier S. 141.

175 Martin Luther, *Von der Freiheit eines Christenmenschen* [1520]. Ein Sendbrief an den Papst Leo X., in: ders., *Schriften*, hrsg. von Ernst Kähler, Nachw. von Johannes Schilling, Stuttgart 2012, S. 102–115, hier S. 113 f.

der von Chach Abas erwürgeten Fürsten« (II, 357–416) die Transzendenz des Martyriums bereits vor dem Beginn der diplomatischen Kommunikation ebenso grundiert wie die vorausgeschickte Trauerrede der Ewigkeit, der die »werthe Fürstin folget« in »ein höher Reich« (I, 82).

Über die diplomatische Ebene der Dramenpoetik gelangt man auch zu einer Wirkungspoetik, welche Zuschauer und Gesandte in Beziehung setzt. Kehren wir noch einmal zu den Kupferstichen und Szenaren zurück: Ein Vergleich des Stichs der Audienz des russischen Gesandten aus Gryphius' Trauerspiel (Abb. 23) für die (mögliche) Aufführung von 1655 am Hofe Herzog Christians von Wohlau¹⁷⁶ mit dem Titelpupfer der französischen Übersetzung von de Vera y Zúñigas *El Enbaxador* (zuerst 1620 im spanischen Original, 1635 in der französischen Übersetzung *Le parfait ambassadeur*, hier in der Fassung von 1709, Abb. 25) bringt eine ähnliche Raumordnung zum Vorschein: Wenn auch der Baldachin als Zeichen der *majestas* in der persischen Szene fehlt, situieren beide Szenen den empfangenden Souverän als Zentrum des Bildes mit den Betrachtern zugewandtem Blick. Die Pointierung dieser Blickregie liegt nicht zuletzt darin, dass der abwesende sendende Souverän (mit den Betrachtern) über die Schulter der Gesandten auf Augenhöhe mit dem empfangenden Souverän kommuniziert. Das Publikum ist dabei also Teil der politischen Fiktion.

Eine ähnliche Blickachse über die Schulter des Diplomaten offeriert, so die These, die Figur des russischen Gesandten in Gryphius' Drama, wie es der erwähnte Stich in Szene setzt. Von einem imaginierten Souverän aus fällt der Blick – von Souverän zu Souverän – über die Schulter des Gesandten auf die Bühne. Damit sind die Zuschauer nicht nur Teil der politischen Fiktion, sondern gleichzeitig fungiert der Gesandte auch als Agent der im sozialrhetorischen Verständnis – mit Ausnahme der Fürstenfamilie am Hofe von Wohlau – nicht trauerspielfähigen Zuschauer in der Bühnenhandlung bzw. als Leser im Text. Er ist damit Vermittler nicht nur in der inneren dramatischen Kommunikation auf der Bühne, sondern auch zwischen innerer und äußerer Kommunikation, zwischen Bühne und Publikum, zwischen »Schauspielern und Spielschauern«¹⁷⁷. Eben darin gibt er sich als Figur im Zeichen Merkurs zu erkennen, die, wenn auch nicht beiseitesprechend, so doch durch die Handlung, Berichte und Repräsentationen moderiert und – wie zu se-

176 Vgl. dazu Eberhard Mannack, Catharina von Georgien [Kommentar], in: Gryphius, Dramen, S. 923: »1655 erschien eine Serie von acht Kupfertafeln: *Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Georgia*, die aus Anlaß einer geplanten, wahrscheinlich realisierten Aufführung des Dramas am Hofe Herzog Christians von Wohlau entstanden sind.« Der italienische Titel verweist auf die höfische Praxis. Vgl. auch Harald Zielske, Andreas Gryphius' Trauerspiel ›Catharina von Georgien‹ als politische ›Festa Teatrali‹ des Barock-Absolutismus, in: Bärbel Rudin (Hrsg.), Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte, Bd. 1, Dortmund 1983 (= Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Reihe A, 39), S. 1–32. Allerdings ist nicht zu belegen, ob es sich bei den Stichen um die Rekonstruktion des höfischen Aufführungskontexts handelt oder viel eher um einen »Annäherungsversuch des Schultheaters an das höfische Theaterleben« (Katharina Keim, Theaterwissenschaftliche Ergänzungen zu ›Catharina von Georgien‹, in: Kunstchronik 63 [2010], S. 381–385, hier S. 384).

177 Birken, Margenis, S. 1f. Zum Vorbild bei Harsdörffer vgl. Georg Philipp Harsdörffer, Die Redekunst, in: ders., Frauenzimmer Gesprächspiele, V. Teil, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969, S. 459.

hen war – dem Publikum auch Catharinas Autobiografie, ihren Selbstbericht übermittelt. Gerade die rhetorische Bauweise der Audienzszenen gewährleistet diesen performativen Zusammenhang auch als Lesedrama.

Im Zentrum steht eine Spezifikation der phatischen Funktion, die im Rahmen des diplomatischen Auftritts, z. B. beim russischen Gesandten vor dem Schah, zum Tragen kommt. Eigentlich liegt die Dominanz dieser Funktion in der äußeren Dramenkommunikation, in Gryphius' frühem Trauerspiel wird sie allerdings zunächst intern als Teil der diplomatischen Mimesis und Gegenseitigkeit inszeniert und so auch institutionalisiert. Es geht dabei um die politische »Intensivierung des Partnerbezugs im Dialog« der inneren Dramenkommunikation, aus der Überschneidungen mit appellativer Funktion auf der äußeren Kommunikationsebene resultieren.¹⁷⁸ Wir haben es also auch auf dieser Ebene mit Repräsentationsakten zu tun, die für die Lesart von Gryphius' Drama als *textual ambassadeur* die gattungspoetologische Voraussetzung darstellen: Der russische Gesandte ist – gemeinsam mit den Jungfrauen der Königin – der schauende und bezeugende¹⁷⁹ Stellvertreter des Publikums auf der Bühne des königlichen Märtyrerdramas. Über die Schulter der Gesandtenfiguren nehmen die »Spielschauer« Anteil am Drama, das Schauspiel zwischen Souveränen, zwischen Märtyrer und Tyrann entfalten. Nicht zuletzt für das protestantische Schultheater und dessen rhetorische wie moralische Didaxe¹⁸⁰ ist diese Vermittlungsfunktion von Bedeutung. Das beriffit einerseits die rhetorische *actio* des Spiels (z. B. im Souveränität erzeugenden Dialog zwischen dem russischen Gesandten und Catharina). Für die schauspielenden und spielschauenden Schüler fungieren die Gesandtschaftsfiguren andererseits auch als Figuren der allegorischen Auslegung, also wiederum an der Schnittstelle von Heilsgeschichte und politischer Geschichte. Während der Gesandte also gewissermaßen den Einbruch der Immanenz und der politisch-rechtlichen Säkularisierung in den transzendenten Raum verkörpert, übernimmt er gleichzeitig rhetorische bzw. mediale Funktionen in diesem Raum.

Gleichzeitig befördert nicht nur der Prolog der Ewigkeit, sondern auch der Dialog zwischen den georgischen Gesandten die Problematisierung dieser wirkungsästhetischen Vermittlungsfunktion. So wird die Frage der Treue des russischen Gesandten gegenüber dem Auftrag des Tamaras im Gespräch zwischen den in der russischen Delegation verborgenen Georgiern aufgeworfen. Ausdruck von Gryphius' Märtyrerdrama als ›Gesandtschaft‹, das im großen Rahmen der Transzendenz eine Karte der politischen Repräsentation entfaltet, ist nicht zuletzt das Verhältnis zwischen der offiziellen russischen Gesandtschaft und der darin verborgenen georgischen. Eine Lektüre, die ausschließlich auf die weltabgewandte und heilsgeschichtliche Lösung abzielt, wird diese Differenz als Trennung zwischen den stummen georgischen Zeugen des weltlichen Frevels am persischen Hof und dem russischen Gesandten, der selbst wiederum auf die Ebene der verachteten Welt zurückfällt, deutlich hervorheben. Entscheidend für Gryphius' Poetik des königlichen Märtyrerdramas im internationalen Zusammenhang ist jedoch, dass sich diese Trennung

178 Pfister, Drama, S. 161.

179 Vgl. Benthien, Augenzeugenschaft und sprachliche Visualisierung, S. 367 ff.

180 Vgl. Barner, Barockrhetorik, S. 291–219.

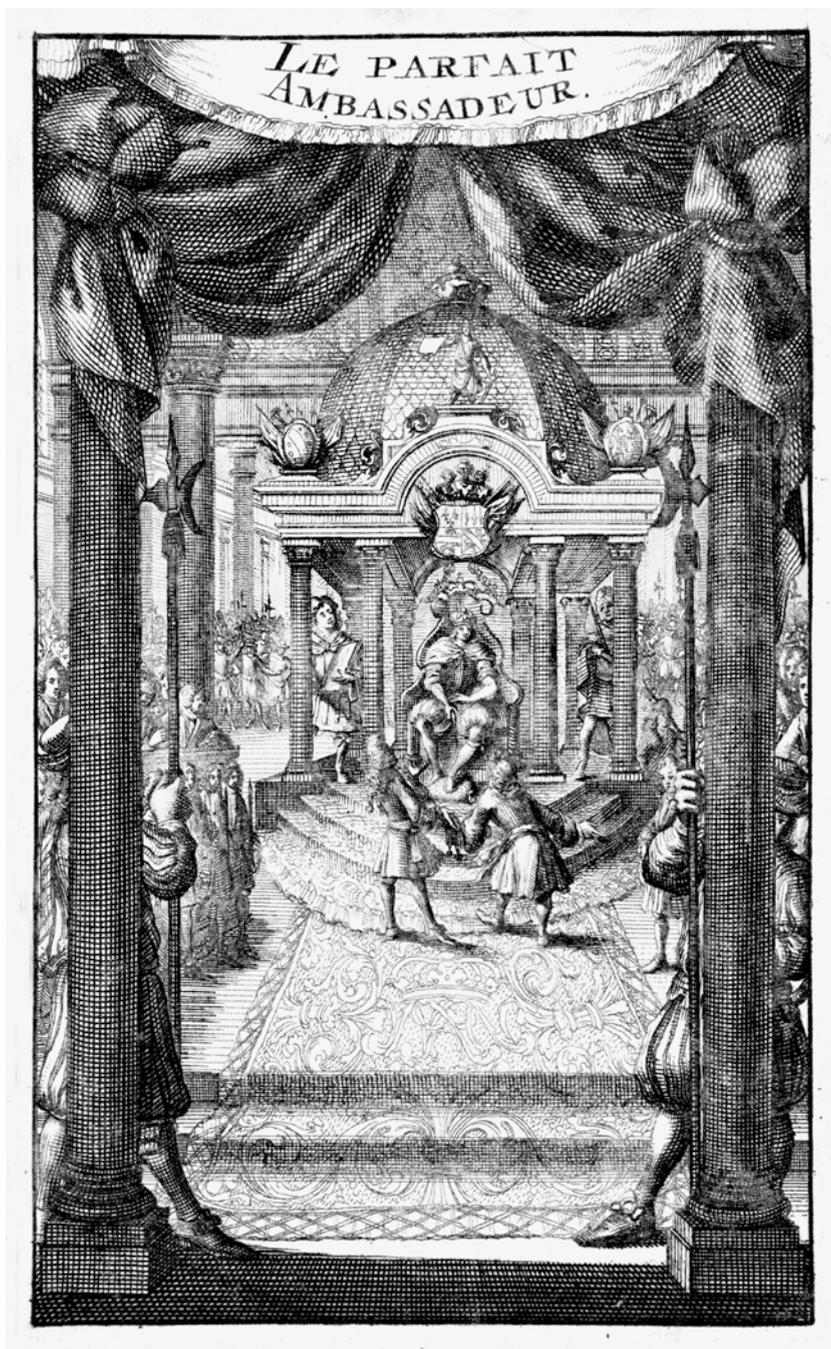


Abb. 25: Titelpuffer, de Vera Figueroa y Zúñiga: Le parfait ambassadeur (spanisch zuerst 1635, hier in der französischen Ausgabe von 1709)

bemerken, aber aus der Konfiguration des Dramas nicht befriedigend auflösen lässt. Zwar bezweifeln die georgischen Gesandten in Sorge um die Königin Macht und Verlässlichkeit des russischen Mandats zur Befreiung der Catharina, bleiben allerdings selbst dieser Gesandtschaft verhaftet. Procopius bemerkt beim Gespräch im Lustgarten des persischen Hofes, »Gott [...] zeigt vns Mittel an/ die Perle wegzuführen« (I, 123–126). Es gehört zu Gryphius' Komposition des internationalen Märtyrerdramas, dass das göttliche Mittel zur Befreiung der Catharina in Person des russischen Gesandten schließlich im martyrologischen Zeichen aufgeht. Es ist wiederum der russische Gesandte, der diese Wendung als Erster mit dem Kuss auf das vom königlichen Körper getrennte Haupt der Märtyrerin allegorisch in Szene setzt und damit jene begleitende Funktion des Gesandten im Trauerspiel abschließt, die mit dem Empfang der königlichen Autobiografie Catharinas begonnen hatte: »Du nunmehr heil'ge Seel!« (V, 224)

Ebenso wie das Martyrium Catharinas nicht Martyrium, sondern immer schon Märtyrertheater und als solches politisch ist, verschwindet die Diplomatie nicht hinter der Bühne des Märtyrertheaters. Vor dieser Folie ist letztlich auch der prudentistische Wechsel des russischen Gesandten in der Verhandlung mit Seinelcan als Kehrseite von Catharinas Martyrium zu lesen – und zwar nicht nur als *vanitas*-Spiegel, von dem sich das *spectaculum martyris* umso deutlicher abheben kann, sondern zunächst als nichts anderes als die Wiederaufnahme der Verhandlung auf der Bühne des westfälischen Theaters.

V. Von der Zeugenschaft zur Verhandlung: Diplomatie und Trauerspielpoetik

1. Das Porträt des Königs und die Zeugenschaft des Martyriums (Gryphius und Hallmann)

Als sich der Auftritt des persischen Tyrannen in Gryphius' erstem Märtyrerdrama in den Gemächern der gefangenen georgischen Königin ankündigt, adressiert Catharina die Gesandten ihres Sohnes, die hinter den Vorhängen verschwinden, direkt als »Zeugen vnsers Kampffs« (I, 725). Damit lässt sich ein weiteres Kriterium im Text dafür festmachen, dass die Diplomatie nicht nur theatral wird, sondern auch umgekehrt: dass dramatische Fiktion und Theater auf die diplomatische Repräsentation zurückgreifen. Über das *blackboxing* der diplomatischen Figurationen im Drama können auch deren gattungs-poetologische Verknüpfungen nachvollzogen werden. Noch einmal sei an dieser Stelle an Louis Marins These erinnert, dass das mannigfaltige Ausstellen des Repräsentationsaktes in der politischen Ästhetik des Barock den »Präsenzeffekt« steigert.¹

Präsenz und Zeugenschaft der hochrangigsten Repräsentanten, also der Gesandten, sind, so die These, dieser ›Steigerung‹ des Trauerspiels zuzurechnen. Es handelt sich dabei um eine doppelte Zeugenschaft: erstens um die Zeugenschaft des Martyriums, zweitens um jene der politischen Fiktion. Damit ist auf den ersten Blick eine Tautologie beschrieben, folgt doch das Martyrium selbst bereits dem Akt des blutigen Bezeugens der christlichen Passion (gr. *martyrs*: Zeuge), der nun durch die Anwesenheit der Gesandten und deren Augenzeugenschaft wiederholt wird. Welche Funktion kommt nun dieser Repräsentation der Repräsentation in der Dramaturgie des protestantischen Märtyrerdramas zu, das wie im Fall von Gryphius' *Catharina von Georgien* mit königlichem Personal operiert?

Die Märtyrertragödie übernimmt die im Text anwesenden politischen Medien der internationalen Kommunikation, die selbst wiederum ihre theologische und mythologische Herkunft nicht verleugnen können. Demgemäß treten die Gesandten nicht nur als Medien der extraterritorialen Souveränität auf, sondern auch als jene des Martyriums – die stumme Anwesenheit der georgischen Gesandten, während der russische Gesandte den Kopf der toten Königin adressiert, entspricht dieser Potenzierung durch Zeugenschaft. Die Funktion des Bezeugens des Martyriums, das auf der Ebene der inneren Kommunikation die Kammerfrauen und Serena übernehmen, fällt hinsichtlich der äußeren Kommunikation Diplomaten und Geistern zu, weil sie markierte theatrale Charaktere im internen Kommunikationssystem der Bühne sind, weil sie repräsentieren. Wiederum agieren die Gesandtenfiguren dadurch als Stellvertreter des Publikums auf der Bühne bzw. in der internen Kommunikation des Dramas. Als fiktionale Zuschauer, wie sie das Jesuitentheater etabliert hat, verkörpern sie die theologische *und* politische

1 Vgl. Marin, Porträt des Königs, S. 10f.

Wirkungsästhetik der äußeren Kommunikationsebene in der inneren Kommunikation des Trauerspiels.²

Dort, wo gleichermaßen das Theatrale auf die Diplomatie und die Diplomatie auf das Theatrale verweist, lassen sich Nicola Kaminskis Überlegungen zu Gryphius' Trauerspiel wieder aufnehmen, die den transzendenten Rahmen der *Catharina von Georgien* hinsichtlich Performativität und medialer Selbstreferenz in Zweifel ziehen. Die Entscheidung der Frage zwischen Theologie und Politik, welche die Gryphius-Forschung so lange beschäftigt hat³ und nicht zuletzt als Signatur der Epoche selbst zu verstehen ist, kann immer nur eine Seite, aber nicht die Dialektik der beiden Seiten in den Blick nehmen. Die Gesandtenfiguren, die auf dem »Schau-Platz« des Immanenz-Transzendenz-Verhältnisses operieren, sind an dieser Schnittstelle angesiedelt und machen gerade im heilsgeschichtlichen Einsatz die historische und politisch-fiktionale Signatur der performativen Selbstreferenz des Dramas sichtbar.⁴

Um diese Beobachtung zu einer für die schlesische Trauerspielpoetik tragfähigen These erweitern zu können, scheint es an dieser Stelle geboten, Gryphius' »Gesandtschaftsdrama«⁵ zu verlassen, um die These an bislang abseits der diplomatischen Mimesis und internationalen Kommunikation verhandelten Trauerspielen zu prüfen. Dabei bieten sich die beiden Fassungen des Gryphius-Dramas *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien* (1657 und 1663) aus mehreren Gründen an. Wie im Fall der *Catharina* haben wir es mit einem Trauerspiel zu tun, das die Forschung dem *consolatio*-Paradigma zugewiesen hat.⁶ Wie im Martyrium der georgischen Königin am persischen Hof handelt es sich auch bei der Enthauptung Karl Stuarts um ein royales Setting. Karl I. regierte als König von England, Schottland und Irland von 1625 bis 1649. Sein politisches Selbstverständnis war am *Divine Right of Kings* ausgerichtet, das die Königswürde und das Herrschaftsrecht allein von Gottes Gnade ableitet. Den Mitwirkungsanspruch des englischen Parlaments sah er als »Verletzung dieses göttlichen Rechts«.⁷ Karls hartes Vorgehen beim Versuch, die englischen und schottischen Kirchen zusammenzuführen und einen englischen Absolutismus zu installieren, mündete im Bürgerkrieg. Darauf folgte die Gefangennahme, Verurteilung und Enthauptung Karls 1649 sowie – bis zur Wiedereinsetzung seines Sohnes Karls II. 1660 – die kurzfristige Abschaffung der Monarchie.⁸

2 Peter Sprengel, *Der Spieler-Zuschauer im Jesuitentheater. Beobachtungen an frühen oberdeutschen Ordensdramen*, in: *Daphnis* 16 (1987), S. 47–106, hat diese Vermittlungsfigur zwischen äußerer und innerer Dramenkommunikation für die Wirkungsästhetik des Jesuitendramas herausgearbeitet. Vgl. auch Judith P. Aikin, *The Audience within the Play. Clues to Intended Audience Reaction in German Baroque Tragedies and Comedies*, in: *Daphnis* 13 (1984), S. 187–201.

3 Kaminski, *Transzendenz/Immanenz*, S. 724 f. Vgl. dazu auch Bach, *politische Theologie*, S. 9 ff.

4 Noch einmal sei an dieser Stelle an die zentralen methodischen Aspekte des new historicism (vgl. Kap. I) erinnert. Für Lohensteins Umgang mit historiografischen Quellen als »negotiation« vgl. Niefanger, *Geschichtsdrama*, S. 199.

5 Bach, *Politische Theologie*, S. 418.

6 Vgl. Schings, *Consolatio tragoediae*, S. 111 f. und ders., *Constantia und prudentia*, S. 159 ff.

7 Dirk Niefanger, *Art. Carolus Stuardus (A-Fassung)*, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 221–232, hier S. 223.

8 Vgl. ebd.

Zwar wird die Frage der Souveränität in *Carolus Stuardus* ähnlich der Konstellation in *Leo Armenius* von innen her und nicht als äußere, völkerrechtliche Frage gestellt, allerdings fehlt Karl I. nicht die grundsätzliche Legitimität der Herrschaft – im Gegensatz zum armenischen König tritt er wie Catharina als königlicher Märtyrer auf. Allerdings folgt Catharinas Martyrium der Verkörperung der leidenden christlichen Gemeinschaft als ›Braut‹ Christi, Karl Stuarts Martyrium steht hingegen im Zeichen der Passion Christi. Während die ältere Forschung die Analogie zwischen königlichem Martyrium und der Passion Christi als Leistung der dramatischen Figuration bei Gryphius gesehen hat, wurde die These von der »Postfiguration«⁹ in der neueren Forschung deutlich relativiert. So haben Habersetzer, Berghaus, Kaminski und Niefanger gezeigt, dass die *imitatio Christi* bereits in den historischen Quellen zu finden ist und solcherart von Gryphius aufgegriffen wurde.¹⁰ Mit der höchsten Märtyrerfiguration der Passionsgeschichte steht also nicht die Legitimität der Herrschaft im Zentrum, sondern die politische Fiktion und Delegation dieser Herrschaft im Kontext des *Divine Right of Kings*. Dieser Spezialfall des Märtyrerdramas verhandelt das königliche *self-fashioning*, d. h. das Bild vom König, nicht den König selbst.¹¹ Ausgehend von der Vorstellung eines *theatrum mundi*, in dem nicht nur die Vergänglichkeit des Irdischen, sondern – in Zusammenhang damit – auch das Rollenspiel des höfischen Alltags im Barock und die Medialisierung der Herrschaft sichtbar gemacht wird, »erzählt das Drama im wesentlichen von Karls Selbstinszenierungen in der Extremsituation seiner nahenden und von ihm und seinen Zeitgenossen als historisch bedeutend wahrgenommenen Hinrichtung«.¹² Der König wechselt von der weltlichen zur Märtyrerkrone; als König, der, wie Karl im ersten Auftritt der Fassung A ausführt,

»[...] selbst ein Creutz betrat/
Verhast von seinem Volck/ verlacht von seinen Scharen
Verkennt von Ländern die auff jhn vertröstet waren/
Den Freund/ wie vns verrith/ den Feind/ wie vns verklagt/
Vnd kränckt vmb frembde Schuld/ vnd biß zum Tode plagt.¹³

- 9 Vgl. Mary E. Gilbert, »Carolus Stuardus« by Andreas Gryphius. A Contemporary Tragedy on the Execution of Charles I., in: *German Life and Letters* 3 (1949/1950), S. 81–91 und Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl., München 1991, S. 37–91.
- 10 Vgl. Günter Berghaus, *Andreas Gryphius' Carolus Stuardus – Formkunstwerk oder politisches Lehrstück?*, in: *Daphnis* 13 (1984), S. 229–274; ders., *Die Quellen zu Andreas Gryphius' Trauerspiel »Carolus Stuardus«*. Studien zur Entstehung eines historisch-politischen Märtyrerdramas der Barockzeit, Tübingen 1984; Karl-Heinz Habersetzer, *Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' »Carolus Stuardus« und »Papinianus«*, Stuttgart 1985, S. 15–42; Kaminski, *Gryphius*, S. 116 f. und Niefanger, *Geschichtsdrama*, S. 154 ff.
- 11 Vgl. Niefanger, *Art. Carolus Stuardus A*, S. 222 ff.
- 12 Ebd., S. 224.
- 13 Andreas Gryphius, *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien. Trauerspiel*. [Fassung A], in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 4, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1964 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N. F. 12), S. 9.

Diese Disposition ist in mehrfacher Hinsicht für unseren Zusammenhang von Bedeutung. Die von den Parteigängern dabei als zentraler Bildspender der *imitatio Christi* des entmachteten Königs eingesetzte Schrift *Eikon basiliké* zählt zu den wesentlichen Zeugnissen und Quellen der Christomimesis und des Gottesgnadentums um 1650 (Abb. 26). Auf dem berühmten Kupferstich der Schrift ist Karl I. kniend und mit Dornenkrone (»Gratia«) in der Hand zu sehen, den Blick der »Gloria« der Himmelskrone zugewandt, während die Krone des britischen Monarchen zu seinen Füßen der »Vanitas« übergeben wird.¹⁴ Demgemäß wird mit dieser postfigurativen Inszenierung des Märtyrerkönigs auch die Frage des politisch-theologischen Verständnisses im 17. Jahrhundert auf der Bühne ausgestellt.

Der Zusammenhang der *imitatio Christi* mit dem Verständnis des Gottesgnadentums wird über ein Sendschreiben Karl Stuarts an seinen Sohn verstärkt, in dem über seinen Märtyrertod hinaus der von Gott gegebene Anspruch auf die Krone eines christlich-britischen Monarchen festgeschrieben wird. Wie populär dieses Sendschreiben und die Inszenierung Karls I. dabei zur Jahrhundertmitte waren, belegt auch Balthasar Sigismund von Stoschs *Von dem Praecedentz=oder Vorder=Recht aller Potentaten und Respubliquen in Europa* (1677). Stosch war nicht nur mit Gryphius befreundet, sondern auch Leichenredner und erster Biograf des schlesischen Dichter-Syndikus. Die folgende Passage zeigt, wie umfassend Fragen des monarchischen *body politic* im Reich – verweist der Untertitel der Schrift doch auch auf die »Hoheit des Ertz=Hertzoglichen Hauses Oesterreich« –, aber auch im Breslauer Gelehrtenumfeld verhandelt wurden:

Die Gottseeligkeit eines Regenten ist wohl die beste Herrligkeit seines Zepters/ und der schönste Carbunkel an seiner Krone und Fürstlichen Hut. Carolus I. der unglückselige König in Britannien/ hat in einen Sendschreiben/ dem itzigen Könige diese Lehre gegeben: Ich will/ daß du mit GOtt dem König aller Könige beginnen solst. Dann seinem Wort und seinem Geiste/ der allzeit in deinem Herten zu Schwebon [sic] geruhe/ unterthänig zu seyn/ ist das beste Mittel wohl zu herschen. Gottesfurcht soll dich glücklich/ oder zum wenigsten nicht armselig machen/ denn dadurch wirstu/ wenn du auch schon alles verlieren solltest/ doch aufs wenigste eine reine Seele behalten.¹⁵

Es handelt sich dabei eigentlich um ein Zitat aus einem Sonett Jakobs I., das der Sammlung *Basilikon Dôron or His Majesties Instructions to his Dearest Sonne, Henry the Prince* (in Edinburgh 1599)¹⁶ entnommen ist und – von Karl I. für seinen Sohn aufgegriffen – den dynastischen Zusammenhang reinstalled: »And so ye shall in Princely vertues shine |

14 Vgl. Schöne, *Emblematik und Drama*, S. 215f. sowie in kritischer Absetzung davon Habersetzer, *Politische Typologie*, S. 37.

15 Balthasar Sigismund von Stosch, *Von dem Praecedentz=oder Vorder=Recht aller Potentaten und Respubliquen in Europa / Samt einer Zugabe von der Hoheit des Ertz=Hertzoglichen Hauses Oesterreich*, Breslau 1677, S. 160.

16 Jakobs Instruktionen waren eigentlich an Prinz Henry, Karls Bruder, gerichtet. Nach Henrys frühem Tod wurde Karl zum Thronfolger. Folgeauflagen sind in London unter dem Titel *The Works of the Most High and Mighty Prince, James, By the Grace of God Kinge of Great Brittain, France and Ireland Defendor of ye Faith* 1603 und 1604 erschienen.



Abb. 26: Eikon basiliké. The Pourtraicture of his Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings (1648)

Resembling right your mightie King Divine.«¹⁷ Kantorowicz und Marin haben für ihre Theorien der politischen Theologie und Repräsentation mit dieser Quelle gearbeitet, wobei Kantorowicz in *The King's Two Bodies* auch auf die Grenzen dieser Inszenierung verweist, die er wiederum in Shakespeares *Richard II.* ausfindig macht:

Richard II. bleibt ein politisches Theaterstück. Unter Karl II. wurde es in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts verboten. Das Stück illustrierte allzu deutlich die letzten Ereignisse der englischen Revolutionsgeschichte, den ›Tag des Märtyrertums des gesegneten Königs Karl I., wie es in dieser Zeit im offiziellen Gebrauch hieß. Die Restauration suchte diese und andere Erinnerungen zu vermeiden und konnte keine Tragödie brauchen, in der es nicht nur um einen christusähnlichen Märtyrerkönig ging, sondern um die höchst unangenehme Idee einer gewaltsamen Trennung der beiden Körper

17 The Works of the Most High and Mighty Prince, James, By the Grace of God Kinge of Great Brittain, France and Ireland Defendor of ye Faith [...] 1603.

des Königs. | Es würde nicht überraschen, wenn Karl I. selbst sein Schicksal im Lichte von Shakespeares ›Richard II.‹ und der Theorie vom zwiegeborenen Wesen des Königs gesehen hätte. In einigen Exemplaren des ›Eikon Basilike‹ findet sich ein langes Klagegedicht, das unter dem Namen ›Majesty in Misery‹ bekannt ist und Karl I. zugeschrieben wird. Wenn der unglückliche König wirklich der Dichter war, spielt er offenkundig auf den doppelten Körper des Königs an.¹⁸

Gryphius figuriert eben jenen theoretischen Bezug des Königs in seinem Drama, kurz bevor es zur endgültigen und gewaltsamen Trennung der beiden Körper auf dem Schauergerüst des Trauerspiels kommt. Aus der Perspektive des schlesischen Märtyrerdramas unterscheidet sich Gryphius' Karl I. deutlich von Richard II., als dieser sich der *imitatio Christi* performativ geradezu verschließt: Das Spiegelbild des christlichen Martyriums sorgt dafür, dass der König den Spiegel wütend zu Boden wirft. Dadurch demonstriert er den wirklichen Nachfolgern Christi die »Unwilligkeit, dieses Kreuz zu tragen, und stellt sich damit außerhalb der Gemeinschaft der wahren Gläubigen«.¹⁹

Für den europäischen Diskurs der politischen Theologie ist bedeutend, dass der historische Karl I. zwei politisch-fiktionale Wege wählte, um seine unter dem Vorsitz John Bradshaws vorgebrachte Anklage öffentlich zu delegitimieren: Erstens erkannte er das Tribunal nicht an. Aus seinem auf dem Gottesgnadentum beruhenden Souveränitätsverständnis resultierte die Ansicht, »that the King can do no wrong«. In der dreistufigen Hierarchie, auf die dieses Verständnis gründet, untersteht der personale Souverän lediglich Gott, das Volk hingegen ausschließlich dem Monarchen.²⁰ Die Anklage versuchte dieses vertikale Modell in die Horizontale zu übersetzen: »In den Augen der Königsgegner dagegen hat das Volk den Herrscher in seine Position eingesetzt, und was noch wichtiger ist: Es hat diese Abtretung der ihm ursprünglich angehörenden Macht an bestimmte Konditionen geknüpft.«²¹ Auf das Zuwiderhandeln entgegen diesen Konditionen durch den vom Volk delegierten Repräsentanten der Souveränität folge, so der Ankläger Bradshaw, zwangsläufig das Widerstandsrecht des Volkes gegen den Monarchen. In diesem Verständnis unterstehen Volk und Herrscher auf einer Ebene dem göttlichen Recht. Verstößt der Monarch dagegen, wird er wieder soziale Person, während sich seine Souveränität auf das Parlament überträgt.²²

Der zweite Weg, die politische Theologie seiner Herrschaft aufrecht zu halten und damit dem Tribunal die Rechtsgrundlage zu entziehen, erfolgte über die Inszenierung des Martyriums,²³ der also ein konkreter Handlungszusammenhang zugewiesen werden

18 Kantorowicz, *Zwei Körper des Königs*, S. 63.

19 Balke, *Mimesis*, S. 72.

20 Vgl. Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 129 f.

21 Ebd., S. 125.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. ebd., S. 131 ff. Diese Inszenierung wurde durch die Publizistik der Royalisten bereits vor der Hinrichtung lanciert. Vgl. dazu Ansgar Nünning/Susanne Spekat, *Der König als christlicher Märtyrer: Charles I. im (Zerr-)Spiegel englischer Straßenballaden der Revolutionszeit*, in: Uwe Baumann (Hrsg.), *Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bilder von Herrschaft in der Englischen Renaissance*, Frankfurt a. M. 1999, S. 211–234, hier S. 220.

kann. Mit Blick auf die Wiedereinsetzung seines Sohnes sollte sich die royale Christus-Figuration gerade aus dynastischen Gründen bezahlt machen: Der Tod des Königs zeigte, dass der König nicht sterben kann.²⁴

Wie im Fall der *Catharina* fällt auch die Entstehungszeit des *Carolus Stuardus* in die (post-)westfälische Gegenwart. Gryphius reagiert unmittelbar auf die Enthauptung Karls am 30. Januar 1649; die erste, allerdings erst 1657 publizierte Fassung A lässt sich anhand von Gryphius' Ausführungen in der lateinischen Vorrede zur Fassung B (1663) auf den Zeitraum vom Februar 1649 bis zum März 1650 datieren. Den Studien Dirk Niefangers verdanken wir Einsichten in die konkreten Unterschiede der beiden Fassungen in der Dramenarchitektur.²⁵ Die Fassung A setzt ein mit den Klagen der Geister Staffords und Lauds über das »Jammer-Spil / | vor dem die grosse Welt erbeben wil«,²⁶ die das Erscheinen von Maria Stuarts Geist vorbereiten. Die zweite Fassung B figuriert die *imitatio Christi*, nicht zuletzt aufgrund neuer Quellen, die Gryphius vorlagen, noch passgenauer in Analogie zur Passionsgeschichte.²⁷ Der Passion des Märtyrers wird durch die versuchte Gegenintrige der Lady Fairfax ein irdisches Fundament eröffnet, von dem sich das Martyrium des Königs – ähnlich den Vermittlungsversuchen des russischen Gesandten in der *Catharina von Georgien* – umso deutlicher abstoßen kann. Diese Gegenintrige rund um Lady Fairfax fehlt, wie die Figur der Lady Fairfax selbst, in Fassung A; der Heerführer Fairfax tritt als Gegner des Königs und Scharfmacher der Cromwell-Partei auf. Das ist für unseren Zusammenhang insofern von Bedeutung, als dadurch mit den Gesandtenfiguren jene passiven Instanzen wieder in den Vordergrund rücken, deren primäre dramatische Funktion nicht in der Intervention oder gar Gegenintrige liegt, sondern darin, am Schicksal Karls Anteil zu nehmen und dieses dem Publikum zu vermitteln. Sie bezeugen das Martyrium, und indem sie das tun, greifen sie die königliche Inszenierung des Märtyrerkönigs, die theatrale Arbeit am Porträt des Königs als internationale höfische Ersatzöffentlichkeit auf.

Diese Zeugenschaft betrifft den schottischen und niederländischen Gesandten sowie den kurpfälzischen Hofmeister. Im Fall Schottlands und der Kurpfalz handelt es sich um dynastisch-territoriale Verbindungen mit dem britischen Monarchen, im Fall der Niederlande um eine Verbundenheit gegenüber der englischen Schutzmacht. Der schottische Gesandte beklagt im Dialog mit Cromwell und im Gleichklang mit dem Lamento aus dem *Eikon basiliké*, das Kantorowicz zitiert, den unrechtmäßigen Akt der Hinrichtung des Kopfs des monarchischen *body politic* – »wenn ihr vns in vnserm Haupt verhöhnt« –, während Cromwell mit dem Vergehen Karls I. gegen die Volkssouveränität und das »heil'ge Recht« (A, III, 120), dieses Vergehen zu richten, argumentiert. Zunächst werden

24 Vgl. Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 132.

25 Vgl. Niefanger, *Geschichtsdrama*, S. 177–188; ders., Art. *Carolus Stuardus* (A-Fassung), in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 221–232 und ders., Art. *Carolus Stuardus* (B-Fassung), in: ebd., S. 260–271.

26 Andreas Gryphius, *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Großbritannien. Trauer-Spil. (A)*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 4, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1964, S. 6. Im folgenden als Klammer A mit Nummer des Akts und Verszeile (A, I, 103f.) im Text.

27 Vgl. Niefanger, *Carolus Stuardus* (A-Fassung), S. 231 und ders., *Geschichtsdrama*, S. 154 ff.

wir Zeugen eines Streits um die absolutistische Inszenierung des *body politic*. Während Cromwell den Papst und die europäischen Fürsten aus der inneren Perspektive der territorialen und kirchlichen Souveränität betrachtet, bringt der schottische Gesandte wie im Fall der *Catharina von Georgien* auch die völkerrechtliche Perspektive ein. Beide berufen sich darauf, »was GOtt und Recht wil«:

- Gesa. Wer wird nach deinem Tod nicht Albion anspeyen?
 Crom. Was geht es ander an was Britten kan befreyen?
 Gesa. Wird vnsre reine Lehr durch Königs-Mords befleckt?
 Crom. Die reine Lehre wird durch dises Blut erweckt.
 Gesa. Vnd dürffen wir noch Rom den Königs-Mord verweisen!
 Crom. Sind keine Schotten mehr die solchen Richtstul preisen?
 Gesa. Läst GOtt/ der Printzen GOtt/ so grimme Blut-spil zu?
 Crom. Der Unterdruckten GOtt schafft durch diß Spil vns Ruh!
 Gesa. Der Himmel wacht ja selbst für dise die er krönet! (A, III, 181–189)

Das Streitgespräch, das Gryphius zwischen Cromwell und dem schottischen Gesandten in Szene setzt, erfolgt in »genaue[r] Reziprozität der Positionen«, als »spiegelbildliche[] Blockade«. ²⁸ Wir werden in dieser Szene Zeugen eines strukturellen Antagonismus der politischen Fiktion. Darin wird der göttlichen Einsetzung der Souveränität in der mittelalterlichen Zwei-Körper-Lehre der Bezugspunkt des Volkes in der Souveränitätsvorstellung, wie er sich am deutlichsten im *corpus magnum* des Souveräns am Titelnkupfer des *Leviathan* wiederfinden wird, gegenübergestellt: »Es ist eine wirkliche Einheit aller in ein und derselben Person«, so Hobbes, »die durch Vertrag eines jeden mit jedem zustande kam«. ²⁹ Wenn auch der mittelalterliche *corpus mysticum* auf das Kollektiv referiert, hat sich der Himmel über den Insignien der Souveränität in der Frühen Neuzeit doch weitgehend geschlossen. ³⁰ Dieses Dilemma begleitet die europäischen Monarchien beständig, und weil es im Prozess gegen Karl I. und in seiner Hinrichtung als dem Souveränitätsbegriff inhärenter Konflikt ³¹ offenbar wurde, blickte Europa gebannt auf die Ereignisse auf der Insel.

Dieses in Sentenzen und Stichomythien dargebotene Streitgespräch bildet gewissermaßen die Bühne für die *imitatio Christi*, die versucht, Elemente der mittelalterlichen politischen Theologie in die politische Fiktion des Absolutismus zu transferieren. Um welche Inszenierungen es sich dabei handelt, definiert Louis Marin ausgehend von Ernst

²⁸ Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 147.

²⁹ Hobbes, *Leviathan*, S. 134. Als Souverän wird derjenige »Vertreter« angesehen, »der die Person, und zwar nur eine Person, verkörpert«. (Ebd., S. 126) Zur mitunter theatralen »Abstraktion der Staatsperson« vgl. Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 110 ff. Auch Hobbes folgt einer absolutistischen Souveränitätstheorie, lehnt aber das Gottesgnadentum zugunsten eines Gesellschaftsvertrags ab, wie das berühmte Titelnkupfer des *Leviathan* vor Augen führt. Vgl. Balke, *Figuren der Souveränität*, S. 42 ff.

³⁰ Vgl. Balke, *Figuren der Souveränität*, S. 29 und 42 ff.

³¹ Vgl. Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 113 ff.

Kantorowicz als absolutistische Transformation des mittelalterlichen *body politic* in der Frühen Neuzeit mit Blick auf Ludwig XIV.:

[D]er König hat bloß noch einen Körper, aber dieser einzige Körper vereinigt in Wahrheit drei, einen historischen physischen, einen juridischen politischen und einen sakramentalen semiotischen Körper, wobei der sakramentale Körper, das »Porträt«, *ohne Rest* den Austausch zwischen dem historischen und dem politischen Körper durchführt (oder jeden Rest zu eliminieren versucht).³²

Abgesichert wird der »geheiligte König in einer zunehmend säkularisierten Welt«³³ durch eine Theatralisierung der Welt. Während diese Theatralisierung im Fall des Sonnenkönigs im Rahmen der höfischen Feste stattfindet, ist auch die *imitatio Christi* Karl Stuarts als theatrale Handlung zu verstehen: Die Inszenierung des tanzenden Königs korrespondiert mit derjenigen des Königs, der die Passion Christi imitiert. In der absolutistischen Theatralität des Königs werden auch jene Ebenen der frühneuzeitlichen politischen Theologie reaktiviert, in denen *majestas* vorrangig als sozialer Status firmiert.³⁴ Auch die dynastischen Zusammenhänge, wie sie Karl Stuart im Anschluss an seinen Vater aufruft, gehören in dieses Register.

Wiederum ist es die diplomatische Vermittlung, die den Bericht eines englischen Grafen darüber im Gespräch mit dem kurpfälzischen Hofmeister hörbar macht, wie »der grosse Fürst [...] seiner Noth« entgegengheht:

Mit vnerschöpfftem Mutt! er höhnt den blassen Todt!
 Vnd tritt die Eytelkeit mit vnverwandten Füßen/
 Als bald das Licht sich fand die trübe Welt zu grüssen/
 Schlug er was irdisch ist/ auß dem behertzten Mutt/
 Vnd forderte das Pfand daß der/ der durch sein Blut
 Der Menschen Schuld abwusch/ zum Denckmal seiner Schmerzen/
 Vnd Zeichen teurer Huld ließ den gekränckten Hertzen/
 Sein Geist/ in dem er sich auff's new mit GOtt verband/
 Schien mehr erquickt zu seyn. (A, V, 44–52)

Als Bühne für diese krisenhaften Inszenierungen der Souveränität bietet sich insbesondere die Diplomatie an. Die (Ab-)Gesandten übernehmen mit ihrer Zeugenschaft den repräsentativen »Austausch zwischen dem historischen und politischen Körper« des Monarchen, der der höfischen Medialisierung nicht mehr möglich ist. An Marin anschließend lässt sich diese Anordnung zuspitzen: Sie treten als säkularisierte Apostel³⁵ nach der

32 Marin, *Porträt des Königs*, S. 26.

33 Burke, *Ludwig XIV.*, S. 158.

34 Vgl. André Krischer, *Souveränität als sozialer Status. Zur Funktion des diplomatischen Zeremoniells in der Frühen Neuzeit*, in: Jan-Paul Niederkorn u. a. (Hrsg.), *Diplomatische Praxis und Zeremoniell in Europa und dem Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit*, Wien 2009, S. 1–32.

35 Zur »Gesandtschaft der Apostel« vgl. Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 245 f.

Devestitur des Königs an die Stelle des »semiotischen Körpers«. Das zeigen auch ihre rhetorischen Modi; während der schottische Gesandte gegenüber Cromwell zu intervenieren versucht, steht die Rede des niederländischen Gesandten gegenüber dem »Hoffe-Meister deß Pfaltz=Graff=Chur=Fürsten« im Zeichen der Klage:

Hab ich durch rauhe Lufft durch Tritons stolzte Wellen
 Durch halb zustücktes Eyß/ durch Sturm das Bild der Hellen.
 In dem der strenge Frost das Ruder vns versagt/
 Mich in ein wilder Land als seine See gewagt:
 Daß ich nach leerem Fleiß/ mit hochbestürzten Sinnen
 Schaw' als beschickter Zeug ein vnerhört beginnen!
 Ein mehr denn blutig Spil! (A, II, 189–195)

Der »Schauplatz« der Devestitur und Dekapitation, auf dem Carolus als König und Märtyrer seinen letzten Auftritt hat, benötigt wie in der *Catharina von Georgien* »beschiedte [] Zeug[en]«, die die königliche *imitatio Christi* fortführen. Es obliegt schließlich dem kurpfälzischen Repräsentanten, den Geist Jakobs I. und mit ihm die gekrönten Häupter Europas zu beschwören: »kom Jacobs Geist vnd zitter! | Wie handelt man dein Blut! Kom Jacobs Geist hervor/ | Vnd schrey wo du noch kanst in der gekrönten Ohr/ | Vnd heische rechte Rach.« (A, II, 261–264) Beklagt wird eine doppelte Hinrichtung, jene des historischen und jene des juristischen Körpers; dadurch wird die politische Fiktion des Absolutismus als »soziale Konstruktion einer vom Fürsten und auf ihn hin geordneten Wirklichkeit«³⁶ durchbrochen.

Dass ausgerechnet der niederländische Gesandte zum Zeugen dieses Bruchs avanciert, ist nicht nur aufgrund der politischen Verfassung der Niederlande erstaunlich, sondern auch aufgrund der realhistorischen Entsprechung der bei Gryphius namenlosen holländischen Gesandtenfigur. An Adriaan Pauw – er muss das Vorbild für die Figur gewesen sein – lässt sich ein Paradigmenwechsel der postwestfälischen Diplomatie festmachen: Er traf, wie er in Gryphius' Drama auch ausführt, am Tag vor der Hinrichtung in London ein, um Gnade für den König zu erbitten. Allerdings wurde er auch wenige Tage danach von Cromwell zeremoniell empfangen; trotz Erschütterung über das neue Regime »ließ sich Pauw auf die neuen Verhältnisse und deren symbolische Repräsentation ein – und er empfahl auch seinen Prinzipalen in Den Haag dies zu tun.«³⁷ Die Bühne der *honores regii*, die zur Anerkennung der Souveränität im diplomatischen Zeremoniell eingesetzt wurden und Souveränität eben als Frage des sozialen Status verstanden, verliert hier an Wirksamkeit.³⁸

36 Lothar Schilling zit. nach Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 105.

37 André Krischer, *Souveränität ohne Autorität. Zur Verfassungskultur der englischen Republik (1649–1653)*, in: Werner Daum u. a. (Hrsg.), *Kommunikation und Konfliktaustragung. Verfassungskultur als Faktor politischer und gesellschaftlicher Machtverhältnisse*, Berlin 2010, S. 35–76, hier S. 46.

38 Vgl. ebd., S. 44. Dazu auch Barbara Stollberg-Rilinger, *Honores regii. Die Königswürde im zeremoniellen Zeichensystem der Frühen Neuzeit*, in: Johannes Kunisch (Hrsg.), *Dreihundert Jahre Preußische Königskrönung. Eine Tagungsdokumentation*, Berlin 2002, S. 1–26.

Gryphius' Anteilnahme am Schicksal Karls I. erfolgte, wie die Forschung gezeigt hat, maßgeblich über die kurpfälzische Perspektive. Demgemäß fungiert der kurpfälzische Hofmeister auch als letztes Medium, das die Klage in die diplomatische Kommunikation der europäischen Fürsten überträgt und in einem bemerkenswerten Akt der Stellvertretung den Geist Jakobs I. anruft. Die *sermocinatio* (d. h. die Einführung einer historischen oder fiktiven Figur, der Rede in den Mund gelegt wird) ermöglicht die Anrufung des alten Anerkennungsmodells der *honores regii* vor den gekrönten Häuption Europas, die schließlich wirkmächtig zur Rache aufgefordert werden. Jakob I. war nicht nur der Vater des geköpften Königs, sondern auch jener der nach der englischen Königin Elisabeth benannten Frau des böhmischen Winterkönigs.

Die dramatische Postfiguration macht die unsichtbare Präsenz der Überzeitlichkeit des *Divine right of kings* durch das Opfer des leiblichen Körpers sichtbar. Die Zwei-Körper-Lehre beruht sowohl auf religiöser Allegorie als auch auf säkularer Symbolik. An dieser Stelle muss auch noch einmal Louis Marins Verständnis der klassizistischen Repräsentationstheorie aufgegriffen werden: Repräsentation, so Marin, sei allegorisch im religiösen Sinn, da es das, was präsent, aber nicht sichtbar sei, in etwas übersetzte, das abwesend, aber sichtbar sei. Marin greift dafür auf das Beispiel des *corpus Christi* zurück, anwesend in der Sprache des Sakraments, aber unsichtbar (»Das ist mein Leib«); abwesend trotz seiner symbolischen Sichtbarkeit in der Hostie, die konsumiert wird, um die Idee von Präsenz hervorzurufen.³⁹ Die christliche Inkarnation des Gottessohnes habe, so Andreas Kablitz, »die Präsenz des Transzendenten in die historische Welt geholt und mit dem eucharistischen Sakrament diese Gegenwart über die Zeiten hinweg verlängert«, ⁴⁰ gewissermaßen als gesteigerte Präsenz im Verständnis Marins. Auf der Ebene der politischen Fiktion entspricht dieser Verwandlung auch der geköpfte Leib des Königs als Zeichen der *imitatio Christi*; gerade der Leib des toten Königs verkörpert das überzeitliche Königtum.

In der Vorrede zu seiner Dramatisierung der Passionsgeschichte, der Tragödie *Christus patiens* (1626), kommt Grotius auf die Probleme zu sprechen, die Passionsgeschichte mit den »leges Tragoediae« zu vereinbaren:

Habuit & hoc molestiae nonnihil quod multa per internuntios repraesentanda fuerunt: neque enim per leges Tragoediae licuit, aut capturam Christi miraculis insignem, aut cruce pendentis supplicium in scenam producere: quin & ipsa inquisitio tum Pontificum tum Pilati ante oculos poni, vtpote intus facta, non debuit.⁴¹

39 Louis Marin, *La critique du discours. Sur la »logic de port-royal« et les »pensées« de Pascal*. Paris: Minuit 1975, S. 245–255. Vgl. auch Vera Beyer, *Geheimnisse des Glaubens an Bilder*, in: dies. u. a. (Hrsg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, S. 49–68 und Franko, *Double Bodies*, S. 77 f.

40 Andreas Kablitz, *Einleitung: »Krise der Repräsentation« im 17. Jahrhundert*, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar 2001 (= *Germanistische Symposien-Berichtsbände*, Bd. 22), S. 23–27, S. 24.

41 Hugo Grotius, *Tragoedia Christus Patiens/Ein Passionsspiel*, übers. von Hans K. E. L. Keller, München 1959, S. 28 f.

Die über Scaliger vermittelte aristotelische Poetik sowie die *Ars Poetica* des Horaz vor Augen,⁴² findet Grotius einen Ausweg über das Botenmodell Senecas: Er greift auf die *internuntii* zurück. Der Chor der Jüdinnen, vergleichbar mit der Mauerschau der Jungfrauen an den Fenstern im *Carolus Stuardus* sowie den Jungfrauen in der *Catharina von Georgien*, vermittelt ein ausführliches Bild von der Kreuzigung: »Pande iam totam simul | Faciem malorum.«⁴³ Zu erwägen ist, wie sich dieser Zusammenhang zwischen dramatischer Repräsentation und Märtyrerfiguration in das Theater der politischen Theologie bzw. – dessen absolutistische Variante – in das theatrale Porträt des Königs übersetzen lässt, wenn das königliche Martyrium, die *imitatio Christi* dessen stabilstes Zeichen ist. Auf der Ebene dieser theatralen Zeichen übernehmen die Gesandtenfiguren eine ähnliche Funktion wie der Chor der Jüdinnen bei Grotius und die Berichte und Teichoskopien in den Gryphius-Dramen selbst. Zur Zeugenschaft des dadurch aufgerufenen theologischen Martyriums tritt jene der politischen Fiktion. Sie gewährleiten die Übersetzung des Martyriums als Inszenierung des dynastischen Königtums auf der Bühne der europäischen Diplomatie.

Wie im Fall der *Catharina* treten die Gesandten auch hier als Zeugen des königlichen Martyriums auf; am *Carolus Stuardus* ist diese dramatische Disposition als apostolische Gesandtschaft noch deutlicher zu sehen. In der späteren Fassung B tritt dieser Zusammenhang gegenüber der Fairfax-Gegenintrige etwas in den Hintergrund. Zwar büßen die Gesandten in der Repräsentation des Königs ihre Dominanz ein, gleichzeitig tritt der König selbst in der zweiten Fassung noch mehr in den Hintergrund und ist nun im ersten und dritten Akt gänzlich abwesend. Dagegen tritt der Diskurs über das Porträt des Königs in den Vordergrund.⁴⁴

Dirk Niefanger hat darauf hingewiesen, dass es sich bei der neu hinzukommenden Figur der Lady Fairfax um eine zweite Märtyrerfigur handle, die mitunter bereit sei, Carolus auf das Schafott zu begleiten.⁴⁵ Das ist für unseren Zusammenhang insofern bedeutend, als sie aus der Perspektive der Gegenintrige als Parallelfigur des russischen Gesandten in der *Catharina von Georgien* auftritt. Allerdings ist dabei auf den Unterschied zwischen Lady Fairfax, die transzendierend dem verstorbenen König nachfolgen will, und dem russischen Gesandten, der nach der Klage die prudentistische Bühne der Verhandlung betritt, hinzuweisen: Die eigentliche Verhandlung des russischen Gesandten beginnt erst nach dem Martyrium. Auf der anderen Seite agiert Lady Fairfax als »kleine Catharina«, während die Gesandten im Handlungsgefüge weiter marginalisiert werden – also mit der Verhandlungsmacht auch jene Praxis einbüßen, die ihnen institutionell neben der Repräsentation zuzuordnen ist. So dienen die Gesandtenfiguren zuallererst dem »Präsenzeffekt« des königlichen Martyriums im frühneuzeitlichen Drama. Sie halten über die juristische Abtrennung des leibhaftigen vom politischen Körper im Tribunal und über

42 »Non tamen intus digna geri promes in scaenam, multaue tolles ex oculis quae mox narret facundia praesens.« Horaz empfiehlt in seiner »Ars Poetica« (Vers 182–184) die Anwendung von Boten im Drama, um den Zuschauer über Ereignisse hinter der Bühne aufzuklären.

43 Grotius, *Tragoedia Christus Patiens*, S. 92.

44 Vgl. Niefanger, *Art. Carolus Stuardus* (B-Fassung), S. 261 ff.

45 Vgl. Niefanger, *Geschichtsdrama*, S. 180 ff.

die symbolische Dekapitation der personalen Souveränität hinaus an der politischen Fiktion fest. Sie kehren damit auch wieder die neue mediale Ausrichtung der Repräsentation von Souveränität um, in welcher das Tribunal das nicht-sichtbare göttliche Recht präsent machen sollte, um den physischen Körper des Königs seiner Souveränität zu entkleiden und auf die neue Herrschaftsinstitution zu übertragen.⁴⁶

Dadurch erhalten die Figuren der Gesandten und Stellvertreter im Märtyrerdrama allerdings auch eine ›geisterhafte‹ Präsenz. Die begrenzte irdische Macht der Verhandlung, die wiederum konstitutiv im postfigurativen Verständnis der Trauerspielpoetik ist, führt dazu, dass diplomatische Figuren auf der Handlungsebene auf ihre Anwesenheit als mediale Stütze der internationalen Kommunikation reduziert sind. Aus dieser vermeintlichen politischen Funktionslosigkeit gegenüber der anschwellenden Märtyrerhandlung – zumindest mit Blick auf im Sand verlaufende Befreiungsakte oder Gegenintrigen – gewinnt die Zeugenschaft der Gesandten und Stellvertreter ihre Bedeutung für die Poetik des Trauerspiels als Märtyrerdrama. So rückt die politische Medialität der Ambassadeure in den Fokus der literarischen Medialität; gleichsam als eine Form des »Re-Entry«,⁴⁷ wie es Niklas Luhmann in die Kulturtheorie eingeführt hat. Sowohl am diplomatischen wie dramatischen System gelangt dadurch etwas zur Kenntlichkeit: Die Diplomaten gewährleisten die heilsgeschichtlich-allegorische Dimension, gerade weil sie diese Dimension zu einer Frage der politischen Repräsentation machen. So wird das Märtyrerdrama im postwestfälischen Kontext politisch und die politische Fiktion führt zur gattungspoetologischen Selbstreferenz und Performativität. Es handelt – so können wir ausgehend von Gryphius schließen – die Medialität der politischen Fiktion. Der Gesandte ist in dieser Anordnung eine sozusagen zurückgenommene, in die Vermittlung und die Beobachtung eingetretene Form der alten, auf Transzendenz begründeten Repräsentationsvorstellung. Vereinfacht gesagt: Die Frage ist nun nicht mehr, ob der König ein *vicarius Dei* oder *Christi* ist, sondern wie der Gesandte als mimetische Bekräftigung eines Bildes, eines semiotischen Körpers auftritt. Darin lässt sich wohl auch ein Begründungszusammenhang für die Amalgamierung von Märtyrer- und Königsdrama finden.⁴⁸

Die Stabilität der Ambassadeure und Botschaftsfiguren in der gattungspoetologischen Selbstreferenz lässt sich – über Gryphius hinausgehend – auch an August Adolph von Haugwitz' Trauerspiel *Schuldige Unschuld/ Oder Maria Stuarda* (1683) zeigen, das dem Paradigma der Gryphischen Märtyrerdramatik verhaftet bleibt. Die Auftritte des französischen und schottischen Gesandten lassen sich sowohl mit denjenigen der *Catharina von Georgien* als auch denjenigen im *Carolus Stuardus* vergleichen.⁴⁹ Bereits zehn Jahre

46 Vgl. Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 131.

47 Niklas Luhmann, *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2002, S. 113. »Einerseits kann ein System sich nur reproduzieren, wenn es dabei eine Differenz zur Umwelt erzeugt, also Grenzen zieht, also ›Umwelt‹ entstehen läßt. Andererseits kann das System diese Differenz beobachten, es kann sich selbst von einer Umwelt unterscheiden und sich an diesem Unterschied orientieren. Formal gesehen ist dies ein Fall von ›re-entry‹ im Sinne von Spencer Brown, nämlich ein Wiedereintritt der Form in die Form, der Unterscheidung von System und Umwelt ins System.« Vgl. dazu auch ders., *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990, S. 83 ff.

48 Für wertvolle Hinweise dazu danke ich Rüdiger Campe.

49 Vgl. etwa den Dialog zwischen Königin Elisabeth und dem französischen Gesandten im ersten

früher war Christoph Kormarts deutschsprachige Prosaübersetzung von Vondels *Maria Stuart, of Gemartelde Majesteit* (1661; deutsch als *Maria Stuart. oder, Gemarterte Majestät*, 1673) erschienen. Da der sächsische Jurist und Übersetzer Vondels reduziertem Personenregister nicht nur zwei machiavellistische Hofmänner, sondern auch einen französischen und schottischen Gesandten mit ausführlichen Audienzen bei Königin Elisabeth hinzuzügte, lässt sich die poetologische wie politische Bedeutung des Gesandtenauftritts für das deutsche Trauerspiel auch hier festmachen. So erinnert Kormarts französischer Gesandter Elisabeth an den naturrechtlichen Hintergrund von Souveränität, der nicht zuletzt die englische Königin selbst betrifft:

Wer will aber eine so mächtige Königin von Schottland/ welcher weder solchem Gerichte/ noch der Herrschafft in Engelland unterworfen/ und die vor diesem dem Mächtigsten Könige unseres Reiches vermählet gewesen/ und annoch mit unserer Crone in unzertrennlichen Verbündnüß lebet/ zu dieser Unterthänigkeit Gerichte ziehen? E. M. würde nicht so wohl dem Könige von Schottland zu grossen Nachtheil/ als allen Fürsten und Königen zu Schimpff und Spott dergleichen Gerichte hegen. Könige/ ob sie gleich an Macht und Ehren einander ungleich/ so haben sie doch diese allgemeine Herrligkeit von der Natur erhalten/ daß keiner den andern nach seinen Recht verurtheilen möge: Wie viel weniger kan ein Unterthan wieder eine E. M. Klage führen. Der Höchste Richter hat sich sein Gerichte im gesalbte Häupter vorbehalten/ welcher er anzurühren bey grosser Strafe verboten.⁵⁰

Eine für die dramatische Faktur mitunter interessantere Resonanz der Gesandten im Märtyrerdrama findet sich am Ende der zweiten schlesischen Schule in den dramatischen Werken Johann Christian Hallmanns. Auch im »Musicalische[n] Trauer= Spiel« *Die Sterbende Unschuld/ Oder die Durchlauchtigste Catharinal Königin in Engelland* (Erstveröffentlichung in der Sammelausgabe von 1684) sind Fragen der diplomatischen Praxis und der Souveränität aufs engste mit der Dramaturgie der politischen Märtyrertragödie verwoben. Hallmann, der das Studium der Rechte in Jena 1665 mit einer *disputatio* über den völkerrechtlichen Status von Feldherren und Soldaten abschloss,⁵¹ ist einer der wenig gelesenen Dichter des späten 17. Jahrhunderts – mit einem vielfältigen dramatischen

Akt, in: August Adolph Haugwitz, *Schuldige Unschuld/ Oder Maria Stuarda*, in: ders., *Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab* bestehende aus unterschiedenen Trauer- und Lust=Spiele[n], Sonnetten/ Oden/ Elegien/ Bey= oder Überschriftten und andern Deutschen Poetischen Gedichten, Dresden 1684, S. 13–103, hier S. 25 ff. Zu Haugwitz und Gryphius schreibt Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 79: »Von allen deutschen Dramenautoren schließt sich August Adolph Haugwitz am engsten an Gryphius an, viel mehr als etwa Hallmann, der in späterer Zeit eigene Wege geht.«

⁵⁰ Christoph Kormart, *Maria Stuart: Oder/ Gemarterte Majestät*, Halle 1673, S. 54.

⁵¹ Siehe Johann Christian Hallmann, *De privilegis militum*, Jena 1665. Vgl. auch Peter N. Skrine, *Art. Johann Christian Hallmann*, in: *German Baroque Writers, 1661–1730*, hrsg. von James Hardin, Detroit u. a. 1996, S. 175–179, hier S. 175 f.

Ceuvre.⁵² Das tragische Singspiel, das 1699 und 1704 in Breslau aufgeführt wurde,⁵³ behandelt die berühmte Ersetzung Catherinas von Aragon durch Anne Boleyn als Gemahlin Heinrichs VIII. Es begleitet die letzten Stunden der Catharina, die trotz Protesten des Papstes und des Königs von Spanien schließlich allein im Kerker stirbt. Hallmanns von Arien durchzogenes Sprechstück – immerhin in der Tradition des schlesischen Kunstdramas – bleibt gegenüber der Konfessionsfrage ambivalent: Zum einen porträtiert es die Geburt der englischen Kirche als Manifestation der Souveränität gegen das alte System der Universalismächte, zum anderen figuriert das Martyrium der spanischen Prinzessin und Katholikin als tugendhaft-tragisches Zentrum des Dramas. Davon ausgehend hat Bernhard Jahn Hallmanns Dramenproduktion nach 1680 einem interkonfessionellen und intermedialen Paradigma des musikalischen Dramas zugewiesen.⁵⁴

Allerdings stirbt die »biß auf den Todt gekränckte[]/ doch Großmüttige[] und höchstgeduldige[]«⁵⁵ Catharina von Aragon nicht physisch gemartert, sondern aus Kummer und Schmerz. Sie tritt dabei als »kleine« Märtyrerin an die Stelle von Thomas Morus, dessen Schicksal mit jenem der Catharina verbunden ist und zu einem populären Stoff des Jesuitentheaters zählte.⁵⁶ Hallmann rückt vielmehr das Schicksal der verstoßenen Königin und den Aufstieg Anna Boleyns, »spiritus movens des Stücks«,⁵⁷ in den Mittelpunkt. Mit der spanischen Prinzessin und englischen Königin als Protagonistin wird das Stück – wie im

52 Vgl. Gerhard Spellerberg, Johann Christian Hallmann, in: Gunter E. Grimm/Frank Rainer Max (Hrsg.), *Deutsche Dichter*, Bd. 2: Renaissance und Barock, Stuttgart 1989, S. 364.

53 Die Aufführung steht am Beginn des Spätwerks und der »Bemühungen Hallmanns, 1699 in Breslau als Dramatiker wieder Fuß zu fassen«. Jahn, *Johann Christian Hallmanns Spätwerk*, S. 202. In den Briefen von Christian Gryphius an Christian Stieff werden Hallmanns Gesuche an das protestantische Elisabeth-Gymnasium, an das er sich zuerst wendete, wie auch das Gymnasium der Jesuiten, bei dem Hallmann ebenso für eine Aufführung anfragte, wiedergegeben. Beide Institutionen lehnten ab, sodass er eine gemischte Aufführung mit Bürgern und Studenten organisierte. Die Briefe sind abgedruckt bei Dietrich Eggers, *Die Bewertung der deutschen Sprache und Literatur in den deutschen Schulactus von Christian Gryphius*, Meisenheim Am Glan 1967, S. 147 ff.

54 Vgl. zur Kritik an der Forschungsliteratur, die sich mit Hallmann nur im Kontext des Trauerspielverfalls und unter konfessionspolitischen Vorbehalten auseinandergesetzt hat, Jahn, *Johann Christian Hallmanns Spätwerk*, S. 191 ff. und zur interkonfessionellen Lektüre seiner Dramen vgl. ebd., S. 200–208.

55 So Hallmann in der »Schutzrede VII.« der »Vorrede« zur Sammelausgabe von 1684, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hrsg. von Gerhard Spellerberg, Berlin/New York 1980, S. 400.

56 Vgl. Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 24. Zudem ist hervorzuheben, dass Heinrichs vormaliger Lordkanzler Morus wie auch der mit ihm korrespondierende Erasmus von Rotterdam mit seiner Studie über Richard III. selbst das frühneuzeitliche Tyrannenbild deutlich mitprägte – nicht zuletzt in der Deckung von Herrschaft und Rechtsprechung, die ihm schließlich selbst im Hochverratsprozess zum Verhängnis wurde. Vgl. Thomas Morus, *Die Geschichte König Richards III.*, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Hans P. Heinrich, München 1984 und Erasmus von Rotterdam, *Institutio Principis Christiani/Die Erziehung des christlichen Fürsten*, in: ders., *Ausgewählte Schriften*. Acht Bände lateinisch und deutsch, Bd. 5, übersetzt, eingeleitet und mit Anm. versehen von Gertraud Christian, Darmstadt 1986, S. 111–357. Vgl. auch Andre Krischer, *Richard III., König von England – ein Tyrann, wie er im Buche steht?*, in: ders., *Barbara Stollberg-Rilinger (Hrsg.), Tyrannen. Eine Geschichte von Caligula bis Putin*, München 2022, S. 77–90, hier S. 82–88.

57 Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 97.

Fall der *Catharina von Georgien* – zu einem internationalen. Die politische Kommunikation rund um das ›Martyrium‹ Catharinas verlangt nach Gesandtenfiguren: Im dritten Akt treten gleichsam in einer Doppelambassade der päpstliche Nuntius und der spanische Gesandte auf, um Heinrich von der Heirat mit Anna Boleyn abzuhalten. Die diplomatische Audienz sei in der vollständigen Szene zitiert, da sie uns mitten in die mimetischen Akte der diplomatischen Figuration führt:

Bäpstliche Nuntius.

Mein Fürst/ Jhm ist bekindt/
 Wie eifrig Julius die Eh der Catharinen/
 Weil zu dem Ehstand nicht Arturus konte dienen/
 Nach dessen Tod durch seinen Schluß verband.
 Daß nun der Fürst die Vaticanschen Schlüsse
 Jtzt aus den Augen setzt/
 Und diese Eh verletzt
 Durch der Bolenen Liebes-Küsse/
 Diß muß mein Clemens auch mit höchstem Schmerz empfinden.
 Es wolle doch der König dencken nach/
 Was vor Unglück/ Zwist/ und Ach
 Sich durch die neue Eh' und Glauben wird entzünden.
 Dafern nun/ grosser Fürst/
 Jhm nach dem Frieden düirst/
 So woll er Eh' und Glaub' in seinem Reiche schützen;
 Sonst wird der Kirchenbann auff seine Seele blitzen.

Käyserliche Gesandte.

Wie hefftig Ferdinand
 Und auch mein grosser Käyser/
 Der seine Lorber-Reiser
 Antrifft in jedem Land/
 Durch deß Königs Enderung zu dem Eyfer sey verleitet/
 Solches ist mit vielen Worten
 An diesen Orthen
 Unvonnöthen zu erzehlen. Gnug das Carol sich bereitet
 Zur Sanfftmuth/ und zu dieser Stund
 Durch meinen Mund
 Den Fürst ersuchen läst/ die Fürstin Catharine
 Auff ihrer angebohrnen Ehrenbühne
 Zu schützen für und für
 Vor der Bolenen Mord-Begier.
 Wird dieses nun der Fürst dem grossen Carl gewehren/
 So wird kein rauher Sturm sein Albion beschweren.

Henricus.

Wir haben zwar gehört/

Was itzt eur Mund in tollem Wahn gelehrt.
 Allein es bleibt bey unsren Schlüssen.
 Mit einem Wort: Jhr sollet wissen/
 Jm grossen Engelland
 Wird nur ein Fürst und eine Sonn' erkandt.
 Drumb dreut uns ferner nicht mit euren frechen Lippen/
 Sonst wird eur Ehren=Schiff zerscheitern an den Klippen!⁵⁸

Im Gegensatz zu Shakespeares *King John*, in dem Châtillon dem englischen König die Legitimation entzieht, ist es nun der König, der nicht nur die Botschaft des Gesandten und Nuntius zurückweist, sondern auch den mimetischen Akt der Universalmächtedi-
 plomatie verneint: Denn die Lippen, auf die sich Heinrich bezieht, sprechen nicht *für*
 den Kaiser, sondern *im Namen des Kaisers* und im mimetischen Zusammenhang *mit den*
 Worten des Kaisers. Sie werden trotzdem als »frech« bezeichnet, und das diplomatische
 Medium, welches das Bild der Souveränität transportiert – das »Ehren-Schiff« – ist kurz
 davor, an den Klippen von England zu zerschellen. Der Topos des Staatsschiffs gehört
 zur Souveränitätstheorie des 17. Jahrhunderts, die den fürstlichen Lenker des Schiffs auf
 stürmischer See des Bürgerkriegs benötigt. Als vorsichtige Lenker des »Ehren-Schiffs« auf
 dem Ozean der internationalen Politik gelten die Gesandten.⁵⁹ Das Bild des Schiffs, das
 die Ehre des Souveräns von einem Ort zum nächsten transferiert, setzt freilich voraus,
 dass dieses Schiff auch wieder in den heimatlichen Hafen zurückkehrt, ohne mit der
 politischen Fracht unterzugehen.

Wiederum finden wir düpierte und politisch ohnmächtige Ambassadeure und Bot-
 schaftfiguren in der dramatischen Textur. Auch ihre dramatische Funktion besteht in
 der Zeugenschaft des Martyriums. Und wie im Fall von Gryphius' *Carolus Stuardus* sind
 es dynastische Verbindungen,⁶⁰ die von den Gesandtenfiguren markiert werden und die
 Zeugenrolle auf der Bühne befördern. Zwar ist Hallmanns in Teilen gesungenes Märty-
 rerdrama, darauf hat die Forschung hingewiesen,⁶¹ von Gryphius' emblematisch organi-
 sierter Märtyrerefiguration weit entfernt und vereinigt stattdessen heterogene Elemente
 der zeitgenössischen europäischen Dramatik: »Certainly«, so Peter Skrine, »Hallmann's
 work lacks that overall unity of style which gives all Gryphius's tragedies their unmis-
 takeable sombre dignity«. ⁶² Das mag auch daran liegen, dass sowohl die stichomythischen
 Dialog- wie auch die Monologpassagen – der Libretto-Form geschuldet – deutlich kürzer
 ausfallen. Auch wenn das schlesische Trauerspiel an dieser Stelle eine Verbindung mit der

58 Johann Christian Hallmann, Die Sterbende Unschuld/ Oder Die Durchlauchtigste Catharina
 Königin in Engelland/ Musicalisches Trauer-Spiel, in: ders., Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard
 Spellberg, Bd. 2, Berlin/New York 1980, S. 208 f. (III, 61–100).

59 Vgl. auch Wicquefort, *Ambassadeur*, S. 183 ff. und de Vera y Zúñiga, *Parfait Ambassadeur*, 1709,
 S. 20 ff. Vgl. auch Keens-Soper, Callières, S. 496 f.

60 Zu dynastischen Netzwerken oder der Klientelpolitik im Umfeld ausländischer Königinnen vgl.
 Schilling, *Konfessionalisierung und Staatsinteressen*, S. 100 f.

61 Vgl. Jahn, *Johann Hallmanns Spätwerk*, S. 191–211.

62 Peter Skrine, *An Exploration of Hallmann's Dramas*, in: *German Life & Letters* 26 (1982–1983),
 S. 232–240, hier S. 232.

venezianischen Operntradition eingeht und wir es mit einer allegorischen Schwundstufe der Märtyrerfiguration zu tun haben, ändert dies jedoch nichts daran, dass der Präsenzeffekt durch die diplomatische Zeugenschaft des (königlichen) Martyriums erhalten bleibt.⁶³

Die Spannung zwischen Transzendenz und Immanenz, die das protestantische Märtyrertheater auf der diplomatischen Bühne bei Gryphius in Szene setzt, findet sich in Hallmanns *Catharina* – halb Dramentext, halb Libretto – aufgelöst. Transzendenz wird über die Gryphius-Referenzen höchstens zitiert. Als Theaterform, die keine Schwundstufe des Trauerspiels ist oder gar dessen Verfall verkörpert,⁶⁴ bewegt sie sich auf die musikalisch-szenischen Künste um 1700 zu. Dabei operiert Hallmanns musikalisches Trauerspiel in mehrfacher Hinsicht als Vermittlungsinstanz: Das betrifft nicht nur die unterschiedlichen Perspektiven auf Konfessionspolitik, sondern auch die gattungs- und medienpoetologische Mischform. Die nachgerade merkurische Vermittlung zwischen Trauerspiel und Elementen der italienischen Oper – Jahn verweist darauf, dass die protestantische Trauerspielform (kein *lieto fine*) nach wie vor die Überhand hat – stellt auch einen diplomatischen Zusammenhang zwischen zwei unterschiedlichen Welten und kulturellen Systemen her: zwischen dem opulenten kaiserlichen Musiktheater am Hofe Leopolds I. und der rhetorischen Didaxe im Schultheater der schlesischen Gymnasien.⁶⁵

2. Geister, Engel, Gesandte (Gryphius und Hallmann)

Als Effekt der europäischen Seneca-Rezeption, die im Kontext von Boten- und Botschaftsfigurationen oben thematisiert wurde, sind die gehäuften Auftritte von Geistern zu verstehen; archetypisch verkörpert durch den Geist des Achilles in Senecas von Opitz übersetzten *Trojanerinnen*. In den allegorischen Figuren der Reyen von Hallmanns musikalischem Trauerspiel *Catharina/Königin von Engelland* finden sich auffällig viele Auftritte von Geistern. Zuallererst erscheint Catharina selbst als Geist, der den seinen Leidenschaften ergebenen Tyrannen Heinrich⁶⁶ in der letzten Szene heimsucht, in deutlichem Rekurs auf die letzte Szene der *Catharina von Georgien*.

Wie bei Gryphius konfrontiert der Geist der Märtyrerkönigin den Tyrannen mit der heraufziehenden dynastischen Verdammnis, die Heinrich in zwölf Stationen »als stille Vorstellung im inneren Schauplatze« erscheinen. Während zunächst Heinrichs Vermählungen und ihre gewaltvollen Trennungen aufgelistet werden, rangiert an neunter Stelle

63 Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 97, bringt Intermedialität und Hallmanns Perspektive dabei in einen Zusammenhang: »Um dem Stück den Charakter eines pro-katholischen Tendenz-Stücks zu nehmen, macht Hallmann aus seinem Stoff eine Art italienischer Oper und lockert das Stück durch viele opernhafte Elemente auf.«

64 Vgl. Wagner, *Projekt einer deutschsprachigen Kaiserliteratur*, S. 179 f.

65 Szarota begründet die formale und politische Vermittlungsposition Hallmanns damit, dass er im Gegensatz zu Gryphius und Lohenstein keine politische bzw. juristische Funktion innegehabt habe. Vgl. Szarota, *Geschichte, Gesellschaft und Politik*, S. 85 f.

66 Alt verweist auf den Unterschied zu Shakespeares Darstellung in Alt, *Tod der Königin*, S. 161.

der Tod Maria Stuarts und schließlich an zwölfter Stelle Karl Stuart, der auch noch einmal Gryphius' Trauerspiel aufruft: »Schau/ wie dem ersten Carl die eignen Unterthanen | Den Blut=beströhmten Weg zum Hencker=Beile bahnen!«⁶⁷ Heinrichs Antwort auf Catharinas Katalog fällt mit vier Verszeilen – wohl auch wegen der gesungenen Partie – kurz aus:

Ach ja! Prinzes! Ach ja! Jch bin der Straffen werth/
Weil Jch dein treues Hertz durch grimmen Schmerz verzehrt!
Nun wird mein Withehall [sic] zu einer Folter=Bühne!
Doch muß Jch dich auch todt stets lieben Catharine!⁶⁸

Mit den geradezu formelhaften Gattungszitaten, die Märtyrerkönigin und Märtyrerkönig, *Catharina von Georgien* und *Carolus Stuardus*, im letzten Auftritt der *Catharina/Königin in Engelland* zusammenspannen, stellt Hallmann das schlesische Trauerspiel in seiner Ausprägung als internationales Märtyrerdrama der Könige selbst auf die Bühne des Trauerspiels.⁶⁹

Die prägnanteste Heimsuchung erfolgt durch die Geister des hingerichteten Gelehrten Thomas Morus und des Bischofs von Rochester – vergleichbar den Geisterauftritten der königlichen Räte Wentworth und Laud im *Carolus Stuardus* –, die gemeinsam mit dem päpstlichen Nuntius und spanischen Gesandten einen Rettungsversuch Catharinas unternehmen. Geister und Gesandte suchen Catharina im Kerker auf, um sie dem Souverän der Souveräne, »der Fürsten Fürst«,⁷⁰ zu überantworten. An Hallmanns Adaption der schlesischen Trauerspielpoetik ist die Parallelität von Geistern und Gesandten auffällig und erinnert auch darin an *Carolus Stuardus*, sinnbildlich in den Paaren Laud/Wentworth sowie spanischer Gesandter/päpstlicher Nuntius.

Darüber hinaus tritt der Geist des verstorbenen Bruders Heinrichs VIII. und des ersten Gemahls der Catharina, König Arthur, auf. Da sich Hallmanns Märtyrerfiguration dem heilsgeschichtlichen Rahmen bei Gryphius sowie der Parallelität von Heilsgeschichte und politischer Theologie entzieht, treten jedoch ihre medialen Voraussetzungen umso stärker zutage: Die beiden Geister von Morus und Rochester erscheinen der Königin im Traum. Nach dem Erwachen setzt Catharina eine Rhetorik in Gang, die bis zu ihrem Tod fortgeführt wird und Hallmanns Titel »Königin in Engelland« doppeldeutig lesbar macht:

O Himmelhohes Paar!
Müset ihr auch auf die Bahr?
Werdet ihr auch zu der Leichen?
Muß auch eur edler Geist aus Albion entweichen?
O Schmerz! O Leid!
Nun sind die Engel weg/ die Engelland beschütztet/

67 Hallmann, *Catharina*, S. 233 (V/6, 155 f.).

68 Ebd.

69 Dagegen sieht Skrine, *Hallmann's Dramas*, S. 232 und 238, eher eine Auflösung der Trauerspielarchitektur.

70 Hallmann, *Catharina*, S. 216 (IV/2, 45).

Daß es kein Sturm zerritzt!
 So lebt nun/ Freunde/ wol in eurer Ewigkeit!
 Jch folg' euch frölich nach / wann mich der Höchste rufft
 (Warüm ich sehnlich schrey:) zur düstren Todtengrufft!⁷¹

Ihre letzten Worte vor dem Tod werden diesen Topos wieder aufgreifen: »Fahrt wol! Jch fahr' auß Engelland zur wahren Engel=Bühne!«⁷² Der Auftritt Karl Stuarts am Schafott bei Gryphius führt vor Augen, wie passgenau Hallmann vorgeht:

Wir gehn auß dem Engen=Lande in der Engel weites Land/
 Wo kein schmerzend Weh betrübet den stets-vnverrückten Stand/
 Niemand wird die Cron ansprechen:
 Niemand wird den Zepter brechen/
 Niemand wird das Erbgut kräncken/
 Das der Himmel vns wird schencken.
 Nimm Erden/ nimm was dein ist von vns hin!
 Der Ewigkeiten Cron ist fort an mein Gewin:⁷³

Auch wenn räumliche Semantik und Transzendenz hier noch einmal als Gegensatz der irdischen Welt aufgerufen werden, fällt die Allegorisierung bei Hallmann schwächer aus.

Die Antithese der Geister- und Diplomaten Sorge um Catharina findet sich beim listigen Hofmann, dem Count of Essex, und den Boleyns, Vater und Tochter. Sie agieren als Inbegriff sophistischer Rhetorik, während die Geister und Diplomaten als Zeugen von Catharinas »Ehren=Bühne«, als Zeugen der Wahrheit – ihrer Unschuld – und der Tugend auftreten. Darin liegt auch eine ihrer Funktionen in der Dramaturgie der Märtyrertragödie, wie sie bereits in Gryphius' *Carolus Stuardus* zu beobachten ist. Ihre Auftritte und Reden ohne politische Handlungskonsequenz dienen der weltlichen Zeugenschaft des Martyriums. Das wird nicht zuletzt dort besonders deutlich, wo die Märtyrerfiguration selbst blass bleibt. Bei Hallmann betrifft das letztlich nicht nur die Transzendenz des Martyriums, sondern auch die politische Fiktion des *body politic*, der an keiner Stelle gegenüber dem leiblichen Körper bzw. dem »Geilheitsdurst«⁷⁴ des schwachen Tyrannen Heinrich aufgebaut wird.

Die Parallelität von Geistern und Diplomaten im dramatischen Text und auf der Bühne schärft den Blick für den an Shakespeare und Gryphius beschriebenen Zusammenhang von diplomatischer Mimesis und politischer Fiktion. In beiden Fällen ist Absenz die Bedingung ihrer Erscheinung: bei den Geistern aus der territorialen Vergangenheit, bei den Legaten extraterritorial als räumlich abwesender König.⁷⁵ Noch einmal sei an dieser Stelle

71 Ebd., S. 217 (IV/3, 61–70).

72 Ebd., S. 222 (IV/6, 149).

73 Gryphius, *Carolus Stuardus* (A), S. 49 (V, 269–276).

74 Hallmann, *Catharina*, S. 216 (IV/2, 38).

75 Vgl. Clemens Peck, *Blackboxing Diplomacy. On Mimesis, Ghosts and the Extraterritoriality of Sovereignty in Early Modern Drama* (Shakespeare, Gryphius, Hallmann), in: Roberta Anderson

an die Funktion von Geistern im antiken Theater, z. B. in Senecas *Troades*, sowie an den mythologischen Hermes der Antike erinnert, dessen Funktion auch die eines Begleiters der toten Seelen ist. Als solchen haben wir ihn auch in den Friedensspielen von Rist und Schottelius kennengelernt. Dort begleitet er die verstorbenen großen Könige und Heerführer durch die politische Topografie am Ende des Dreißigjährigen Krieges. In den Trauerspielen ist die Wiederkehr der verstorbenen Könige und Räte über den Götterboten Merkur mit den Gesandtenfiguren des Trauerspiels verschränkt.

Wenn auch das pejorative Bild des Kupplers,⁷⁶ wohl der medientheoretischen und auch rhetorisch-ständischen Ambivalenz Merkurs zuzuschreiben, die Herausbildung der frühneuzeitlichen Diplomatie begleitet, etabliert sich der Engel insbesondere in der Gesandtenikonografie des Barock. Das hat mit seiner Vermittlungsfunktion im barocken Welttheater zu tun: Engel verweisen angesichts der irdischen *majestas* auf die himmlische Majestät und deren Hofstaat. So setzt auch Hövelns Vorbericht in *Candorins vollkommener teutsche Gesandte* mit den Engeln ein:

Gleich als Gesandten und Botschafften/ sind von dem Ewigen Drey=Einigen Ur=Ertz=Monarchen/ nach der Heiligen Schrift Zeugnisse/ 1. Die Engel/ daß sie seinen/ deß Allerhöchsten Willen/ Wollen/ Befehl/ Güte/ und Gnade ankündigen/ zu Frommen/ Gerechten/ Propheten/ Aposteln/ u. d. gl. auff das Ansehnligste geschicket.⁷⁷

Auf zweiter Stufe der göttlichen Gesandtschaft treten bei Höveln dann folgerichtig die »Propheten und Aposteln«⁷⁸ auf. Insbesondere im Jesuitentheater wird dieser Zusammenhang in Szene gesetzt. Bernd Rolling hat an den süddeutschen Ordensdramen Jakob Gretsers, Georg Bernardts und Jacob Bidermanns die komplexe Rolle herausgearbeitet, die den Engelsfiguren zufällt:

Seine besondere Position erklärt sich durch die Verknüpfung zweier kommunikativer Ebenen, die zugleich einem theologischen Schema entsprechen. Der Engel schlägt auf dramaturgischer Ebene eine Brücke zwischen Gott mit seinen Forderungen und der situativen Handlung und ihrem Figurenarsenal, zugleich legt er auf diese Weise die Wirklichkeit frei, die der äußeren Welt zugrundeliegt. Auf der zweiten Ebene, der Domäne des Theaters, wird der Engel zum Mittler zwischen Bühnengeschehen und dem Zuschauerraum und in dieser Form zugleich zum Sprachrohr des Autors. Diese zweite, über die Handlung hinausgreifende Mittlerfunktion erhält aus der ersten Mediatorenrolle, die die Dramenhandlung dominiert, ihre Berechtigung. Engel werden [...] zu

u. a. (Hrsg.), *Performance of Diplomacy in the Early Modern World*, Wien, erscheint 2024 (Diplomatica, 3).

76 In Torquato Tassos *Il Messaggero* erscheint der Botschafter als Gegenbild zum Engel, als »ruffiano«, als teuflischer Kuppler. Torquato Tasso, *Il Messaggero*, in: ders., *Dialoghi*, Bd. 1, A cura di Giovanni Baffetti, Milano 1998, S. 369–380, hier S. 369. Vgl. dazu Hampton, *Fictions of Embassy*, S. 5.

77 Höveln, *Teutsche Gesandte*, fol. II^v.

78 Ebd.

einem zweifach bindenden Element, das Gott und Verfasser den Dialog ermöglichen soll.⁷⁹

So finden sich etwa in der berühmten Märtyrertragödie *Philemon Martyr* (1618) Bidermanns mehrere Auftritte von Engeln oder einem *chorus angelorum*, denen eine metahistorische und metatheatrale Funktion innewohnt. Darin wird der Schauspieler Philemon zum Märtyrer und das Martyrium zum Schauspiel, wobei die Engel beide Bewegungen begleiten und moderieren.⁸⁰

Auch Kantorowicz hat auf den Zusammenhang von Zeit und institutioneller Kontinuität in der Scholastik und politischen Praxis des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit hingewiesen: Die Engel fungieren als Mittler zwischen der unveränderlichen, zeitlosen Ewigkeit Gottes und der menschlichen, sich verändernden Zeit. Sie sind demnach Vertreter des *aevum*, d. h. der permanenten Zeit der Ewigkeit, die im *saeculum* der historischen Zeit erscheinen. Dass auch die Staatsschauspieler des *body politic* als Residenten und zur ›permanenten Verhandlung‹ Bevollmächtigte nach den Repräsentanten der zeitlosen Ewigkeit modelliert wurden, ist nicht verwunderlich. Nicht zuletzt der Nachweis der göttlichen Delegation des repräsentierten Souveräns erfordert die institutionelle Analogie, wobei die dynastische Legitimation in der politischen Fiktion selbst ins Ewige strebt.⁸¹ Die Funktion der Gesandten im Drama der Institutionalisierung ist insofern eine allegorische, als sie der bildlichen Darstellung des Souveräns Kontinuität verleiht: *metaphora continuata*.⁸²

Die Engel-Gesandten-Relation funktioniert in beide Richtungen: Man kann dabei von einer Allegorie sprechen, die im 17. und 18. Jahrhundert für das katholische Barocktheater kulturbildend wirken sollte. Als spätes, für die barocke Bildsprache umso signifikanteres Beispiel lässt sich die über Periochen überlieferte Aufführung des Tiroler Dominikanertheaters aus dem 18. Jahrhundert anführen: Die *dramatis personae* in *Die Durch den Heiligen Rosenkrantz Wiederbekehrte Welt* (1744) erscheinen in einem doppelten Register, das historische Person und allegorische Personifikation getrennt nennt:

Derohalben wolle der geneigte Zuseher in dem König von Engelland erkennen GOTT, den König der Engeln, in dem von Engelland vertriebenen aufrührischen Hertzog von Cumberland den vom Himmel verstorbenen Lucifer, welcher in den Ebudischen

79 Rolling, Der Engel als Spielfigur, S. 263.

80 Vgl. Daniel Weidner, Gespielte Zeugen. Der Schauspieler-Märtyrer auf dem Barocktheater, in: Silvia Horsch/Martin Tremel (Hrsg.): Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer, München 2011, S. 259–280, hier S. 260f. Am Ende von Bidermanns Drama spricht der Engel: »Jam parat è corpore excedere, Philomenis | Anima victrix. Nos imus, eámque ad sidera Comitatur. « (Jacob Bidermann, *Philemon Martyr*, in: ders., *Opera Comicoorum*, München 1666, fol. F 4^r)

81 Vgl. Kantorowicz, Zwei Körper des Königs, S. 290–395.

82 Vgl. Campe, Theater der Institution, S. 257–288 und ders., Continuing Forms: Allegory and translatio imperii in Caspar von Lohenstein and Johann Wolfgang Goethe, in: *Germanic Review* 77 (2001), Heft 2, S. 128–145, bes. S. 131f. Vgl. auch Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a. M. 1998, S. 358–372.

Inßeln auf die aus der Welt, aus der wahren Irrland in das obere Engelland schiffende Seelen, als ein bekannter Meer-Rauber passet [...].⁸³

Neben Angelonius, der als im Jesuitentheater üblicher »Schutz-Engel« auftritt, ist im Personenregister »Caelestinus, Englischer Gesandter«, dem der »Ertz-Engel Michael als sonderbarer Schutz-Herr der H. Catholischen Kirchen« zugeordnet wird, zu finden. Auf der anderen Seite taucht »Acherontius, des Hertzogs von Cumberland Botschaffter« als »böser Geist aus der Höllen« auf.⁸⁴

Im Gegensatz zum katholischen Ordens theater verschwinden die Engel nun bis auf wenige Ausnahmen von der Bühne der politischen Theologie im barocken Trauerspiel,⁸⁵ lediglich als rhetorische Figuren wie im Fall der Königin oder des Königs von »Engelland« bleiben sie im Drama präsent. Allerdings entlehnt die Politik das Botenkonzept von der Theologie und überträgt es auf die Gesandtenfiguren. Gerade das Märtyrerdrama der politischen Theologie macht diesen Wechsel deutlich: Während Engel göttliche Medien der Ewigkeit sind, erfolgt die frühneuzeitliche Nähe zum Gesandten unter dem Versuch, die politische Fiktion als Frage der Souveränität und königlichen Dynastie dem Paradigma der Ewigkeit anzugleichen.⁸⁶ Ähnliches gilt für die Übersetzung der Mediatorenfunktion der Engel im Jesuitentheater (zwischen Gott und Welt, Bühnenhandlung und Publikum) ins Trauerspiel der politischen Theologie: Sowohl in der Vermittlung zwischen Transzendenz und Immanenz als auch zwischen innerer und äußerer Dramenkommunikation folgen die Gesandten den Engeln nach – auch wenn die Engel selbst im theologischen Zusammenhang dieser Märtyrerverfiguration keine Rolle mehr spielen.

Die Geister von verstorbenen Königen, Fürsten und Bischöfen nehmen gewissermaßen eine Zwischenposition ein. Sie gehören beiden Sphären an, insbesondere, wenn es sich um verstorbene Märtyrer oder äußerst tugendhafte bzw. religionsstiftend tätige Figuren handelt. Im Zentrum steht jedoch die Repräsentation *in effigie*, welche alle drei Repräsentationen betrifft. Damit führt uns die dramatische Funktion der Gesandten und ihrer himmlischen Spiegelfiguren mitten in den für die Wissensgeschichte der Frühen Neuzeit bedeutenden Übergang vom Paradigma der Ähnlichkeit und des Symbolischen zu jenem der Repräsentation, wie ihn Michel Foucault beschrieben hat:

Am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, in jener Periode, die man zu Recht oder zu Unrecht das Barock genannt hat, hört das Denken auf, sich in dem Element der Ähnlichkeit zu bewegen. Die Ähnlichkeit ist nicht mehr die Form des Wissens, sondern

83 Die Durch den Heiligen Rosenkrantz Wiederbekehrte Welt/ Auf öffentlicher Schau-Bühne Vor-gestellt, in: Norbert Hölzel (Hrsg.), Alpenländische Barockdramen. Kampf- und Tendenzstücke der Tiroler Gegenreformation, Wien u. a. 1970, S. 19.

84 Ebd., S. 20.

85 Als Ausnahme kann etwa Hallmanns »Sophia« gelten. In Gryphius' »Piastus« treten zwei Engel als göttliche Prüfer der Regierung des Tyrannen Popiel auf.

86 Auf die Archetypen der räumlichen und zeitlichen Repräsentation, die Engel und Gesandten, verweist Marin, Porträt des Königs, S. 10 f.

cher die Gelegenheit des Irrtums, die Gefahr, der man sich aussetzt, wenn man den schlecht beleuchteten Ort der Konfusionen nicht prüft.⁸⁷

Die Welt und die Dinge erscheinen nun nicht mehr als Zeichen, die qua »Analogie aufeinander sowie auf den göttlichen Grund aller Phänomene verweisen.«⁸⁸ Stattdessen avanciert Repräsentation zum arbiträren Akt, der Bedeutung aus der funktionalen und semiotischen Relation der Zeichen untereinander generiert: Dadurch findet sich das »Ähnliche, das lange Zeit eine fundamentale Kategorie des Wissens (*savoir*) gewesen war – zugleich Form und Inhalt der Erkenntnis –, [...] in einer in Termini der Identität und des Unterschiedes erstellten Analyse aufgelöst.«⁸⁹ Das heißt letztlich auch für den Bezug zur Transzendenz, dass dieser nur mehr über innersystemische Unterschiede herzustellen ist.

Im Anschluss an Michel Foucaults Analyse des epistemischen Bruchs hat Erika Fischer-Lichte für die Theaterkultur des 16. und 17. Jahrhunderts eine für unseren Zusammenhang wichtige Differenzierung vorgenommen:

Der Theaterbegriff, der sich herausbildet, ordnet die performativen Funktionen den referentiellen unter. Alle Handlungen, die auf der Bühne vollzogen werden, haben die Funktion, Handlungen fiktiver Rollenfiguren zu bedeuten und den Ort, auf dem sie vollzogen werden, als einen fiktiven Ort in einer fiktiven Welt auszuweisen. An die Stelle des Prinzips »significando causare« tritt das Prinzip »agendo significare«; an die Stelle der Wirkung – die Konstitution von Bedeutung. Die Handlungen werden zu Zeichen, in denen die semantische Funktion überwiegt; allerdings nicht zu Zeichen im Sinne der Signaturen aus der Lehre der Ähnlichkeiten, sondern im Sinne eines neuen binären Zeichenmodells, wie es Descartes, die *Logique de Port Royal* oder Leibniz ausformulieren werden.⁹⁰

Während der Gehalt der Jesuitendramen in diesem Verständnis noch einer performativen Funktion des Theaters folgt, trifft das auf die protestantische Schultheaterbühne, auf der die meisten von Gryphius' Dramen aufgeführt wurden, nicht mehr zu. Allerdings ist auch in diesem Fall von einem räumlich und zeitlich keineswegs einheitlichen Prozess auszugehen.⁹¹ Gerade die Emblematik des deutschsprachigen Trauerspiels, so ließe sich einwenden, führt vor Augen, wie stark die überlieferten Analogiemodelle des Spätmittelalters nachwirken. Oder anders formuliert: »Aus der praktischen Arbitrarität der Theatersituation darf jedoch nicht ohne weiteres geschlossen werden, daß sich das in einem

87 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974, S. 83.

88 Daniel Fulda, Art. *Horribilicribrifax* Teutsch, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, S. 330–346, hier S. 344. Bei Fulda findet sich ein konziser Überblick des wissenschaftlichen Zusammenhangs von Gryphius' Poetik (ebd., S. 343 ff.), den wir auch für Gryphius' Trauerspielpoetik übernehmen.

89 Foucault, *Ordnung der Dinge*, S. 87.

90 Erika Fischer-Lichte, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar 2001 (= *Germanistische Symposien-Berichtsbände*, 22), S. 1–18, hier S. 6.

91 Vgl. Kablitz, Einleitung, S. 23 f.

aufgeführten Stück exponierte Weltmodell ebenfalls vom Analogiedenken und dessen substantialistischen Prämissen verabschiedet hat.«⁹² Eben in diesem Zusammenhang liegt aber auch das theatrale Potenzial. Denn, wie Andreas Kablitz bemerkt, können gerade die künstlichen Zeichen des Theaters dazu in Anspruch genommen werden, »die Wahrheit jener anderen Ordnung des Symbolischen«⁹³ zu erweisen.

An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, dass Gryphius durch einen mehrschichtigen Übersetzungsakt zur epochemachenden Form des schlesischen Trauerspiels gelangt, vom urchristlichen Martyrium einer römischen Bürgerin im Jesuitentheater zum internationalen Märtyrerdrama der Könige im Feld der Diplomatie um und nach 1648: Aus der *Heiligen Felicitas*, Gryphius' eigener Caussin-Übersetzung, wird so die königliche Märtyrerin *Catharina von Georgien*. Auch wenn bei Hallmann dann die Märtyrerfigurationen deutlich in den Hintergrund treten, bleibt seinen Dramen die Übersetzung vom Märtyrerdrama in das schlesische Trauerspiel eingeschrieben. In welchem Verhältnis steht nun der generische und institutionelle Übersetzungsakt zum oben skizzierten Wandel und der epistemischen und politischen Neuordnung nach 1600, welche Rolle spielen die Erben der Engel, d. h. die Gesandten in der »Krise der Repräsentation«?

Auch hier treten Gesandtschaftsfiguren als Vermittlungsinstanz auf: Im Zeitalter der Souveränität und der Krise der Repräsentation dienen sie (als überzeitliche Garanten eines älteren Botschafts- und Verkörperungsmodells⁹⁴) dem Differenzmodell der arbiträren Zeichen als Repräsentationsersatz. Diese Funktion ist eine inhärent politische, weil die Gesandtschaften nun an der Herrschaftspraxis der Territorialstaaten teilhaben, die die Körper des Königs bzw. des Fürsten, d. h. die politische Fiktion, als höfisches Theater zur Aufführung bringen. In diesem Theater haben die Gesandtenfiguren sowohl als Akteure der Transzendenz als auch als Akteure der Immanenz ihren Platz.

3. Der Diplomat als Märtyrer und personales Zentrum des Trauerspiels (Hallmann und Rettenpacher)

In seinem *Praecedentz-Vorder-Recht aller Potentaten und Respubliquen in Europa* kommt Balthasar Sigismund von Stosch an einer Stelle auf die Medien des diplomatischen Zereemonialsystems sowie deren Beurteilung zu sprechen. Dazu zitiert er aus Barclays *Argenis*:

Die Gesandten/ spricht Barclajus, sind wie die Adern/ so nach ihrer Beschaffenheit eine verborgene Kraft der Gesundheit oder Kranckheit/ aus unterschiedlichen Oertern ihrem Lande zueignen. Ein Gesandter wird dafür gehalten/ als ob er die gantze Bewandnüs des Landes in seinem Angesicht stehen habe.«⁹⁵

92 Fulda, *Horribilicribrifax*, S. 344.

93 Kablitz, Einleitung, S. 25.

94 Vgl. Siegert, Vögel, Engel und Gesandte, S. 45–62.

95 Stosch, *Praecedentz-oder Vorder-Recht*, S. 909.

Im körpermetaphorischen Bild⁹⁶ der diplomatischen Technologie operiert der Gesandte als Tor, durch das Gesundheit oder Krankheit zum Herzen des Staates gelangen. Auch dem Vergleich mit den Adern als Wegen aus der und in die Extraterritorialität ist die mimetische Maske des Staates eingeschrieben, »die gantze Bewandnüs des Landes«, die im »Angesicht« des Gesandten steht und reist. Die Anerkennung der Rangfolge und der Souveränität sowie der Erfolg der konkreten Verhandlung bzw. des Mandats fallen in dieser Funktion zusammen. Der russische Gesandte in Gryphius' *Catharina von Georgien* etwa beginnt nicht nur im Angesicht des Scheiterns seiner Mission, sondern auch »im Angesicht« der »gantze[n] Bewandnüs seines Landes« nach Catharinas Tod mit neuen Verhandlungen.

Es sind die drei Körper des Diplomaten, die an dieser Stelle noch einmal tragend werden – erstens der historisch-soziale Körper, zweitens der aufgrund von Betragen und Stand vom Herrscher ausgewählte institutionelle Körper und drittens der extraterritorial repräsentierte *body politic*, den der institutionelle performativ erzeugt und veranschaulicht. Auf allen drei Körperebenen können im moralischen wie auch sozialen bzw. ständischen Sinn Probleme auftreten, können Makel, Eigeninteresse oder Täuschung Ambassaden beschädigen. »Derowegen ein Fürst«, so Stosch, »sonderlich wol zu betrachten hat/ was er vor Personen zu Gesandt= und Botschafften gebrauche.«⁹⁷ Das betrifft zunächst unabhängig von anlassbezogenen Verhandlungen sowohl den Bereich der Repräsentation und Rangfolge – Gelingen und Beschädigung durch besonderes Betragen und permanente Vorsicht im Bereich der symbolischen Kommunikation – als auch den Bereich der Informationsbeschaffung. Denn ebenso wie die Diplomaten als lizenzierte Spione tätig sind und zur Sorge der empfangenden Souveräne Anlass geben, lässt sich dieser Zusammenhang aus der Perspektive des Senders umkehren. Dann steht die Sorge im Vordergrund, dass über den diplomatischen Kanal, die Adern, Wissen zu fremden Souveränen gelangen bzw. das eigene Ansehen an fremden Höfen durch Missverhalten beschädigt werden könnte:

Denn ein Gesandter nicht unfüglich das Auge seines Vaterlandes genennet wird; weil ihm nemlich in frembden Landen für die Wohlfarth seines Principalen grosse Fürsichtigkeit obliegt: Also stehen hergegen wieder alle Ausländer Augen auf ihn/ und auf sein Verhalten gerichtet; mit welchem er gestalten Sachen nach den Seinigen schaden oder frommen kann. Des Legaten Fehler muß gemeiniglich der Fürst büßen/ des Fürsten seine schlagen dem gantzen Lande eine Wunde. Des Gesandten Verrichtungen gleichen den reichen Schiffarten/ durch welche man entweder köstliche Güther nach Hause bringet/ oder zwischen den Wellen verdirbt und untergethet.⁹⁸

Es gehört jedoch auch zur Geschichte der europäischen Diplomatie, dass mitunter diejenigen Gesandten und Unterhändler, die dem Staat in der Fremde »frommen« oder zumin-

96 Es scheint verlockend hier tatsächlich ein Zirkulationssystem anzunehmen. Stosch könnte William Harveys Entdeckung des Blutkreislaufs (*Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*, 1628) bekannt gewesen sein, Barclay (1621) und dem Übersetzer Opitz (1626) jedoch nicht.

97 Stosch, Praecedentz oder Vorder=Recht, S. 909.

98 Ebd.

dest nicht »schaden«, am heimatlichen Hofe in Ungnade fallen. Damit rückt noch einmal das mediale Prekariat Merkurs, das die Beziehung zwischen Sender und Gesandtem und die potenzielle Verunreinigung der Botschaft betrifft, ins Zentrum: »Denn da die Meinungen des Absenders und des Empfängers der Gesandten«, so die bekannte Stelle bei Grotius, »meist verschieden und entgegengesetzt sind, so wird immer leicht etwas gefunden werden können, was den Schein des Vergehens auf den Gesandten wirft.«⁹⁹ Die bei Stosch skizzierte Konstellation unterstreicht nun jedoch nicht die Position von diplomatischen Agenten und Spionage, sondern die Wirkung der Ambassade für den sendenden Fürsten. Dabei eröffnet sich im höfischen Milieu des Senders gegenüber der Ambassade ein Raum des Verdachts, der von Akteuren aus dem Umfeld des Fürsten besetzt wird. Als Dritte in der diplomatischen Konfiguration treten dabei die erwähnten Ohrenbläser auf, die die grundsätzliche Ambivalenz der Diplomatie zum Nachteil der Gesandten auslegen. Der Vorwurf kann von Untätigkeit über falsche Verhandlungspraxis bis zur Überschreitung des Mandats und schließlich Verrat reichen.

Dass sich dieser Raum der Interpretation nicht nur bei (Ab-)Gesandten wie dem erwähnten Abraham de Wicquefort auftut, sondern auch bei mit den höchsten Weihen betrauten Staatsmännern, Bevollmächtigten und Ambassadeuren, zeigt das Beispiel des kaiserlichen Prinzipalgesandten am Westfälischen Friedenskongress. Der Grund für die Erschöpfung Maximilians von Trauttmandorff, der in einem ungewohnt deutlichen Brief an Ferdinand III. 1646 um seine Abberufung aus Münster bat,¹⁰⁰ lag nicht allein in den Obstruktionen des Friedens, für die der Gesandte insbesondere die französische Partei verantwortlich machte, sondern auch daran, dass er seine Mission am Wiener Hof in Zweifel gezogen sah. Dies wurde maßgeblich von kaiserlichen Räten, dem päpstlichen Nuntius sowie dem bayerischen Kurfürsten Maximilian betrieben, der Trauttmandorff offen die Hintertreibung der katholischen Sache vorwarf.¹⁰¹ Als langjähriger und einflussreicher Geheimer Rat am Hofe wusste der Bevollmächtigte des Kaisers bestens über die höfischen Zirkel Bescheid.¹⁰²

Dass aus dieser Konfiguration eine bemerkenswerte Variante des barocken Märtyrerdramas resultiert, lässt sich an einem »[e]rfundene[n] und in Hoch=Teutscher Poesie gesetzte[n] Trauer=Spiel« aus der frühen Schaffensperiode Johann Christian Hallmanns zeigen: *Die göttliche Rache/ Oder Der Verführte Theodoricus Veronensis*, erstmals 1666 am Magdalenäum, Hallmanns altem Gymnasium in Breslau, aufgeführt,¹⁰³ behandelt die

99 Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 312 (Buch II/ Kap. XVIII, § 4). Dazu auch Höveln, *Teutscher Gesandte*, S. 269: »Viele sind [...] fälschlich beschuldigt und bößhafft angegeben/ oder sonst etwa in Verdacht gerahten/ übel angeloffen/ ja theils haben/ und zwar gar unschuldig/ ihren Hals und Haare dabey lassen müssen.«

100 Vgl. Trauttmandorff an Ferdinand III., 3. 8. 1646, in: Max Braubach u. a. (Hrsg.), *Acta pacis Westphalicae*, Bd. 2/A/4, Münster 1985, S. 486 ff.

101 Vgl. Trauttmandorff an Ferdinand III., Onsabrück, 19. 2. 1646, in: Max Braubach u. a. (Hrsg.), *Acta pacis Westphalicae*, Bd. 2/A/3, Münster 1985, S. 259 ff.

102 Vgl. Hengerer, *Ferdinand III.*, S. 157 f.

103 Vgl. Peter N. Skrine, *Art. Hallmann*, S. 176 f. Skrine verweist auf das lebendige Theatergeschehen im Breslau der 1660er und 1670er Jahre, das zusätzlich durch die Konkurrenz der Schultheateraufführungen zwischen dem Magdalenäum und dem Elisabethanum befeuert wurde. Während

Regierungszeit Theoderichs, der nach seinem Sieg über Odoaker König der Ostgoten in Italien war. Auf »heftige Anreizung etlicher seiner geheimtesten Räte« versuchte der König, die »verwerfliche Lehre« seiner »Glaubens-Genossen«, der frühchristlichen »Arriane«, auch in Italien und bis nach Konstantinopel auszubreiten. Da nach dem Regierungsantritt Justins I. die kirchliche Gemeinschaft im Byzantinischen Reich wiederhergestellt war, wurden die katholischen Römer den arianischen Goten politisch verdächtig:

Zu welchem Eifer dann fürnehmlich Ursache gegeben Justinus Kaiser zu Constantinopel/ welcher allen in Griechenland sich befundenen so genannten Schwärmern ihre Kirchen einziehen lassen; Als solches Theodoricus erfahren/ fertigte Er von stund an eine ansehnliche Gesandtschaft/ so in den Obristen Bischoffe zu Rom/ zweyen Römischen Bürge=Meistern/ Symmacho, Boëtio und einem edlen Römer bestund/ an den Kaiser ab/ mit Vermeldung/ im fall Er den Arrianern nicht ihre entzogene Freyheit wieder einräumen würde/ solten alle des Kaisers in Welschland sich aufhaltende Glaubensverwandten auch dergleichen Schärffe zugewarten haben. Ob nun zwar dieses des Theodoricus Begehren denen Abgesandten sehr schwer fiel dem Kayser vorzutragen/ iedoch damit nur im Römischen Reiche die Flamme der vor Augen schwebenden Gefahr nicht aufgehen möchte/ haben sie mit vielen Beredungen den Kayser umb erfreulichen Bescheid ersucht/ auch denselben erhalten. Als Sie wiederumb zu Ravenna angelanget/ wird alsobald auf des verhetzten und ergrimten Königs Befehl (ob gleich die Sache wol abgelauffen war/) der Römische Bischoff nebst dem Theodoro und beyden Agapetis aus blossem Verdacht/ als wenn Sie wegen langwieriger Aussenbleibung etwan mit dem Kayser was verhängliches wieder seinen Thron geschlossen/ in den Kercker geworffen/ darinnen Sie auch/ aller Speise und Trancks beraubet/ höchst-jämmerlich verschmachtet. Symmachus aber und Boëtius die hochverdienten Männer/ wiewol sie die ihnen fälschlich aufgebürdete Beschuldigungen/ bevorab daß sie die Freyheit des Römischen Volckes gar zu sehr wider den König verfehlet/ mit guten Gründen vernünfftig wiederleget/ werden in das Elend verwiesen/ und kurz hernach [...] enthauptet.¹⁰⁴

Es handelt sich also auch beim *Theodoricus* um eine schwache Märtyrerfiguration, die – im Gegensatz zu Gryphius' *Catharina von Georgien* oder *Carolus Stuardus* und Hallmanns *Catharina* oder *Mariamne* – nun gleich auf mehrere Figuren verteilt ist: den römischen Papst Johannes I., die genannten römischen Bürgermeister Theodorus Importunus und Ageptus I. sowie die beiden »berühmten und hochgelahrten Römer« Symmachus und Severinus Boethius. Letzterer war insbesondere durch seine *Consolatio philosophiae* bekannt

am Magdalenäum Hallmanns »Theodoricus« gespielt wurde, studierten die Schüler des Elisabethanums Lohensteins römische Trauerspiele »Agrippina« und »Epicharis« ein.

¹⁰⁴ Christian Hallmann, *Die göttliche Rache/ Oder Der Verführte Theodoricus Veronensis*, in: ders., *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Trauerspiele I*, hrsg. von Gerhard Spellerberg, Berlin/New York 1975, S. 3–191, hier S. 7 f.

und gilt durch einen avancierten Neoplatonismus als einer der exponiertesten Gelehrten der christlichen Spätantike.¹⁰⁵

Schwache Märtyrerefiguren sind sie auch deshalb, weil die hier als Prätexte wirkenden dramatischen Varianten bereits beim frühen Hallmann im Gegensatz zu urchristlichen (*Felicitas*) oder königlichen Märtyrerinnen (*Catharina von Georgien*) blass erscheinen – sie sind zunehmend der transzendenten Möglichkeitsräume beraubt. Und, das ist entscheidend, von der *propaganda fides* der katholischen Ordensdramatik verschiebt sich der Fokus in Hallmanns Märtyrerdramatik wie bei Gryphius in den Zusammenhang der politischen Theologie und der Staatsräson.¹⁰⁶ Das lässt sich am *Theodoricus* besonders deutlich aufzeigen, da es sich dabei auch um einen populären Stoff des Jesuitentheaters aus jener Phase handelt, in der nicht mehr die Heiligenlegenden, sondern die Konfessionskonflikte im Zentrum stehen.¹⁰⁷ Begründet wurde diese Tradition vom französischen Jesuiten Nicolaus Caussin (Caussin), eben nicht nur der Verfasser der *Felicitas*, sondern auch der beiden dem oströmischen Stoffkreis zugeordneten Dramen *Hermengildus* und *Theodoricus*, die später vielfach wieder aufgegriffen wurden.¹⁰⁸

Titelgebend bei Hallmann ist nun der tyrannische König, der weniger von seinen Leidenschaften als von seinen Geheimräten »verführt« wird:¹⁰⁹ »Mein Theodoricus Veronensis«, so Hallmann im Nachwort zur Sammelausgabe von 1684,

stellet ein sonderbahres Exempel der Göttlichen Rache vor. Derjenige Fürst/ welcher durch die Arrianischen Ohrenbläser aus einem Numa in einen Nero verwandelt/ weder der Römischen Insel Vatican, noch der Gesandten unverletzlichen Ehren=Tempel/ noch auch der Heiligen Gerechtigkeit Schutz=Altäre selber verschonet/ musste endlich durch blosse Anschauung eines Hauptes von einem See=Fische seine raasende Seele verlihren/ und durch sein klägliches Exempel bestätigen/ daß auf Befehl des Königes aller Könige nicht nur streitbahre Krieges=Heere und grimmige Thiere/ sondern auch alle Elemente/ ja ein todter Fisch=Kopff Tyrannische Fürsten bestraffen und zu boden stürzen könne.¹¹⁰

Politische und rechtliche Voraussetzung dieser dramatischen Konfiguration ist, was die spärliche Forschungsliteratur zu Hallmann bislang übersehen hat, die schwerwiegende

105 Vgl. Friedrich Wotke, Art. Boethius, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 2, hrsg. von Theodor Klauser, Stuttgart 1954, S. 482–488.

106 Vgl. Szarota, Geschichte, Politik und Gesellschaft, S. 85.

107 Vgl. ebd., S. 11.

108 Vgl. Szarota, Geschichte, Politik und Gesellschaft ebd., S. 86f. und Jahn, Johann Hallmanns Spätwerk, S. 195f.

109 Andreas Solbach verweist im Zusammenhang der Märtyrer-Tyrannen-Konfiguration auch auf den Bezug zu Gryphius' »Leo Armenius« und »Papinian«. Vgl. Andreas Solbach, Vorsehung und freier Wille in Hallmanns »Theodoricus Veronensis«, in: Hans Feger (Hrsg.), Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996), Amsterdam/Atlanta 1997 (= Chloe, 27), S. 203–242, hier S. 205.

110 Dieser Auszug aus dem Nachwort des Autors zur Sammelausgabe von 1684, in dem der *Theodoricus Veronensis* erstmals erschienen ist, findet sich im Anhang von Hallmann, *Theodoricus*, S. 377f.

Ambassade zum oströmischen Kaiser Justinus I. nach Konstantinopel, welche die schließlich im Kerker verhungerten und die enthaupteten Märtyrer als »Abgesandte« übernehmen, »mit vielen Beredungen den Kayser umb erfreulichen Bescheid ersuchet/ auch denselben erhalten«. ¹¹¹

Aus der Dramenhandlung selbst, die ja nach der Ambassade einsetzt, geht nicht eindeutig hervor, ob auch die beiden Gelehrten Boethius und Symmachus, wie es Hallmanns *Argumentum* vermittelt, Teil der Gesandtschaft waren. Auch in den historischen Quellen gibt es dafür keinen Beleg. Fest steht allerdings, dass auch Boethius durch die Gesandtschaft ins Zwielficht höfischer Intrigen gerät; ein fingierter Brief an Kaiser Justinian wird ihn schließlich auf die grell ausgeleuchtete Bühne des Verrats zerren. Während Caussin's Drama und auch die bei Szarota erwähnten Theodoricus- und Boethius-Aufführungen nicht auf die Bedeutung der Gesandtschaft nach Konstantinopel eingehen, findet sich in unterschiedlichen historischen Quellen, die Hallmann konsultiert, der Zusammenhang zwischen Gesandtschaft und Tod des Boethius. ¹¹²

Im Gegensatz zum Jesuitentheaterstoff ist Boethius nicht der Mittelpunkt der Märtyrerhandlung, sondern Teil der Gruppe, die sich um die Gesandtschaft schart. Gegenspieler dieser Gruppe ist nicht der verblendete König, es sind dessen Räte – die archetypischen Intriganten ¹¹³ und Ohrenbläser Theodatus, Evander und Cleobolus, ¹¹⁴ die die rasche Entwicklung vom Numa zum Nero, vom benevolenten Herrscher zum Tyrannen befördern. Damit erfolgt eine generische Zuspitzung, die sich bereits in der *Catharina/Königin in England* angedeutet hatte: Die auswärtig vom König Gesandten stehen dem innersten Kreis am Hofe gegenüber. Im Kerker beklagen die Abgesandten, dass »ein vergällter Mund bey dem König' uns verschnitten«:

Wir kamen dem Befehl in tieffster Demuth nach/
 Es lieff auch glücklich ab die Zweifels volle Sach'.
 Justinus war geneigt: Die tolln Arrianer
 Empfangen Kirch und Recht/ wie ander' Unterthaner
 Bald wider zu Byzantz; Ja in gantz Griechen=Land:
 Nun krönt man unsern Dienst mit Fesseln/ Strick und Band. ¹¹⁵

Dadurch erfolgt auch eine Verschiebung weg von der Konfiguration Märtyrer-Tyrann (nach dem Schema des Jesuitentheaters: Boethius vs. Theoderich) hin zu jener zwischen der extraterritorialen Gesandtschaft und dem höfischen Zirkel um den König. Während der römische Bischof Johannes I. so die konkrete höfische Intrige gegen die Legaten, die Teil der dekorierten Gesandtschaft waren, in den Blick nimmt, kommt Theodorus

¹¹¹ Ebd., S. 8.

¹¹² So etwa in der *Historia gentis Langobardorum* des Mönchs Paulus Diaconus aus dem späten 8. Jahrhundert.

¹¹³ Vgl. zur Bedeutung des Intriganten für die frühneuzeitliche Dramenpoetik grundsätzlich Benjamin, Trauerspiel, S. 75 ff.

¹¹⁴ Ebd., Hallmann, Theodoricus, S. 377.

¹¹⁵ Ebd., S. 21 (1/2, 169–174).

Importunus, einer der beiden römischen »Bürge=Meister«, auf das *fatum* der eigenen Handlungen zu sprechen:

Es mag die Klugheit uns in Sinn und Glieder pflanzen/
 Was sie auch immer wil: Ja wo ich reden darff/
 Den Stahl auf unser Blut mach't selbst der Himmel scharff;
 Die Ruthe so uns peitsch't/ ist von uns selbst gebunden/
 Die grosse Vater=Gunst des Höchsten ist verschwunden/
 Wir werden kaum erhör't.¹¹⁶

Während die Forschung an dieser Stelle mit Verweis auf das *fatum*-Verständnis bei Lipsius einen Übergang zwischen Gryphius und Lohenstein markiert sieht,¹¹⁷ rückt vor der Folie »der Gesandten unverletzlichen Ehren=Tempel« auch das prekäre mediale Modell der Botschaft in den Vordergrund, das Hallmann gegenüber seinen Quellen in der dramatischen Konfiguration hervorstreicht: Verdacht und Gefahr, so lassen sich die Worte des gefangenen Abgesandten lesen, erscheinen als beständige Begleiter der diplomatischen Rede.

Der Jurist Hallmann lässt die sanftmütige Tochter des Königs Amalontha – bei Hallmann gegenüber den jesuitischen Vorlagen ebenso wie die Gesandtschaft aufgewertet – an dieser Stelle vor Theodoricus mit Gentili und Grotius sprechen: »Mein Fürst/ es ist zuviel/ daß man die Seelen drücket/ | Die selbst der Völcker Recht spricht frey von Straff und Pein: | Kan denn mein König nichts als ungenädig seyn!«¹¹⁸ Im zweiten Akt entfaltet sich die Frage des überschrittenen Mandats in der Stichomythie zwischen dem Gelehrten Cassiodorus und dem Ohrenbläser Evander als Angelpunkt:

Evander. Wo wird der Unschuld hier gebauet ein Altar?
 Cassiodorus. Jst diß wol fragens werth? Geh't in des Kerckers Hölen.
 Evander. Jm Kercker sitzen nur die lasterhafften Seelen.
 Cassiodorus. Verdien't diß/ edle Schaar/ eu'r unverletzlich Ambt?
 Evander. Gesandten sind wol eh'r zum Strick und Beil verdammt.
 Cassiodorus. Ja: Wenn sie den Befehl des Fürsten überschritten.
 Evander. Der Fürst wil auch auf die nicht sonder Ursach wüten.
 Cassiodorus: Der Fürst gibt dem Gehör/ der ihnen Spinnen=Feind.
 Evander. Jst denn Cassiodor so der Verräther Freund?
 Cassiodorus. Verräther? Sagt/ wer kan sie wol Verräther schelten?
 Evander. Weil sie des Königs Schluß dem Käyser anders meld'ten.
 Cassiodorus. Traut doch so schnöde That nicht solchen Geistern zu.¹¹⁹

In der Mitte des Trauerspiels, in der zweiten Szene des dritten Akts, tritt der Geist von Kaiser Augustus als Vermittler zwischen den Zeiten auf. Augustus leitet von der eigenen

116 Ebd., S. 22 (I/2).

117 Vgl. Solbach, Theodoricus, S. 209 ff.

118 Hallmann, Theodoricus, S. 38.

119 Ebd., S. 56f.

Vergangenheit über die verworrene Gegenwart der Trauerspielhandlung bis zum Lob Kaiser Leopolds in der Zukunft über, die wiederum die Gegenwart der äußeren Dramenkommunikation darstellt. Nach Theodoricus' Tod im fünften Akt kehren auch die Gelehrten und Gesandten als Geister wieder auf die Bühne zurück.

Durch den Wechsel von der Konfessionsproblematik zur Staatsräson wird der Schwerpunkt des Konflikts auf »den politischen Gegensatz von Eroberervolk und besiegtm Volk« gelegt. Dabei unterliegen die tugendhaften römischen Katholiken »gegen die *ratio status* Theoderichs und der Hofclique, der Ratgeber des Königs«. Es wurde bereits kurz darauf verwiesen, dass unklar ist, ob Hallmann zum Katholizismus konvertierte oder nicht. Davon ausgehend hat Szarota zwei Lektürewege vorgeschlagen, welche die »Frage, ob der Theodoricus ein in katholischem Geiste geschriebenes Stück sei, mit Ja und Nein« beantworten. Einerseits lassen die durchwegs affirmativ dargestellten katholischen Figuren – Boethius, Symmachus, Papst Johannes, die Konsuln – die bejahende Beantwortung der Frage ebenso zu wie die »katholisierende[n] Figuren«¹²⁰ im Widerlager, die Tochter Amaluntha und der Enkelsohn des Gotenkönigs Athalaricus. Andererseits repräsentieren »die römischen Katholiken die protestantischen Schlesier – und die Oberherren Schlesiens, die katholischen Habsburger, hatten faktisch die Rolle der arianischen Goten«.¹²¹ Das eingelagerte Lob Leopolds I. sichert gewissermaßen beide Lektüremöglichkeiten ab.¹²²

Es ist also denkbar, Hallmanns frühes Drama im Kontext der für die Protestanten in Schlesien beunruhigenden Hochzeit Leopolds I. mit Margarita von Spanien 1666 zu lesen.¹²³ Die Herrschaftskritik gegenüber der Konfessionspolitik läuft dabei über den Umweg der Ohrenbläser, die Tyrannei wird als Effekt falscher höfischer Berater dargestellt; dem hintergangenen Souverän muss geholfen werden.¹²⁴ Die Gesandtschaftshandlung dient demgegenüber als völkerrechtliche Entfaltung der Staatsräson nach außen. Während sich die politische Handlung so also doppelt absichert, rückt mit den Märtyrerdiplomaten noch einmal Gryphius' Gesandtendrama in den Fokus: Hallmanns *Theodoricus* stellt nicht den Akt der Repräsentation, sondern jenen der diplomatischen Mediation ins Zentrum. Als Mediatoren zwischen den Glaubens- und den Landesherren sind die Gesandten im Einsatz, als solche werden sie schließlich aufgerufen. Mit dem Antritt dieser Reise selbst, mit dem ersten Wort hat sich der Verrat ereignet. Damit ist für die Zeit nach Gryphius' Trauerspiel-Politik eine neue Form gefunden, die sich paradoxerweise eben in dieser Überschreitung dem alten theatralen Paradigma zuordnet.

Während Hallmann die dramatische Caussin-Bearbeitung des Theodoricus bekannt war, führt die Spur der diplomatischen Märtyrer wieder zurück in den Bereich des Ordenstheaters. Denn eine ähnliche Konfiguration findet sich in einem tragischen Schau-

120 Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, S. 90.

121 Ebd., S. 91.

122 Vgl. ebd., 91 f.

123 Vgl. dazu auch Lohensteins »Sophonisbe« im folgenden Kapitel VI/5.

124 Vgl. etwa auch Martin Luther im Sendbrief an Papst Leo: »Darum, mein Heiliger Vater, wolle niemals anhören deine süßen Ohrensinger, die da sagen, du seiest nicht ein bloßer Mensch, sondern vermischt mit Gott, der alle Dinge zu gebieten und zu fordern habe [...]« (Luther, *Freiheit eines Christenmenschen*, S. 112 f.) Vgl. Blake, *How Shakespeare Put Politics on the Stage*. Dazu auch Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 118 f.

spiel aus den 1683 veröffentlichten *Selecta Dramata* Simon Rettenpachers. Seine *Innocentia dolo Circumventa, sev Demetrius Philippi Macedonum Regis filius Insidijs fratris Persei crudeliter* wurde 1672 in Salzburg anlässlich der Prämienverteilung zum Ende des Studienjahres unter Anwesenheit von Albrecht Sigismund, Herzog von Bayern und Fürstbischof von Freising sowie Regensburg, von den *studiosi* aufgeführt.¹²⁵

Auf die Rezeption des *Demetrius* im Kontext des katholischen Ordensdramas verweist der Autor von Jesuitendramen Ignaz von Weitenauer, der in der Vorrede zu seinem Drama *Demetrius Philippi, Tragoedia* (1758) schreibt: »Poeta superioris seculi Cremifanensis [Rettenpacher war dem Kloster Kremsmünster zugeordnet, C. P.] in Austria [...] Demetrio titulum hunc praefixit: *Innocentia dolo circumventa*. Aptissime hoc ad concitandam miserationem in nobilissimum juvenem.«¹²⁶ Für Rettenpachers Benediktinerdrama – wie für das gesamte Ordenstheater der Frühen Neuzeit – gilt, »dass alle Episoden der Geschichte sub specie aeternitatis betrachtet werden.«¹²⁷ Ähnlich dem Jesuitentheater dramatisierte Rettenpacher (zum Teil entlegene) historische Stoffe aus der Zeit der römischen Republik. Dem Benediktinertheater Rettenpachers kann jedoch gegenüber der persuasiven Ästhetik des Jesuitentheaters ein ›Stoffhunger‹ attestiert werden, d. h. als ein über den pädagogischen und ideologischen Zusammenhang hinausgehendes und dramatisch figuriertes Geschichtswissen – wenngleich eine in der Forschung oft zu forciert vorgetragene Differenzierung von Jesuiten- und Benediktinertheater schwierig ist.¹²⁸

Das nach dem Vorbild des antiken Tragödienverses im jambischen Trimeter verfasste Stück behandelt das Schicksal des Demetrius, Sohn des mazedonischen Königs Philippus, der nach einer erfolgreichen Gesandtschaft aus Rom (»legatione Romanâ feliciter confectâ«) zurückkehrt und von den mazedonischen Bürgern als Friedensstifter gefeiert wird (»pacifici auctorem«). Das veranlasst seinen älteren Halbbruder Perseus, der ihn als Nachfolger seines Vaters fürchtet, Demetrius als allzu großen Freund der Römer hinzustellen. Der verbrecherische Plan gelingt mithilfe eines gefälschten römischen Briefes, Perseus zieht zuerst die höfischen Berater des Königs auf seine Seite und überzeugt schließlich Philippus selbst vom Verrat seines Sohnes. Demetrius wird bei einem Festmahl vergiftet und

125 Vgl. Benno Wintersteller, *Demetrius* (Kommentar), in: Simon Rettenpacher, *Dramen* (lateinisch/deutsch), Bd. II, 1, hrsg. von Benno Wintersteller OSB in Zusammenarbeit mit Christoph Fackelmann, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien 2008 (= Wiener Neudrucke, 19), S. 301.

126 Zit. nach ebd., S. 299.

127 Pfanner, *Das dramatische Werk Rettenpachers*, S. 11.

128 Vgl. Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg* (1617–1778), Wien 1978, S. 185 ff.; dagegen verweist Zelewitz auf die enge stoffliche und aufführungspraktische Verbindung zwischen dem Jesuiten- und Benediktinertheater, vgl. Klaus Zelewitz, *Propaganda Fides Benedictina. Salzburger Ordenstheater im Hochbarock*, in: *Daphnis* 8 (1979), Heft 3–4, S. 201–215, hier S. 203 f. sowie Klaus Zelewitz, *Soziale Aspekte des Benediktinerdramas. Bemerkungen zum Salzburger Ordenstheater in der Zeit Maximilian Gandolph von Khuenburgs* (1668–1687), in: *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*, Hamburg 1977 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 3), S. 243–252; zu einem ähnlichen Ergebnis kommt der Forschungsüberblick in Ruprecht Wimmer, *Neuere Forschungen zum Jesuitentheater des deutschen Sprachbereiches. Ein Bericht* (1945–1982), in: *Daphnis* 12 (1983), S. 585–692, hier S. 616 f.

zugleich auch mit »tapetibus« erstickt.¹²⁹ Es gehört zum Schuld- und Strafverständnis von Rettenpachers Geschichtsdramatik, dass der zunächst erfolgreiche Intrigant schließlich selbst im Folgedrama *Perseus* scheitern wird.

Im *Argumentum* zu Beginn seines Dramas, das ähnlich wie Hallmanns *Catharina* auch gesungene Partien beinhaltet, verweist Rettenpacher auf seine Quellen: *Ab urbe condita* des Geschichtsschreibers der römischen Republik Titus Livius sowie auf Polybios, in dessen Historien sich die »Excerpta de legatis« finden.¹³⁰ Die Legationen stehen auch im Mittelpunkt des Dramas. Im ersten Auftritt gelangt Demetrius mit seinen Begleitern wieder nach Mazedonien:

Favere comites: prospere cessis mihi
 Legatio, Discrimine exempta & metu
 Est chara belli Æmathia. Lacrymis hoc meis
 Dedit Senatus, nuntium ut lætum patri
 Româ referrem.¹³¹

Der glorreiche Einzug des Friedensstifters in das vom Krieg verheerte Mazedonien zu Beginn wird vom Prolog des Dramas kontrastiert, in dem die Allegorien des Trugs, der Grausamkeit, Frechheit, des Argwohns auf der einen Seite auftreten, auf der anderen die Liebe und die Tugend. In der Mitte positionieren sich die Vergeltung, der Schrecken und der Irrtum. Während mit Demetrius der Friede einzieht, vertreiben Trug, Grausamkeit, Frechheit und Argwohn Liebe und Tugend aus Mazedonien. Vergeltung, Schrecken und Irrtum geben dabei die daraus resultierende Zukunftsperspektive:

Post tot clades, funera, cædes
 Natum perimat malè persuasi
 Ira Philippi.
 Regia fraudi pateat foli.
 Arma ministret Furor ac Terror:
 Spondeat operam lubricus Error.¹³²

129 Simon Rettenpacher, Dramen (lateinisch/deutsch), Bd. I, hrsg. von Benno Wintersteller OSB in Zusammenarbeit mit Christoph Fackelmann, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien 2008 (= Wiener Neudrucke, 19), S. 156 f.

130 Vgl. Wintersteller, Kommentar, S. 300.

131 Rettenpacher, Demetrius, S. 162 f. (I/1). Dt. Übersetzung, Bd. II/1, S. 120: »Stimmt ein, Gefährten: Glücklich ist vollbracht | Der Auftrag. Frei von Kriegsgefahr und Angst | Ist nun die teure Heimat. Meine Tränen | Erreichten beim Senat | daß ich dem Vater | Die Botschaft melde.«

132 Ebd., S. 161. Dt. Übersetzung, Bd. II/1, S. 119: »Nach all seinen Greueln, nach all dem Blut | Muß Philipp, schmähdlich getäuscht, auch den Sohn | Ermorden im Zorn. | Dem Truge allein gehört der Palast, | Ihm reichen die Waffen die Angst und die Wut, | Und das Irrlicht, der Irrtum, er helfe mit.«

Nicht nur das nach aristotelischen Attributen geformte schreckliche Ende klingt dabei an,¹³³ sondern auch Betrug und Irrtum, die den Palast regieren. Auch die Tyrannenherrschaft Philipps ist – wie im Fall von Hallmanns *Theodoricus* – besonders anfällig für Ohrenbläserei und Verführbarkeit.

Als für das Ordentheater klassisches Mittel der Peripetie und gleichzeitig als Manifestation der Intrigue dient – wiederum wie im *Theodoricus* – ein Brief, der den Verrat des Demetrius an König und Vaterland belegen soll. Philocles und Apelles, die beiden listigen Hofmänner aufseiten des Perseus, ersinnen diese Täuschung Philipps im Gespräch, indem sie sich auf die Hinterlist als königliche Tugend berufen:

[...] Phil. Quo modo fiet reus,
 Nullius insimulare quem culpæ potes?
 Ap. Conficta reddent verba suspectum patri,
 Falsæque Quinti litteræ allatæ domum.
 Sic prævalebit Perseus, frater cadet.
 Phil. Quod fraudis hujus præmium nobis erit?
 Ap. Ad summa honorum comina extollet novus
 Ductor ministros. Imber in gremium fluet
 Prædives auro. Phil. Cedo: te sector ducem.
 Honoris allicit decus, & auri niror.
 Et czr resistam? Regium est uti dolis.¹³⁴

Damit rückt die Ambivalenz der Schrift gegenüber Auftritt und Rede des Demetrius in den Vordergrund. Die Rede des Prinzen ist, wie das Stück betont, zu offenerzig für die höfische Intrigenpolitik – im Gegensatz zur im höfischen Milieu rund um den König erfolgreichen sophistischen Rede des Intriganten Perseus.¹³⁵ Bevor die beiden Hofmänner den falschen Brief erfinden, erwägen sie eine mazedonische Gesandtschaft nach Rom, die ganz anders gelagert ist als diejenige des Demetrius, zugleich aber näher am realistischen Bild des Spionagediplomaten des 17. Jahrhunderts liegt:

133 Allerdings distanziert sich Rettenpacher in der Vorrede der *Selecta Dramata* auch von der aristotelischen Poetik: »Nec miraberis, quòd antiquorum rigidas leges & severa præcepta scrupulosâ diligentia non ubique observaverim«. (Ebd., S. 13)

134 Ebd., S. 216. (IV, 5). Dt. Übersetzung, Bd. II/1, S. 159: »Phil. Doch wie fassen wir | Den Mann, dem keine Schuld ist nachzuweisen? | Ap. Lügengespinnt soll wecken Philipps Argwohn: | Aus Rom ein falscher Brief des Quintius. | Das bringt dem Perseus Sieg, der Bruder fällt. Phil. Und was gewinnen wir durch solchen Trug? | Ap. Zu höchsten Ehren wird der neue König | Die Helfer heben, und ein Strom von Gold | Ist ihnen sicher. Phil. Gut, du bist mein Meister: | Auch mich lockt Ehre, lockt des Goldes Glanz. | Wozu auch Skrupel? Trug ist Königsitte!«

135 Vgl. ebd., S. 184 (II, 6): »[Philocles:] Quicunque fraudes ferere novit, qui dolis | Innectere dolos, ora præferre, ut decet, | Amica vultu verba composito dare, | Anres negare nulli, adulari omnibus, | Licet in recessu pectoris virus coquat, | Aulæ favorem, gratiam regum metet. | Hac arte destitutus in sylvas migret, | Facessat urbe, civium cedat foro. | Met[ro]dorus:] Tam clara sunt, quæ dicis, ac Phæbi jubar. | Phil[ocles:] Demetrii hinc admiror ingenium rude, | Omnibus apertum, fraudis ignarum & doli.«

Legatus omnia, ritè si munus velit
 Obire, norit: cuncta perpendat probè.
 Sermone & astu quosdam in obsequium trahat,
 Animósque captet. Sed viâ obliquâ tamen
 Deflectat, instar vulpis annosæ, gradum.¹³⁶

Der kluge alte Fuchs ruft ein Paradigma der List und des Ausspähens auf (»Arcana speculâri magis«), in dem der Tugendkatalog der diplomatischen Mimesis (Kohärenz von Rede und Handlung) zwar nicht verschwindet – auch bei Wicquefort liegen extraterritoriale Staatsschauspiel und Ausspähen ohne Widerspruch nebeneinander –, aber gegenüber der Spionage in den Hintergrund rückt. In der daraus resultierenden Logik ist es folgerichtig, dass der ohne Täuschung auskommende Diplomat das Martyrium der Diplomatie übernimmt. Auch die allegorische Einbettung, die wie im Jesuitentheater nicht nur in chorischen und Reyen-Passagen ausgeführt wird, sondern die Handlungssequenzen selbst durchzieht, bekräftigt diesen Zusammenhang: Im vierten Akt steigt Merkur vom Himmel herab, um gemeinsam mit Flora Demetrius durch einen Kranz zu ehren. Hyacinthus, Amaranthus und Heliotropium flechten einen Kranz, der dem Prinzen schließlich im fünften Akt kurz vor seinem Tod überreicht wird. Dabei ahnt Demetrius bereits, dass der Blumenschmuck eine Todesallegorie bedeuten könnte.¹³⁷

Der römische Gesandte in Mazedonien (»legatus Romanus«) tritt in Rettenpachers Drama als Spiegelfigur des nach Rom gesandten (»legatio Romana«) Demetrius auf. Die beiden begegnen sich in der ersten Szene des Stücks vor den Toren des Palastes, als Demetrius von seiner Gesandtschaft zurückkehrt. Damit lässt der Dramenbeginn bereits jenen Zusammenhang hervortreten, aus dem Perseus im weiteren Dramenverlauf die Intrige spinnen wird: Demetrius bringe »Senatus quod iubet«. ¹³⁸ Auch die Audienz beim König befördert diesen Zusammenhang; bevor Demetrius als mazedonischer Gesandter seinen Vater, den König, aufsucht, spricht er mit dem römischen Gesandten, mit dem gemeinsam er schließlich auch vor den König tritt.

Marc. Fata te salvum diu,
 Rex magne, præsent. Missus imperio Patrum
 Populi Quiritum, dubia ne litis mora
 Iurata rumpat pacta, nexu arcto datam
 Ambigua decidendo constringam fidem.
 Præcipua caussa filij est studium tui.
 Hunc æstimat Senatus, & populus colit.
 Plura ipse referet. *Phil.* Maximum munus Patrum
 Agnosco, te ablegasse, qui diram cluas

136 Ebd., S. 215 (IV, 5). Dt. Übersetzung, Bd. II/1, S. 158: »Fängt ein Gesandter es nur richtig an, | Erfährt er alles: reiflich überleg er, | Gewinne sich mit schlaun Worten Helfer | Und Freunde, aber nie gerad und offen: Sein Vorbild sei der kluge alte Fuchs.«

137 Dazu auch Pfanner, Das dramatische Werk Rettenpachers, S. 41.

138 Ebd., S. 146 (Argumentum).

Calumniam, & tuearis antiquum decus
 Ac jura regni. Audire nunc natum placet.
Dem. Invicte Rex, legatio ex voto mihi
 Successit: annuit Senatus, nec tuas
 Aegie querelas audijt Magno insuper
 Honore me complexus, adjecit, patrem.
 Quòd filium mandant, egiste optimè.
 Oblivione regenda, quæ rectè minus,
 Contráque Patrum sint voluntatem hactenus
 Acta, atque gesta. Si quid haud liquidumsatis,
 Id explicabit Marcus; cuncta integra
 Tibi sunt, amicâ pace si cupias frui.
Phil. Benè est: Senatûs gratiam admitto lubens.¹³⁹

Seltsam erscheint zunächst die Asymmetrie in der diplomatischen Blackbox: Einerseits wohnen wir der Audienz des römischen Legaten bei, andererseits gibt der mazedonische Gesandte in derselben Szene Bericht von seiner römischen Mission.

Es lohnt, sich die Szenenfolge verräumlicht auf der Bühne der großen Aula der Salzburger Benediktineruniversität vorzustellen:¹⁴⁰ Anzunehmen ist, dass der Kampf der Allegorien im Prolog in der Aula ausgetragen wird, in dessen Folge Liebe und Tugend vertrieben werden. Darauf folgt die Heimkehr des Prinzen, die im Vorhof in Szene gesetzt wird (I, 1), dann die Szene I, 2, in der »die verschiedenen Gerüchte zu den Höflingen dringen«, auf einer »Mittelbühne«, denn die »Szene I, 3 zeigt Philipp im Rat, natürlich in der Aula«. Drei hochrangige Höflinge werden wiederum in der darauffolgenden Szene I, 4 durch Mars und Tempus umgestimmt und gegen Demetrius aufgebracht, »wobei durch Schnurrahmen leicht wieder die Kulisse von I, 2 herzustellen war«.¹⁴¹ Das ist die räumliche Darstellung des Netzes, das sich bereits um Demetrius gelegt hat, als er im Rahmen der doppelten Ambassade glückliche Botschaft aus Rom übermittelt.

Ähnlich dem Auftritt des russischen Gesandten in der *Catharina* folgt auch der Auftritt des *legatus Romanus* der performativen Bekräftigung des Friedens von Phoinike, der 205 v. Chr. das Ende des Ersten Römisch-Makedonischen Krieges bedeutete. Damit war die

139 Ebd., S. 167 (I, 3). Dt. Übersetzung, Bd. II/1, S. 123 f.: »Marc. Heil dir, großer König, | Und Glück! Auf römischen Senats Geheiß | Will ich, daß Deutelei gefährde nicht | Den erst beschworenen Bund, Bestand ihm sichern, | Indem ich kläre, was noch etwa strittig. | Daß Friede, ist zumal des Prinzen Werk: | Ihn liebt das Volk, ihn achtet der Senat, | Er melde mehr. Phil. Ich weiß es hoch zu schätzen, | Daß von den Vätern du gesandt, die Schande | Von uns zu nehmen und des Königs Glanz | Und Recht zu wahren. Nun sprich du, mein Sohn. | Dem. Siegreicher König, ganz nach Wunsch verlief | Die Reise: Sprechen durft ich im Senat, | Er hörte deine Klagen an mit Gleichmut | Und tat mir hohe Ehre an, indem er sagte, | Du habest wohl getan, den Sohn zu senden. | Vergessen solle sein, was minder löblich | Und gegen des Senates Wunsch und Willen | Bislang geschah. Was strittig etwa noch, | wird Marcus klären. Ungeschmälert bleibst du, | Willst du des lieben Friedens nur genießen. | Phil. Nun gut, der gnädige Bescheid, er gelte.«

140 Zu den Spielstätten und den aufwendigen Inszenierungen der Finalkomödien zum Ende des Schuljahres vgl. Boberski, Theater der Benediktiner, S. 37–98.

141 Pfanner, Das dramatische Werk Rettenpachers, S. 106.

Expansion Philipps V. nach Westen zwar unterbunden, die Hegemonialmacht in Griechenland blieb den Makedoniern jedoch unbestritten. Wenn Marcius bei Rettenpacher auf die Bevollmächtigung verweist, diejenigen Fragen zu verhandeln und zu klären, »si quid haud liquidum satis, | Id explicabit Marcius«, dann ist damit insbesondere die Bekräftigung des Friedens gemeint. Die Klagen der Griechen gegen Philipp vor dem römischen Senat, das deutet Demetrius in seinem Bericht von der nach Wunsch verlaufenen diplomatischen Mission an, »Oblivione tegenda, quae recte minus, | Contraque Patrum sint voluntatem hactenus | Acta, atque gesta.« Der Grund für Demetrius' Ambassade nach Rom 184 v. Chr. war eben die Verteidigung seines Vaters. Im Gegensatz zu seiner historiografischen Quelle bei Livius, der den jungen Prinzen vor dem Senat als schüchtern und dem politisch-juridischen Zusammenhang nicht gewachsen darstellt, erscheint Demetrius als diplomatische und politische Figur sowohl vor dem Senat als auch im Umfeld des intriganten mazedonischen Hofes als leuchtendes Beispiel der Redlichkeit.¹⁴² Gespiegelt wird die fürstliche und redliche Gesandtenfigur in den komischen Szenen der Harlekin-Figur des Dulomorus.¹⁴³

Die durch Marcius übermittelte römische Freude über den wohlredenden Jüngling lässt erahnen, dass diese Verteidigung nicht zuletzt deshalb gelingt, weil der junge Prinz bereits zuvor eine »Friedensgesandtschaft« übernommen hat – eine auch aus den Berichten der georgischen Königin bei Gryphius bekannte Gesandtschaftspraxis, die Höveln in seiner diplomatischen Taxonomie und Grotius in *De jure belli ac pacis* als Geisel/*obses* erwähnen: Der zehnjährige Demetrius war von Philipp nach dem Friedensbündnis als diplomatische Geisel an die Römer gesandt worden und verbrachte fünf Jahre in Rom, wo er alle Weihen römischer Bildung genoss.¹⁴⁴ Es sind also römische Athletik und Rhetorik, die den Auftritt des Demetrius vor dem Senat prägen.

Rettenpacher studierte an der Salzburger Benediktineruniversität nicht nur Philosophie und Geschichte, sondern beim weltlichen Reichspublizisten Hermann Hermes auch Rechtswissenschaft. Hermes lehrte deutsches Staats- und römisches Recht, Kriegs- und Feudalrecht; in den *Assertiones iuridicae de iuris universi, in specie etiam iuris publici Imperii nostri Romano-Germanici principis* (1657) legte er wie einige Reichspublizisten auch eine frühe Variante des Völkerrechts vor. Hermes kam 1652 nach Salzburg, seit 1651 waren an der Benediktineruniversität für Medizin und Recht weltliche Professoren zugelassen. Neben insbesondere calvinistisch geprägten Universitäten wie Heidelberg oder Frankfurt kommt der Salzburger Ordensuniversität, die 1622 gegründet wurde, für den katholischen Bereich eine Sonderrolle zu. Die Benediktineruniversität hob sich durch

142 Vgl. Titus Livius, *Ab urbe condita*, 39,47.

143 Vgl. etwa Rettenpacher, *Demetrius*, S. 130 ff. (II, 3).

144 Zur Diplomatie der »Vertragsgeisel« bei den Römern, die damit auch eine schleichende Romanisierung des nicht-römischen königlichen Nachwuchses beförderten, vgl. Simon Thijs, *Hostages of Rome*, in: *Athens Journal of History* 2 (2016), Heft 3, S. 199–212. Die *obligatio* des Römischen Rechts, Geiselstellung eines freien Mannes, um begangenes Unrecht wiedergutzumachen oder die Erfüllung einer Verpflichtung sicherzustellen, dient gewissermaßen als nicht völkerrechtliches Pendant dazu. Vgl. Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*. *Homo sacer III*, Frankfurt a. M. 2003, S. 19.

programmatische Anleihen beim Späthumanismus vom scholastischen Regelunterricht und Konfessionalismus vieler Universitäten und Jesuitengymnasien ab.¹⁴⁵

Griechische und römische Geschichte, die Rettenpacher von 1671 bis 1674 selbst an der Universität unterrichten sollte, bzw. römisches Recht nehmen in seinem Werk – das zeigen auch die auf den *Demetrius* folgenden Tragödien *Attys* und *Perseus* – eine besondere Stellung ein. Gemäß dem auch bei Grotius vorherrschenden Verständnis eines vom römischen *ius gentium* abgeleiteten Völkerrechts tritt Marcius einerseits als Gesandter eines vormaligen Kriegsgegners auf, andererseits als merkurischer Götterbote eines übergeordneten Rechtszusammenhangs, der richterliche Milde gegenüber den Klagen anderer griechischer Herrschaftsverbände über Philippus verkündet. Die diplomatische Asymmetrie des Anfangs bezieht ihre ethische und politisch-rechtliche Legitimität aus dieser Disposition, während sie gleichzeitig aus der Perspektive des tyrannischen Hofes das Schaugerüst des Verrats und der verlorenen Souveränität – also die Bühne des Martyriums – eröffnet: Schutzmacht und Völkerrecht auf der einen Seite, ein Kriegsgegner mit strategischen Interessen auf der anderen Seite. Diese Konstellation ist jener in Gryphius' *Catharina von Georgien* zu vergleichen, allerdings liegen – durch die römischen Quellen bestärkt – die Sympathien bei der universalistischen Macht, die letztlich auch dadurch legitimiert wird, dass nicht nur der römische Senat, sondern auch die mazedonischen Bürger Demetrius als kommenden Friedenskönig feiern. Der in Rettenpachers Festspiel *Pax Terris Reddita* auftretende Regulus, der als Römer Gesandter des feindlichen Karthago in Rom war und nach seiner Rückkehr nach Karthago gefoltert und ermordet wurde, dient als diplomatische Spiegelfigur des Demetrius.¹⁴⁶

Unschwer ist darin auch ein Zusammenhang mit dem Reich im postwestfälischen Kontext der Türkenkriege zu erkennen. Das verdeutlicht auch die Publikation der *Selecta Dramata* 1683, dem Jahr der Wiener Türkenbelagerung. Über die politisch-rhetorische Figur der *translatio imperii* dient die römische Geschichte – noch dazu im Fall des im höchsten Maß kaisertreuen Benediktinerordens – als jene der habsburgischen Kaiser. Die habsburgischen Kaiser legitimierten den damit verbundenen Universalanspruch mit der Bedeutung des Reichs in der Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich. Marcius darf also getrost als kaiserlicher Gesandter, Demetrius als fürstlicher Abgesandter verstanden werden. Den schwachen Tyrannen – ähnlich wie in der Konstellation Heinrich VIII. und Thomas Morus – erkennen wir als von Ohrenbläsern umgebenen oppositionellen Konfessionspolitiker, der sich vom übergeordneten Universalsystem abwendet. Zu beachten ist auch die Widmung an den Kapuzinermönch und Wiener Erzbischof Emerich Sinelli, der mit der Übernahme des Bischofsamtes auch Geheimer Rat Leopolds I. wurde. Spätestens mit Wolf Dietrich von Raitenau, dem der italienische Jesuit, Gelehrte und Diplomat Giovanni Botero sein Standardwerk der *politica christiana, Della Ragion di stato*

145 Vgl. Norker Hammerstein, Schule, Hochschule und Res publica litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit, in: Sebastian Neumeister/Conrad Wiedemann (Hrsg.), Res publica Litteraria (= Wolfenbütteler Barockforschung, 14), Wiesbaden 1987, S. 93 ff.

146 Vgl. Kap. III/7.

libri dieci (1589), widmete,¹⁴⁷ war Salzburg »kein blinder Fleck auf der Landkarte des frühneuzeitlichen politischen Denkens in Europa«¹⁴⁸ mehr.

Zudem hatte der Erzbischof von Salzburg seit 1530 abwechselnd mit Habsburg den Vorsitz auf der »geistlichen Fürstenbank« auf dem Reichstag inne. Mit dem institutionalisierten Immerwährenden Reichstag in Regensburg, einer evangelischen Stadt mit katholischem Bischof, übernahm der Salzburger Erzbischof Guidobald Graf Thun als diplomatischer Prinzipalkommissär 1663 die Stellvertretung des Kaisers in Regensburg.¹⁴⁹ Die Involvierung der Salzburger Erzbischöfe in die diplomatische Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts erklärt auch die Affinität der Benediktineruniversität zum Völkerrecht und zur Gesandtentheorie.¹⁵⁰ Demetrius' Schicksal bietet sich – über den Zusammenhang der Gesandtschaft hinausgehend – als Modellfall für institutionelle, konfessionelle und politische Übersetzungen an, die für einen der politischen Macht traditionell sehr nahestehenden Orden potenzielle Vermittlungskonflikte markiert. Die Konfliktzonen sind zahlreich: Die diplomatische Mediation zwischen römischem Senat und mazedonischer Tyrannenherrschaft lässt sich demgemäß auch auf das Verhältnis zwischen Papst und weltlicher Herrschaft, zwischen Papst und Erzbischof, zwischen Papst und Benediktinerorden sowie schließlich zwischen weltlicher Herrschaft und Benediktinerorden übertragen. Als Reaktion auf den Westfälischen Frieden und die Bündnisfähigkeit der Fürsten im Reich deutet sie damit aber gerade im katholischen Verständnis der *respublica christiana* und eines damit zusammenhängenden *ius gentium* auch eine diplomatische und völkerrechtliche Professionalisierung in Richtung eines verweltlichten *ius inter gentes* an.

Rettenpachers *Demetrius* wirft noch einmal die Frage der Entscheidungsgewalt des Souveräns im Rahmen seines eigenen höfischen Kommunikationssystems auf, in dem er selbst zum passiven Medium für die Intrige wird. Die rechtliche und politische Unsicherheit, die aus dieser Disposition für die Träger öffentlicher Ämter in der Frühen Neuzeit resultiert, ist enorm und artikuliert eigentlich im Moment der Übernahme des Amts bereits den damit verbundenen Loyalitätskonflikt als Krise der Repräsentation. Dieser Zusammenhang gehört nicht der Diplomatie allein und gilt zweifellos für unterschiedliche Institutionen der Frühen Neuzeit. Gleichzeitig dienen Gesandtenfiguren auf der Theaterbühne aufgrund des merkurischen Dilemmas der verkörperten Botschaft als plausible Träger dieser Unsicherheit.

Auch wenn Rettenpachers Drama deutlich gegenreformatorische Züge trägt und wie das Jesuitentheater einem am Schauen orientierten Überwältigungsprogramm verpflicht-

147 Giovanni Botero, *The Reason of State/The Greatness of Cities*, translated by Pamela and Daniel Phillip Waley and Robert Peterson, New Haven 1956.

148 Vgl. Wolfgang E. J. Weber, *Politica christiana. Der Beitrag Salzburgs zur europäischen politischen Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, in: Gerhard Ammer u. a. (Hrsg.), *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten. Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit*, Ostfildern 2010, S. 27–37, hier S. 36.

149 Vgl. Friederike Zaisberger, *Der Salzburger Hof in Regensburg*, in: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 122 (1982), S. 125–240, hier S. 125 f.

150 Damit ist auch die bemerkenswerte Sammlung von eigentlich durch den Heiligen Stuhl auf den Index gesetzten Werken gerade aus dem späthumanistischen Zusammenhang in den Beständen der Benediktinerbibliothek zu erklären.

tet ist,¹⁵¹ lassen sich doch Unterschiede zum Jesuitentheater des 17. Jahrhunderts hervorheben. Wie im Fall der beiden besprochenen Dramen Hallmanns handelt es sich um eine Schwundstufe von Märtyrern, die einen für das ausgehende Theater und beginnende Musiktheater um 1700 typischen Charakter hervorbringt, wie er auf den höfischen und bürgerlichen Opernbühnen und den Haupt- und Staatsaktionen der Wanderbühnen auftreten wird. Mit *Demetrius* deutet sich auch ein Bruch an, den mit Daniel Casper von Lohenstein ein weiterer schlesischer Dramatiker, Jurist und Diplomat vollziehen wird: die Transformation der dramatischen Märtyrereffiguration zum Trauerspiel als Drama der *prudencia*.

Im 17. Jahrhundert stieg im Rahmen der postwestfälischen Diplomatie und der veränderten internationalen Politik das Bewusstsein gegenüber der bei Hallmann und Rettenpacher dramatisch figurierten Problematik. Wie es das *Testament de Charles V de Lorraine* des kaiserlichen Hofmanns und Diplomaten Theodor Heinrich von Stratmann oder ähnliche französische und schwedische Bemühungen anzeigen, wurden gegenüber dem »internen« Dilemma der Gesandten zwei Absicherungen der absolutistischen Politik vorgenommen: einerseits eine Professionalisierung der Gesandten, die nicht nur an Ritterakademien, Gymnasien oder Universitäten ausgebildet, sondern in eigens eingerichteten *chambres diplomatiques* an den Höfen auf ihre Missionen vorbereitet und geschult werden sollten. Andererseits eine konkret vom Bedürfnis der Ambassade her gedachte Beratung, die durch die *chambre diplomatique* für den Souverän erfolgen konnte – und die Gesandten vor Ohrenbläsern schützen sollte.¹⁵² Dadurch wurden erfolgreiche Praktiken der Diplomatie seit der Renaissance in Europa im Verlauf der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts institutionalisiert. Als Ideal dieser Professionalisierung erfolgte die Karriere vom historisch-rechtlichen sowie rhetorischen Studium in höfische Ämter über den Legationssekretär schließlich zum Residenten. Aus der Perspektive des Hofes hielt die eigene diplomatische Kammer am Hofe ihre Gesandten an, vor, während und nach ihren Ambassaden immer auch in der heimischen höfischen Öffentlichkeit kommunikativ und aktiv zu sein – damit ist jene Ebene bezeichnet, auf welcher der aufrichtige Diplomatenprinz Demetrius versagt. Gerade die Regierungsjahre Kaiser Leopolds I. waren geprägt vom lange Zeit vergeblichen Versuch, eine im europäischen Vergleich effektive gleichermaßen kaiserliche und habsburgische Diplomatie einzusetzen und diese Diplomatie zugleich auch einem überschaubaren Rat am Hofe – ohne konkurrierende Beratungs- und Entscheidungsgremien – gegenüberzustellen.¹⁵³

151 In der Vorrede (»Amico Lectori«) verweist Rettenpacher auf diese Dimension der Aufführung: »[...] plura enim frequenter oculis, quàm auribus danda, ne rædium aut nauseam fastidiosi spectatores concipiant.« (Rettenpacher, Dramen, Bd. I, S. 13)

152 Vgl. Kugeler, *Ideal Ambassador*, S. 171f.

153 Vgl. Müller, *Das kaiserliche Gesandtschaftswesen*, S. 18–32.

4. Lohensteins prudentistisches Spiel im Kontext der europäischen Diplomatie oder: Nesselrode in Nimwegen

Mit den Dramen Andreas Gryphius' und Daniel Caspers von Lohenstein steht die Gattungsgeschichte des schlesischen Trauerspiels auf zwei Säulen, die zwar unabhängig voneinander den architektonischen Zusammenhang, dem sie angehören, erkennen lassen, deren stilistische Differenz jedoch gleichzeitig in der Forschungsliteratur eine binäre Logik hervorgebracht hat (in der für Hallmanns Dramatik kein Zwischenraum vorgesehen ist). Insbesondere die ohne Verfallserzählungen der frühen Barockforschung auskommende gattungsgeschichtliche Differenzierung von Hans-Jürgen Schings in eine Dramatik der *consolatio* und eine Dramatik der *prudentia* hat diesen Zusammenhang in der Forschung etabliert: »Klugheit nimmt den Platz der Beständigkeit ein. Nicht länger *constantia*, sondern *prudentia* bestimmt Inhalte und Ziele, die Appellfunktion von Lohensteins Tragödien. Im Zeichen der *prudentia* entfaltet sich eine durch und durch politische Welt.«¹⁵⁴ Schings folgt dabei einem Modell, das im Fall der durch das Beispiel an Beständigkeit tröstenden Dramatik Gryphius' von einer deutlichen Trennung zwischen Transzendenz und Immanenz im dramatischen Gefüge ausgeht. Demgegenüber steht dann die »durch und durch politische Welt« Lohensteins – *prudentia* lässt sich als Weltklugheit, also politische Klugheit übersetzen –, die diese Trennung nicht mehr kennt und dadurch »den ›Ernst‹ des Andreas Gryphius [unterläuft].«¹⁵⁵

Das Widmungsgedicht an den kurkölnischen Abgesandten und Geheimen Rat Franz Freiherr von Nesselrode, das Lohenstein der zweiten Fassung der *Sophonisbe* (1680) voranstellt, verweist selbst auf den veränderten ›Schau=Platz‹ des Trauerspiels, das diesem als Opfer dargebracht wird. Der aus einer schlesischen Patrizierfamilie stammende Lohenstein bekleidete seit 1670 das Amt des Breslauer Syndikus, seit 1675 jenes des Ober-syndikus, dessen Aufgabe es war, in steuerlichen, bildungs- und konfessionspolitischen Fragen mit dem Herzogtum Brieg-Liegnitz-Wohlau, aber vor allen mit dem für Schlesien reichsmittelbaren Wiener Hof Leopolds I. zu verhandeln. Vor diesem Hintergrund ist auch die Festgabe des Trauerspiels an den in enger Beziehung zum kaiserlichen Hof stehenden Diplomaten und Geheimrat zu verstehen, den der gelehrte Dichter-Syndikus in der Widmung als deutschen Nestor adressiert: »Nimm dieses Trauerspiel zum Opfer von mir an/ Du ander Cyneas und Nestor unser Zeiten.«¹⁵⁶ Nesselrode, den Lohenstein auch als »Meine[n] Genädige[n] Herren« anspricht, war durch die »freye[] Herrschaft Drachenberg«¹⁵⁷ (heute: Trachenberg/Żmigród) auch in die Angelegenheiten der schlesischen Landstände involviert. Wie ein Rechtsakt der Böhmischen Erblande belegt,¹⁵⁸ war

154 Schings, *Constantia und Prudentia*, S. 165.

155 Ebd.

156 Daniel Casper von Lohenstein, *Sophonisbe* (1680), in: ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Abt. II, Bd. 3, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2013, S. 393.

157 Ebd.

158 Hatzfeld und Gleichen contra Hatzfeldische Gläubiger; Streit um das Erbe Graf Melchiors von Hatzfeld und Gleichen und die Bedienung von Altschulden durch die Erben, 1670–1685. AT-OeStA/HHStA RHR, *Judicialia Antiqua* 45–3.

Nesselrode um Trachenberg im Streit mit den Erben des kaiserlichen Feldherrn Melchior von Hatzfeldt, der rund um die Schlacht bei Wittstock in Grimmelshausens *Simplicissimus* einen kurzen Auftritt hat.¹⁵⁹ Der für seine politische Klugheit allseits gerühmte, mit Leibniz korrespondierende¹⁶⁰ Graf von Nesselrode zählte zu Lohensteins Förderern.¹⁶¹ Beim Friedensschluss von Nimwegen, dem großen auf Münster und Osnabrück folgenden Friedenskongress (1678–79), der den Niederländischen Krieg auf Kosten des Reichs beendete, fungierte er als diplomatischer Unterhändler Kurkölns mit dem Kaiser, Frankreich und Schweden.

Die Referenzen aus Mythologie und Geschichte – Cyneas und Nestor – stecken den Rahmen der politisch erfolgreichen Redeform ab. Über Cyneas, den Botschafter des thessalischen Königs Pyrrhos und Schüler des Rhetorikers Demosthenes, sagt der König bei Plutarch, er »habe mehr Städte mit Worten gewonnen als Pyrrhos mit Waffen«. ¹⁶² Durch Homers *Ilias* ist Nestors Wirken als erfahrener alter *politicus*, kluger *orator* und Erzähler vor Troja überliefert. Zur Schlichtung der Auseinandersetzung zwischen Achilles und Odysseus tritt Nestor dazwischen: »Und unter denen sprang Nestor, | Der süßredende, auf, der hellstimmige Redner der Pylier, | Dem auch von der Zunge süßer Honig floß die Stimme.«¹⁶³ Mit Cyneas und Nestor treten also die diplomatischen Zusammenhänge der Verhandlung und Vermittlung unter besonderer Berücksichtigung der rhetorischen Künste in den Vordergrund, denen Lohenstein auch Nesselrode zuordnet.

Leitmotivisch zieht sich der Begriff des Spiels durch die Widmung an den Diplomaten. Lohenstein leitet das Spiel aus dem Bereich der Natur, Tierwelt und dem menschlichen Leben ab. Dieser Aspekt des *homo ludens* (Johan Huizinga) reicht vom Spiel der Kinder zum athletischen Spiel und Theater und dessen großer Bedeutung in der Antike. Nicht zuletzt der Empfänger des Widmungsgeschenks »regt mit eigener Hand des Föben

159 Vgl. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, hrsg. von Dieter Breuer, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2018, S. 203f. Gegen Ende des 24. Kapitels des zweiten Buchs tritt Hatzfeldt gemeinsam mit dem sächsischen Kurfürsten auf. Nesselrodes Mutter Lucia war Melchior von Hatzfeldts Schwester.

160 Vgl. Lothar Mundt, Kommentar: Sophonisbe, in: Daniel Casper von Lohenstein, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Abt. II, Bd. 3, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2013, S. 953.

161 Davon zeugt nicht zuletzt Nesselrodes späte »Antwort« auf Lohensteins Widmung; sein lateinisches Epigramm eröffnete den Reigen an Trauergedichten auf Lohenstein, die der Ausgabe von 1685 beigegeben wurden: Daniel Casper von Lohenstein, *Ibrahim Sultan Schauspiel/ Agrippina Tauspiel/ Epicharis Trauerspiel/ Und andere Poetische Gedichte/ So noch mit Bewilligung des S. Autoris Nebenst desselben Lebens-Lauff und Epicediis*, Breslau 1685 (Kurtz Entworfener Lebens-Lauff/ Deß. sel. Autoris, fol. B3^v–B4^r). Bereits im Widmungsgedicht stellt Lohenstein Nesselrode als »hohe[n] Geist« vor, der »selbst hölt von Musen viel | Und regt mit eigener Hand des Föbus Seiten=Spiel«. (Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 393). Auch im Vorwort des Arminius wird Nesselrode erwähnt: Lohenstein, *Arminius*, fol. d^r.

162 Plutarch, *Pyrrh*, 14,1–3.

163 Homer, *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Mit zwölf antiken Vasenbildern, 17. Aufl., Frankfurt a. M. 2014, S. 13 (l, 247–249).

Seiten=Spiel«. ¹⁶⁴ Dabei erinnert der Zusammenhang von Spiel und politischem Amt¹⁶⁵ an Opitz' Fundierung des Trauerspiels als königliche Gattung:

Man legt den Spielen Recht und grosse Freyheit bey/
 Der Schauplatz prangt von Gold' und Helffenbein und Seide.
 Ja Nero selber spielt und läßt es Edlen frey/
 Ein Rathsherr mag sehn zu in eines Bürger Kleide.
 Wer bey den Griechen nie in Spielen hat gesigt/
 Der hat kein Ehren=Ampt ie zu verwalten kriegt.¹⁶⁶

Vorgeführt wird nun nicht mehr die »bewährte Beständigkeit«, sondern im Zentrum steht das Spiel der bzw. mit der Klugheit. In diesem Zusammenhang ist auch die Widmung an Nesselrode zu verstehen. Damit betritt Lohenstein das Feld des europäischen Tacitismus, das so unterschiedliche Positionen wie jene Niccolò Machiavellis und Justus Lipsius' vereint. Tacitus' Verständnis der römischen Geschichte als politische Empirie der Staatsräson hat als Motor der Klugheitslehren der Frühen Neuzeit gedient.¹⁶⁷

Bevor es zu dessen Lobrede kommt, entfaltet der schlesische Trauerspieldichter – ausgehend von »Masaniß' und Sophonisbens Thaten« – allerdings ein Register der entfes-selten Affekte und Begierden, in dem »Lieb' und Ehrsucht [...] aufs grimmste spielen«. Dieses Register steht der Klugheit entgegen und wird zunächst über bekannte vanitas-Bilder dem höfischen Bereich zugeordnet:

Kein Leben aber stellt mehr Spiel und Schauplatz dar/
 Als derer/ die den Hof fürs Element erkohren.
 Wer heute mehr als Fürst/ des Königs Schoss-Kind war/
 Hat gegen Abende schon Würd und Gunst verlohren.
 Gold/ Purper/ Lorber=Krantz verfällt in Staub und Grauß/
 Man sticht die Augen gar des Keysers Vater aus.
 Des Hofes Schau=Gerüst' ist auswerts zwar Rubin/

¹⁶⁴ Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 393.

¹⁶⁵ Plessner fragt: »Was aber ist der Sinn des Spieles, wenn nicht die Irrealisierung des natürlichen Menschen zur Trägerschaft [...] irgendeiner Rolle?« (Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Realismus*, mit einem Nachw. von Joachim Fischer, Frankfurt a. M. 2001, S. 94)

¹⁶⁶ Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 398.

¹⁶⁷ Zu unterscheiden ist die stilistische und die inhaltlich-politische Tradition des frühneuzeitlichen Tacitismus; hier ist vor allem letzteres gemeint. Obwohl Machiavelli selbst kaum Tacitus zitierte, wird die breite Rezeption der *Annales* und *Historiae* zum Betätigungsfeld der Theorie der Staatsräson und des versteckten Machiavellismus. Vgl. allgemein Jürgen von Stackelberg, *Tacitus in der Romania. Studien zur literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich*, Tübingen 1960 und Ulrich Muhlack, *Der Tacitismus – ein späthumanistisches Phänomen*, in: Notker Hammerstein/Gerrit Walther (Hrsg.), *Späthumanismus. Studien über das Ende einer kulturhistorischen Epoche*, Göttingen 2000, S. 160–178. Für den deutschsprachigen Zusammenhang vgl. Kühlmann, *Gelehrtenrepublik*, S. 55 ff. und Bernhard Asmuth, *Lohenstein und Tacitus. Eine quellenkritische Interpretation der Nero-Tragödien und des Arminius-Romans*, Stuttgart 1971.

Man spielt wie Diamant/ trägt kostbar Wurm-Gespinnste.
 Gelüftet aber dich den Vorhang weg zu ziehn/
 Jst dis Gepräuge nichts/ als Schmüncke/ Nebel/ Dünste.
 Oft ist ein madicht Leib in Purper eingehüllt/
 Und weniger als Nichts/ was Ohr und Augen füllt.

Doch spielt bey Hofe nicht nur Glück und Eitelkeit/
 Wenn sie wie Bäll' und Wind die albern Menschen handeln.
 Die Laster sind verlarvt hier in der Tugend Kleid;
 Und Raupen sieht man sich in Seiden-Würmer wandeln.
 Die Heucheley flößt Gift für Milch und Honig ein/
 Verläumdung aber wirfft die Unschuld übers Bein.¹⁶⁸

An die Stelle der Opposition von oben und unten, von Transzendenz und Immanenz tritt jetzt die Opposition von Außen und Innen. Das betrifft Architektur und Maschinerie der Verlarvung, oder: »ein madicht Leib in Purper eingehüllt«, die auf einer Ebene operiert und zu bewerten ist. Im Territorium der Affekte regiert die prudentistische Handlungslogik; Affektkontrolle stellt darin die ethisch und politisch gleichermaßen sicherste Form der Fortbewegung dar.¹⁶⁹ Dieses Territorium entfaltet Lohenstein nun als Verhandlungsraum Nesselrodes in Nimwegen:

Die Mosel und die Maaß/ der Jster und der Rhein/
 Die Waal/ der Friedens-Platz/ wird auch der Nachwelt sagen/
 Ein Redner deines Ruhms/ der Klugheit Zeuge seyn;
 Was zu gemeiner Ruh du Guttus beygetragen;
 Wie klug und tapfer du die Bothschafft fürgestellt;
 Umb Deutschland dich verdient/ und um die halbe Welt.¹⁷⁰

Es ist der *vir bonus dicendi peritus*, der uns in Lohensteins Widmungsgedicht entgegentritt und auf seine ethische Grenze verweist. Mithilfe des christlich-prudentistischen Tacitismus wird gegen den eigenen Stichwortgeber Niccolò Machiavelli und dessen in *Il principe* und in den *Discorsi* entwickelte Trennung von Politik und Moral als Nukleus der Staatsräson Stellung bezogen:

Zwey Dinge sind in dir/ O Nestor! Wunders werth;
 Daß Klugheit sich in dir mit Redlichkeit vermählet/
 Daß sie sich mit Betrug nie zu verhülln begehrt;
 Daß Vorsicht ohne Falsch nie ihren Zweck verfehlet.

168 Lohenstein, Sophonisbe, S. 399 f.

169 Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von »Agrippina«, Göttingen 1986, S. 38–80, und Oliver Bach, Kluge Leidenschaft? Daniel Caspers von Lohenstein Cleopatra zu Affektlehre und Staatsräson, in: *Daphnis* 44 (2016), S. 572–604.

170 Lohenstein, Sophonisbe, S. 400.

Da Arglist insgesamt itzt Staats=Verständig heist/
Und schlimm zu spielen sich die gantze Welt befeist.¹⁷¹

Lohenstein benennt an dieser Stelle im Einklang mit der antimachiavellistischen Literatur des 17. Jahrhunderts die Staatsrason als Legitimation und Institutionalisierung des »schlimmen Spiels«, der hemmungslosen *simulatio* und *dissimulatio*.¹⁷² Wie zu sehen war, tritt die Personifikation der Staatsrason in Rists *Das Friedewünschende Teutschland* als italienischer Wundarzt auf, »wie ein Quacksalber oder Feldscherer/ zimlich gravitetisch außstafiret«. Die »Heuchelpillen«, die er der Germania verschreibt, werden ihr nicht guttun und ihre Genesung verzögern.

Die Orientierungslinien für das politische Handeln, die er auch dem deutschen Nestor zuschreibt, fand Lohenstein dagegen bei den spanischen Theoretikern des Tacitismus. Er setzte sich nicht nur intensiv mit dem spanischen Gelehrten und hochrangigen Diplomaten Saavedra Fajardo sowie dessen für die politische Theorie Europas in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einflussreichen Fürstenspiegel auseinander, sondern auch mit den Schriften des Jesuiten Baltasar Gracián,¹⁷³ dessen *Staats=kluger Catholischer Ferdinand* (als *El politico Don Fernando el Católico*, 1640) Lohenstein 1675 aus dem Spanischen übersetzte. In seinem *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) markiert Gracián eindrücklich den Spielraum prudentistischen Handelns:

*Nicht für einen Mann der Verstellung gehalten werden, obwohl man ohne sie nicht mehr leben kann. Eher für bedacht denn listig. Für alle ist die Geradheit im Umgang angenehm, aber nicht alle halten sich selbst daran. Die Ehrlichkeit soll nicht in das Extrem der Einfältigkeit umschlagen, und die Scharfsinnigkeit nicht in Arglist. Man soll eher als Weiser verehrt denn als Durchdenker gefürchtet werden. Die Aufrichtigen werden geliebt; aber getäuscht. Die größte Verstellung muss sein, zu verdecken, was für Täuschung gehalten wird. Es blühte im goldenen Zeitalter die Geradlinigkeit, in diesem eisernen die Arglist. Das Ansehen eines Mannes, der weiß, was er tun soll, ist Ehre und begründet Vertrauen, doch das dessen, der sich verstellt, ist Spitzfindigkeit und erzeugt Misstrauen.*¹⁷⁴

171 Ebd.

172 Vgl. Adalbert Wichert, *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert*. Daniel Casper von Lohenstein und sein Werk. Eine exemplarische Studie, Tübingen 1991 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, 32), S. 123 f.

173 Vgl. Karl-Heinz Mulagk, *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert*. Propädeutische Studien zum Werk Lohensteins unter besonderer Berücksichtigung Diego Saavedra Fajardos und Baltasar Graciáns, Berlin 1973 (= *Philologische Studien und Quellen*, 66) und Knut Forssmann, *Spuren Graciáns im Werk Daniel Caspers von Lohenstein*, in: Gerald Gillespie/Gerhard Spellerberg (Hrsg.), *Studien zum Werk Daniel Caspers von Lohenstein*, Amsterdam 1983 (= *Daphnis*, 12 [1983]), S. 481–505.

174 Baltasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Aus den in den Werken von Lorenzo Gracián erdachten Aphorismen gezogen, übers. und hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Ditzingen 2021, S. 122 (Nr. 219). Vgl. auch Wichert, *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz*, S. 122 f.

Nicht mehr Fragen der Repräsentation, Transzendenz und der *imitatio*-Appell der Ewigkeit (»Was steht euch an?«) wie in Gryphius' *Catharina* stellen die Wegmarken auf. Anstelle von Himmel und Hölle, Enthaltensamkeit oder irdischem Verlangen, rücken nun die weltlichen Handlungsmöglichkeiten in den Blick: Gracián und mit ihm Lohenstein verfolgen einen politisch klugen Mittelweg zwischen unvorsichtiger Offenherzigkeit – Rettenpachers Demetrius wäre nach Lohenstein in diese Falle der fehlenden *disimulatio* getappt – sowie falscher List und Intrige. Das Widmungsgedicht auf Nesselrode ist nach dieser Denkfigur modelliert, indem es den Handlungsraum zwischen Klugheit und Redlichkeit ausmisst.

Damit ist die prudentistische Ausweitung des *vir bonus* beschrieben,¹⁷⁵ wie sie sich bereits zu Beginn des Jahrhunderts im eingangs besprochenen Epigramm des englischen Gesandten in Venedig, Sir Henry Wotton, im Unterschied zu den idealen Legaten der Diplomatietheorie des Späthumanismus abzeichnet: »Legatus vir bonus peregre missus ad mentiendum causa reipublicæ«. ¹⁷⁶ Im *homme du monde* und *honnête homme* der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgt diese Ausweitung explizit mit den Mitteln der Weltklugheit, ähnlich wie Abraham de Wicquefort die praxisorientierte, vom humanistischen Bild des »idealen Ambassadeurs« mitunter abweichende, Funktion des Diplomaten in seiner beinahe zeitgleich zur zweiten *Sophonisbe*-Fassung publizierten Abhandlung über den *Ambassadeur* skizziert. Entscheidend sind die Kategorien der Weltgewandtheit und prudentistischen Kommunikation, die in der ersten insbesondere an der jüngeren Geschichte orientierten Abhandlung über Diplomaten und ihre staatlichen Funktionen ebenso auftauchen wie im Trauerspiel, dessen Form nicht mehr wie bei Gryphius dem *spectaculum martyris* folgt. Als Differenz zur italienischen (Castiglione) und der spanischen (de Vera y Zúñiga, Saavedra Fajardo und Gracián) Kommunikation am Hof, d. h. auch der diplomatischen, rückt im Fall der französischen Diplomatie die diplomatische Kommunikation und Institutionalisierung in den Blick. Auf deren Hegemonie im diplomatischen Diskurs des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts verweist auch die Tatsache, dass sich in Nimwegen das Französische als Verhandlungssprache durchsetzte.¹⁷⁷

Vor der Folie der Verhandlungen in Nimwegen sei der Blick noch einmal auf Nesselrodes diplomatischen Spielraum gelenkt. In den Französisch-Niederländischen Krieg war der kaiserliche Hof durch den französischen Angriff auf die Spanischen Niederlande involviert worden. Die immensen Kosten und militärischen Verluste sowie die Bedrohung neuer Auseinandersetzungen mit dem Osmanischen Reich sorgten dafür, dass der Kaiser

175 Franz-Hubert Robling verweist allerdings darauf, dass die »Schulrhetorik [...] schon in der Antike [erkannte], daß der Redner auch als wirklicher *vir bonus* sich immer zugleich als tugendhafter Charakter darstellen muß, will er Erfolg haben.« Hans-Hubert Robling, *vir bonus*, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen 2009, S. 1134–1138, hier S. 1135. Der rhetorische Tugendcharakter ist also selbst immer schon auf die Ebene der Darstellung angewiesen. So auch Lohenstein in der Nesselrode-Widmung: »Ja Tugend muß oft selbst nur in der Larve gelten.« (Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 394 [Widmungsgedicht, 22]).

176 Zit. nach Jusserand, *The School for Ambassadors*, S. 439.

177 Auch die Selbstverständlichkeit, mit der der niederländische Diplomat Wicquefort seine Abhandlung in französischer Sprache schreibt, verweist auf diesen Zusammenhang. Vgl. Keens-Soper, *Callières*, S. 490 ff.

auf einen raschen Friedensschluss mit weitreichenden Zugeständnissen an die französische Verhandlungsseite drängte. Auch wenn der Verhandlungsfortschritt in Nimwegen durch spanisch-französische Präzedenzstreitigkeiten behindert wurde, konnten die Separatfriedensverträge zwischen Kaiser und Reich sowie zwischen Frankreich und Schweden am 5. Februar 1679 im Rathaus vom Nimwegen unterzeichnet werden.¹⁷⁸ Nesselrode war mit dem Wiener Hof vertraut; so vertrat er Kurfürst Maximilian Heinrich als Abgesandter in Wien und verhandelte schließlich als Teil der kaiserlichen Delegation in Karlowitz (von Oktober 1698 bis Januar 1699) mit dem Osmanischen Reich, was ihm gegen Lebensende auch den Rang eines kaiserlichen Kämmerers einbrachte.¹⁷⁹ In Nimwegen repräsentierte Nesselrode jedoch nicht den Kaiser, sondern Kurköln. Als Gesandte des Kaisers traten in Nimwegen Theodor Heinrich von Stratmann und der Fürstbischof von Gurk Johann von Goëss auf.

Mit der kurkölnischen Vertretung in Nimwegen ist der Abschluss eines spektakulären Kapitels der europäischen Diplomatie nach 1648 aufgerufen. Ebenso wie der Französisch-Niederländische Krieg dem anhaltenden bellizistischen Charakter des europäischen 17. Jahrhunderts entspricht, das – wie bereits der Nordische Krieg davor gezeigt hatte – nach 1648 keineswegs befriedet war, folgt der Friedenskongress in Nimwegen von 1676 bis 1679 dem dafür etablierten diplomatischen Modell des Friedenskongresses nach dem Muster der Verhandlungen von Münster und Osnabrück.¹⁸⁰ Und ebenso wie die französische Expansionspolitik Ludwigs XIV. mit dem Niederländischen Krieg einen ersten Höhepunkt erreichte, kann die Zeit des Niederländischen Krieges bis zu den Friedensverhandlungen als Fortführung jener diplomatischen Kommunikation gesehen werden, die die französische Außenpolitik mit den Reichsständen seit dem Westfälischen Friedenskongress unterhielt. Allerdings war der Kongress in Nimwegen nicht der erste multilaterale Versuch, um den Niederländischen Krieg zu beenden.

Nach anfänglich militärischen Erfolgen der französischen Truppen und der Besetzung einiger Provinzen gelang es den Niederländern schließlich unter der Führung des in den Kriegswirren zur Macht gekommenen Generalstatthalters Wilhelm von Oranien, den Vormarsch der Franzosen und ihrer englischen und reichsständischen Verbündeten im Laufe des Jahres 1673 aufzuhalten. Bereits 1673, noch vor dem Kriegseintritt Leopolds, kam es in Köln zu Friedensverhandlungen zwischen den Niederlanden und Frankreich unter mediativer Hinzuziehung Schwedens sowie jener Reichsstände, die wie die Kur-

178 Unterzeichnet wurde der Vertrag von Franz Ulrich von Kinsky, Theodor Heinrich von Stratmann und Johann von Goëss, der bereits unter Ferdinand III. Reichshofrat war und mit besonderen diplomatischen Missionen betraut wurde. Eine deutsche Kopie des Vertrages findet sich in Käyserl. und Frantzösischer Friedenschluß [...], o. O. 1679.

179 Vgl. Arnold Robens, *Der Ritterbürtige Landständische Adel des Großherzogthums Niederrhein dargestellt in Wappen und Abstammungen*, Aachen 1818, S. 103 f.

180 Wie weit die Vorbildwirkung des Westfälischen Kongresses geht, ist den Instruktionen für die kaiserlichen Gesandten in Nimwegen zu entnehmen. Vgl. Leopold Auer, *Instruktionen und Propositionen der kaiserlichen Gesandten bei den Nijmegener Friedensverhandlungen*, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Theatrum Belli – Theatrum Pacis. Konflikte und Konfliktregelungen im frühneuzeitlichen Europa*. Festschrift für Heinz Duchhardt zu seinem 75. Geburtstag, Göttingen 2018 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 124), S. 149–162, hier S. 156.

pfalz oder Kurköln von französischen Garnisonen besetzt waren.¹⁸¹ Überschattet wurden diese Ereignisse von einer Entführung, die diplomatische und völkerrechtliche Wellen in der europäischen Öffentlichkeit schlagen sollte: Auf Veranlassung von Leopold und dessen Beratern wurde die Kutsche des kurkölnischen Abgesandten Wilhelm Egon von Fürstenberg, d. h. Nesselrodes Vorgänger, am 14. Februar 1674 überfallen und der Diplomat nach einem Schusswechsel mit einigen Todesopfern und Verletzten aus Köln entführt (Abb. 27). Erst im Zuge der Verhandlungen in Nimwegen, wo die Freilassung des kurkölnischen Abgesandten zur Friedensbedingung der Delegation des Sonnenkönigs gehörte, konnte die Fürstenberg-Causa beendet werden. Fürstenberg galt als treuer Gefolgsmann des französischen Königs im Reich; der Kaiser warf ihm reichsschädigendes Verhalten durch das Schmieden einer antikaiserlichen Allianz vor.¹⁸²

Unmittelbar nach der Entführung erreichten den kaiserlichen Hof nicht nur Protestnoten aus Frankreich, sondern auch der im Krieg neutralen Schweden und mit den Niederlanden sogar der gegnerischen Kriegspartei Frankreichs. Für den schwedischen König Karl XI. intervenierte der Rechtsgelehrte Samuel von Pufendorf, der seit 1668 eine Professur an der neubegründeten Universität Lund bekleidete, wo er auch seine große völkerrechtliche Studie *De Jure Naturae et Gentium Libri Octo* (1672) verfasste.¹⁸³ Pufendorf, dessen Völkerrechtslehre Polemiken gegen die Reichsverfassung enthält, verwies auf den völkerrechtlichen Bruch, einen Gesandten, noch dazu auf neutralem Boden einer Friedensverhandlung, zu entführen. Der kaiserliche Hof – maßgeblich am Plan zur Entführung Fürstenbergs war Franz von Lisola beteiligt – entgegnete, dass es sich bei Fürstenberg um keinen legalen Gesandten handle, da er keine diplomatischen Akkreditierungsdokumente bei sich getragen habe, was von den französischen Gesandten in Köln vehement bestritten wurde. Wie Christoph Kampmann gezeigt hat, diente die Entführung trotz des Völkerrechtsbruchs einem Kalkül, das sich letztlich innerhalb des Reiches bewähren sollte.¹⁸⁴ Zwar blieb Kurköln weiterhin unter französischem Einfluss, allerdings waren die Versuche des französischen Königs, via Fürstenberg eine Allianz innerhalb der Reichsfürsten auszubauen, nach der Entführung gescheitert. Wie Abraham de Wicquefort in seinen *Memoires touchant les Ambassadeurs et les Ministres publics* (1676), jener in der niederländischen Haft verfassten Vorstudie, ausführt, galt die Empörung Ludwig XIV. auch als Vorwand für die Fortsetzung des Krieges in der Zeit nach der Entführung. Und wenn er in der Causa schließlich nachließ, dann nur auf die Fürsprache Großbritanniens, nachdem der Kaiser zugesagt hatte, dass er die Verhandlungen nicht über der Frage Fürstenberg abrechen werde.¹⁸⁵

181 Vgl. Klaus-Peter Decker, Frankreich und die Reichsstände 1672–1675. Die Ansätze zur Bildung einer »Dritten Partei« in den Anfangsjahren des Holländischen Krieges, Bonn 1981, S. 199–270.

182 Ebd.

183 Vgl. Detlef Döring, Samuel von Pufendorf, in: James Hardin (Hrsg.), *German Baroque Writers, 1661–1730*, Detroit u. a. 1996, S. 328–337, hier S. 332.

184 Christoph Kampmann, Völkerrechtsbruch als politische Strategie? Ein bekannter Fall und ein unbekannter Plan der Diplomatenentführung unter Kaiser Leopold I., in: Guido Braun/Arno Strohmeier (Hrsg.): *Frieden und Friedenssicherung in der Frühen Neuzeit*, Münster 2013, S. 323–348.

185 Vgl. Abraham de Wicquefort, *Memoires touchant les Ambassadeurs et les Ministres publics*, 3. Aufl., o. O. 1676, S. 15 f.



Abb. 27: Gefangennahme und Entführung des Prinzen Wilhelm von Fürstenberg (1674)

Wenn nun Lohenstein den Abgesandten von Nimwegen zum deutschen Nestor ernannt und sich an anderer Stelle der Hinweis findet, Nesselrode habe »durch seine große Staatsklugheit und mannigfaltige Gelahrtheit viel Ruhm erworben«,¹⁸⁶ ist damit zunächst das schwierige Terrain bei den frühen Verhandlungen in Nimwegen und die prekäre kurkölnische Position post-Fürstenberg gemeint. Wie der Hauptrezess zwischen Stratmann und Nesselrode zeigt, musste Nesselrode in den Verhandlungen mit den kaiserlichen Gesandten nicht nur die Offensivallianz des Kurfürsten Maximilian Heinrich mit Frankreich, die Fürstenberg geknüpft hatte, vom Tisch bringen, sondern auch die Besetzung der Residenzstadt Bonn beenden. Der Abzug aus Bonn wurde mit 5 000 Soldaten ermöglicht, die der Kaiser von Kurköln zugesprochen bekam, sowie der vertraglichen Verpflichtung, weder Wilhelm von Fürstenberg, nach dessen Restituierung, noch dessen Bruder in Dienste zu nehmen.¹⁸⁷ Noch einmal lohnt es also, die Friedensallegorie der Flüsse in den Blick zu nehmen, mit der Lohenstein Nesselrode in seiner Vorrede ein Denkmal setzt. Die fünf genannten Flüsse – »Die Mosel und die Maaß/ der Jster und der Rhein/ | Die Waal« – verbinden dabei auf der Karte die kriegerische Konflikt- sowie die verhandelte

186 Johann Diederich von Steinen, *Westphälische Geschichte*, Bd. 2, Lemgo 1755, S. 1041.

187 Vgl. *Codex Germaniæ Diplomaticus* Worinnen Viele vortreffliche, und zum Theil noch niehmahls zum Vorschein gekommene, auch zur Illustration der Teutschen Reichs-Historie und Juris Publici, höchstnöthige Documenta enthalten sind [...], hrsg. von Johann Christian Lünig, Sp. 751–752.

Friedenssituation. Lohenstein konnte mit Nesselrode nicht nur seinem frühen Förderer huldigen; vielmehr diente ihm die Vorrede auch, um seine Dramatik im Rahmen der Reichspolitik und der europäischen Kongressdiplomatie zu positionieren – und dabei, wenn auch verdeckt, den großen diplomatischen Skandal der 1670er Jahre zu alludieren.

5. Dramatisierte Geschichte und diplomatische Praxis nach dem *spectaculum martyris: Cleopatra* (Lohenstein und Callières)

Der in der Forschung postulierte Wandel von der *constantia* zur *prudentia* wirft die Frage auf, auf welche Weise sich das prudentistische Modell und die damit einhergehende ›Politisierung‹ der sozialen Praxis zur diplomatischen Dramatik des Gracián-Übersetzers und Breslauer Stadtsyndikus Lohenstein verhalten. Noch einmal sei allerdings an den russischen Gesandten aus Gryphius' *Catharina* erinnert, der nach dem Martyrium der georgischen Königin zu verhandeln beginnt. Er tut dies, den abgetrennten Kopf der Königin unter einem Tuch verbergend, auf nachgerade politische Weise. Während die Drehung ins Prudentistische bei Gryphius die Mehrdeutigkeit der Diplomatenfigur – als Zeuge des Blutzugnisses wie als weltlicher Unterhändler im Hinterzimmer – hervorstreicht, wird diese Bewegung und das damit einhergehende Prinzip der *dissimulatio* in den Trauerspielen Daniel Caspers von Lohenstein zum Regelfall. So deutet die Verhandlungsszene des russischen Gesandten ausgehend vom königlichen Märtyrerdrama voraus auf Lohensteins Theater, dem im Gegensatz zu Gryphius' Dramen vor allem eine Instanz fehlt: »die Figur des Märtyrers mit ihren provozierenden Zumutungen«. ¹⁸⁸ Selbst dort, wo bei Lohenstein im Namen der *constantia* gestorben wird, fehlt diesen Figuren wie im Fall der Epicharis oder Ambre ¹⁸⁹ die »unzweideutige exemplarische Dominanz«, ¹⁹⁰ sinnbildlich im emblematischen Doppeltitel. Auch der Funktion von Exempel und *imitatio* war es geschuldet, dass Gryphius für *Catharina von Georgien* und *Carolus Stuardus* aktuelle Stoffe der politischen Geschichte für seine Stücke dramatisierte.

Dagegen greift Lohenstein historisch weiter zurück als Gryphius, wie die drei geografisch-historischen Themenkreise seiner Trauerspiele (mit Ausnahme des *Ibrahim Sulian*) von *Agrippina* über *Cleopatra* bis *Sophonisbe* vor Augen führen. Aber gerade das Feld der römischen, türkischen und afrikanischen Geschichte, in dem sich Lohenstein wie kaum ein anderer deutscher Dichter der Frühen Neuzeit zu Hause fühlt, dient ihm dazu, »das Allmachtsphantasma des christlichen 17. Jahrhunderts auszubuchstabieren«. ¹⁹¹ Die dramatisch figurierten Affekte und Persionen der entfernten Vergangenheit bringen also etwas am politischen Status der Gegenwart zur Kenntnis, das sonst verborgen bliebe. Gleichzeitig bedarf es deshalb eines »Dolmetschers«, wie Lohenstein in der *Cleo-*

188 Schings, *Consolatio und Prudentia*, S. 166.

189 Vgl. Szarota, *Märtyrerdrama*, S. 306–340.

190 Schings, *Consolatio und Prudentia*, S. 166.

191 Koschorke u. a., *Der fiktive Staat*, S. 160.

patra ausführt,¹⁹² der den eigenen historisch-dramatischen Text im Anmerkungsapparat interpretiert. Die Ambivalenz des historischen Stoffes entsteht insbesondere durch die »Wechsel-Reden«,¹⁹³ in denen die historische Erzählung ihren argumentativen Wert erhält und daraus wiederum rhetorisches Potenzial in der dramatischen Bauform generiert.¹⁹⁴

Das mediologische Archiv dieser Geschichtsdramatik internationaler Konflikte hält neben der Diplomatie insbesondere die merkurische Vermittlung bzw. »Interpretation« zwischen textueller Gegenwart und antiker Vergangenheit bereit. Die Diplomatietheorie der Frühen Neuzeit verweist für die Bildung der Diplomaten neben Jurisprudenz und Rhetorik auf die Bedeutung einer genauen Geschichtskennntnis. An prominenter Stelle geschieht dies etwa in der Vorrede der deutschen Übersetzung von Wicqueforts *Manual*. Dort heißt es zur schwierigen Ausbildung der »Staats=Minister« und Ambassadeure:

Wann die andern Wissenschaftten ein Spiel unserer Jugend seynd/ so erfordert die Begreifung der Staats=Wissenschaftten die gantze Lebens=Zeit eines Menschen. Sothaner Staats=Baumeister Werckstatt ist die Welt; ihr Handwerck=Zeug ist vieler Jahre Witz/ mit Scharffsinnigkeit und Simulation vermendet; ihr Maßstab und Winckeleisen seynd die nach dem Maß und der Richtschnur alter und neuer Geschichte/ klüglich eingerichtete Maximen; die Aufführ= und Richtung deß Baues ist die Festsetz= und Zerrüttung der Königreiche/ Fürstenthümer und Provintzien.¹⁹⁵

Gemäß Wicqueforts zumindest als ursprünglicher Anspruch formulierter cartesianischer Methode¹⁹⁶ erweist sich die politische Deutung der Geschichte als Maßstab des staatsklugen und »simulierenden« Handelns in der Welt. Wicquefort legte dieses Verständnis der Geschichte auch seiner Geschichte der Niederlande vom Westfälischen Frieden bis zum Frieden von Nimwegen zugrunde.¹⁹⁷ In den einschlägigen Abhandlungen Abraham de Wicqueforts und François de Callières', eines der bedeutendsten Diplomaten Ludwigs XIV., findet sich das Verhältnis von *prudentia* und Geschichte als Wissenschaft der

192 Vgl. Daniel Casper von Lohenstein, *Cleopatra* – Erstfassung (1661), in: ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Abt. II, Bd. 1, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2008, S. 141–389, hier S. 330 (»Anmerkungen zu der ersten Abhandlung«).

193 Ebd. Vgl. dazu Niefanger, *Geschichtsdramen*, S. 198 f., der ausgehend von Lohensteins Vorrede die darin skizzierte Beziehung der Anmerkungen zum Haupttext in Anlehnung an Stephen Greenblatt als »negotiations« bezeichnet, die Beziehungen, die der Text zu anderen historiografischen Texten unterhält, fasst er mit Greenblatts »Zirkulation sozialer Energie«. Vgl. auch Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare*, S. 7 ff.

194 Vgl. Niefanger, *Geschichtsdramen*, S. 199.

195 Wicquefort, *Staats=Bothschafter*, fol. I'.

196 Ebd., S. 3: »Mir ist zwar gar wol wissend/ daß alle dasjenige/ was etwan dißfals zu Papier möchte gebracht werden/ keineswegs vor eine solche Wissenschaftt/ welche mit Mathematischen Demonstrationibus versehen/ und auff welche man als auff unfehlbare Reguln werde fussen dürffen/ gehalten werden könne: gleichwohl aber so stehe ich in denen Gedancken/ es werden auß diesem meinem Vortrag dennoch gewisse Grund=Sätze und Maximen/ worinnen etwas/ so einer untrüglichen Moralität und sittenmässiger Richtschnur ähnlich seynden mochte/ gezogen werden können.« Vgl. zur wissenschaftlichen Methode auch Keens-Soper, Callières, S. 494.

197 Siehe Abraham de Wicquefort, *Histoire des Provinces-Unies, des Pais-Bas – depuis le parfait etablissement de cet etat, par la paix de Munster, La Haye 1719*.

politischen Praxis. Nach Callières setzt sich *prudencia* aus drei »fonctions principales« zusammen: »de connoitre, de prévoir et d'agir avec dextérité.«¹⁹⁸ Wissen, Voraussicht und geschicktes Handeln proben im Spiegelkabinett der Geschichte für die Praxis der Gegenwart.

Vor dieser Folie lässt sich Lohensteins Geschichtsdramatik noch einmal praxeologisch fassen: Geschichte rückt darin selbst einerseits als zu Deutendes und Dolmetschendes in den Vordergrund,¹⁹⁹ andererseits erscheint Geschichte – mit Blick auf Wicquefort und Lohensteins Vorrede aus der *Cleopatra* – als Bühne, auf der (Ver-)Handlungsmöglichkeiten der Gegenwart herausgestellt werden. Diese Erkenntnis erscheint nur auf den ersten Blick banal; vielmehr verweist der Einsatz der mitunter monströsen Geschichte auf eine zentrale Praxis der politischen Theorie der Frühen Neuzeit etwa in Pufendorfs späten historiografischen Schriften,²⁰⁰ auf deren spielerisch-performative und bildende Komponente noch der späte Goethe replizieren wird. In einer Rezension über Friedrich von Raumers *Geschichte der Hohenstaufen* (1823) platziert der Weimarer Geheimrat einen Merksatz für angehende Diplomaten:

Hätte ich jungen Männern zu raten, die sich höherer Staatskunst und also dem diplomatischen Fache widmen, so würde ich ihnen es als Handbuch anrühmen, um sich daraus zu vergegenwärtigen, wie man unzählige Fakta sammelt und zuletzt sich selbst eine Überzeugung bildet. Diese Überzeugung kann freilich nicht historisch werden, denn man wird ihr irgendeinmal kritisch widersprechen; wie sie aber praktisch wird, so zeigt sich aus einem glücklichen Erfolg, daß man recht gedacht hat.²⁰¹

Für Lohensteins Dramen hat Albrecht Schöne von einer »Emblematisierung der Geschichte« gesprochen.²⁰² Gerade im Fall Lohensteins ist im Blick zu behalten, welche Geschichte gemeint ist; die Widmung in der *Sophonisbe* lässt darüber keinen Zweifel offen: »Kein Leben aber stellt mehr Spiel und Schauplatz dar/ | Als derer/ die den Hof fürs Element erkohren.«²⁰³ Die Welt außerhalb der Höfe steht, darauf verweisen bereits Alewyn und Spellerberg,²⁰⁴ auch außerhalb der Geschichte, während »der Fürst zum Repräsentanten der Geschichte«²⁰⁵ schlechthin avanciert.

198 François de Callières, *De la Science du Monde, et des Connoissances utiles à la Conduite de la vie*, Brüssel 1719, S. 204. Vgl. auch Keens-Soper, Callières, S. 499 f.

199 Vgl. Niefanger, *Geschichtsdramen*, S. 198 f.

200 Vgl. Döring, *Samuel von Pufendorf*, S. 333: »These books – especially »Einleitung der vornehmsten Reiche und Staaten« – are not just scholarly treatments but are also designed to teach future politicians how to act.«

201 Johann Wolfgang Goethe, *Friedrich von Raumer. Geschichte der Hohenstaufen*, in: ders., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Schriften zur Literatur*, hrsg. von Fritz Strich, Zürich 1950, S. 344.

202 Schöne, *Emblematik und Drama*, S. 224.

203 Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 399 (Widmungsgedicht, 169 f.).

204 Vgl. Alewyn, *Das große Welttheater*, S. 23 und Gerhard Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem »Arminius«-Roman Daniel Caspers von Lohenstein*, Bad Homburg 1970, S. 36 f.

205 Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte*, S. 37. Dazu bereits Benjamin, *Trauerspiel*, S. 73.

An diesem Repräsentanten der Geschichte zeigen sich auch die Grenzen der *prudencia* gegenüber dem »Verhängnis«, d. h. jener »Satzung« der Welt, die ihren historischen Wirkungen vorausgeht – also auch der Klugheit, wie der Reyen der zweiten Abhandlung in Lohensteins *Epicharis* vor Augen führt.²⁰⁶ Die von Schings postulierte Dichotomie von *constantia* und *prudencia* findet sich im Bezug auf die Geschichtsdimension wieder in jener zwischen *providentia* und Verhängnis.²⁰⁷ Dadurch entfaltet sich ein verändertes dramatisches Territorium, dessen historische Bahn nicht mehr auf der Bühne der *vanitas* verfolgt wird, sondern im Rahmen des lange vor dem prudentistischen Einsatz feststehenden Verhängnisses, der »Festsetz- und Zerrüttung der Königreiche/ Fürstenthümer und Provinzien«.

Während der *Sophonisbe* der Lobpreis des kaiserlichen Gesandten vorangestellt ist, offenbart der Stoff der *Cleopatra* Lohensteins zweites afrikanisches Trauerspiel als explizites Gesandtendrama. Wichert bemerkt zum dem Breslauer Rat gewidmeten Trauerspiel, dass »ein Großteil der Handlung [...] von nicht weniger als fünf Gesandten (Antyllus, Proculjeus, Sertorius, Thyrsus, Archibius) getragen«²⁰⁸ wird. Der spanische Gesandte Sertorius eröffnet den Reigen dieser Figuren in der ersten Abhandlung. Nach Antonius' verzweifelter Rückkehr aus der verlorenen Schlacht gegen die übermächtige römische Armee, Cleopatras Schreckensvision der Zukunft und den Erwägungen im Kreise der höfischen Berater erscheint er als aufgehender »Stern [...] uns zu retten«, wenngleich Cleopatra an ihrer Vision festhält: »Das Unglück fesselt uns ja rings ümbher mit Ketten/ | Und das Verhängnis lescht so gar der Hofnung Licht | Mit schwartzten Fingern aus.«²⁰⁹ Ihr Sohn Antyllus kontert dem Untergangsszenario der Königin, in dem er das Licht der Hoffnung zum Botschafter Gottes umdeutet: »Wenn Rath und Macht gebricht/ | So nähert uns sich GOtt mit seiner fernen Hülffe«.²¹⁰ Der spanische Gesandte bietet Antonius im Namen von »Hesperien«, ihn als »Kriegs-Haupt [...] zu ehrn/ und bey erlangter Ruh | Für seinen Vater ihn und König anzunehmen«.

Lohenstein hat diese Szene gegenüber der ersten Fassung der *Cleopatra* von 1661 hinzugefügt, um einerseits die von Antonius und anderen aus dem ägyptischen Lager vorgetragenen Klagen »gegen den politischen Stil Roms« zu objektivieren,²¹¹ andererseits die Bedrängnis der politischen und ehelichen Verbindung Cleopatras und Antonius', und den daraus resultierenden Widerstand, zu steigern.²¹² Denn unmittelbar auf den Hoffnungs-schimmer des spanischen Gesandten meldet Cleopatras Geheimrat Archibius bereits die

206 Vgl. Daniel Casper von Lohenstein, *Epicharis*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 2, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/New York 2005, S. 345 ff. und dazu auch Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte*, S. 41 f.

207 Vgl. Schings und zum Beispiel der »*Sophonisbe*« Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte*, S. 23–51.

208 Wichert, *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz*, S. 128.

209 Daniel Casper von Lohenstein, *Cleopatra* (1680), in: ders., *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. II, Bd. 1, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2008, S. 444 f. (I/571–574).

210 Ebd., S. 445 (I, 572–575).

211 Wichert, *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz*, S. 127.

212 Vgl. Benjamin Davis, *Female Masculinity and Strategies of Resistance* in Daniel Caspar von Lohenstein's *Epicharis* and *Cleopatra*, in: *Neophilologus* 100 (2016), Nr. 2, S. 257–274.

nächste Botschaft. Die Antilabe bekräftigt die dadurch erzeugte Spannung und die Bedrängnis, in der alles von außen Kommende, von außerhalb des Hofes Geschickte als Zeichen des Verhängnisses und Bestätigung von Cleopatras Vision gedeutet werden muss:

Archibius.

Mein Fürst!

Cleopatra.

Ach Gott!

Antonius.

Was ist's?

Archibius.

August sucht für Gesandten

Geleits=Brief' und Verhör.

Antonius.

Mein Hauptmann der Trabanten

Empfange die er schickt. Gib du/ was er begehrt.

Die Botschaft werd' aufs Schloß mit höchster Pracht gewehrt.

Rufft den geheimen Rath in innern Saal zusammen.²¹³

Die Botschaft des römischen Kaisers wird mit »höchster Pracht gewehrt«, während die Gesandtschaft seines Sohnes bei Augustus nicht gebührend empfangen wurde. Antonius führt das gleich zu Beginn der Audienz des römischen Legaten Proculejus aus:

Mein Sohn Antyllus zoch mit grossen Kostbarkeiten/
 Nach dem zum zweytenmal ihn meine Botschaft nicht
 Zu miltern mächtig war/ zum Keyser/ ihm ein Licht
 Von meiner Redligkeit und Freundschaft anzuzünden;
 Der zwar sein Gold/ nicht ihn Verhör und Gunst ließ finden.²¹⁴

Durch Proculejus trägt »August Vertrag und Frieden an. | Weil er diß blutt'ge Spiel nicht ferner schauen kan.« Allerdings ist dieses Angebot an das Eingeständnis des Antonius geknüpft, alleinige Schuld am Krieg zu tragen. Antonius geht zwar auf das Angebot ein – »Man nimmt mit beider Hand | Den Friedens Vorschlag an« –, allerdings nicht, ohne in die Friedensrhetorik eine Auflistung der völkerrechtlichen Vergehen Roms einzubetten; von der verweigerten Gesandtschaft bis zur Nichtankündigung des Krieges: »Man hat das Völker=Recht vergässen gegen mich/ | Den Krieg nicht angesagt/ bis daß ich Schwehrd und Strich | Auf meiner Haut empfand.« Wie polemisch Antonius der überheblichen römischen Gesandtschaft gegenübertritt, zeigt seine Gegenüberstellung des vergessenen Völkerrechts mit seiner Verpflichtung zu vergessen für den Friedensvertrag: »Allein ich will's verdeu'n/ und mehrers noch verschweigen/ | Ja mich vergeßlicher/ als eine Heydechs

213 Lohenstein, Cleopatra, S. 447 f. (I, 635–639).

214 Ebd., S. 450 (I, 684–688).

zeigen | Umb nicht die Ruh zu störn.«²¹⁵ Das über vierhundert Verse lange Zwiegespräch der Audienz dreht sich denn auch größtenteils um die Zuweisung der Kriegsschuld, die schließlich auch das römische Friedensangebot zunichtemacht.

Die Stichomythie der Wechselreden bricht erst ab, als der Gesandte an seine rhetorischen Grenzen gelangt und die politische und rechtliche Voraussetzung der Audienz in Erinnerung ruft:

Proculejus. Genung! Augustus nimmt hier keinen Richter an.
 Antonius. Wie/ daß man dis/ was recht/ so sparsam hören kan?
 Proculejus. Man hör't Besigte nicht/ den Sieger muß man hören.²¹⁶

Von nun an kippt die Gleichrangigkeit des Gesprächs, Antonius werden Friedensbedingungen diktiert, d. h. Cleopatra zu verlassen, die er ablehnt: »Daß ich Cleopatren sol treuloß lassen stehn/ | Schein't ein unmöglich Werck und schimpfflich einzugehn.«²¹⁷

Bereits die erste Abhandlung der *Cleopatra* macht den Unterschied zur Gesandtenfiguration bei Gryphius deutlich: Während die Gesandtenauftritte in der Gryphschen Dramatik, insbesondere in der *Catharina*, ein völkerrechtliches Problem sichtbar machen und einen konkreten postwestfälischen Ort in der Märtyrerdramatik einnehmen, verbreitert sich das juristisch-diplomatische Feld in Lohensteins Trauerspiel. Die Dramenhandlung folgt dabei einem enzyklopädischen Gestus, in dem sie vor der historischen Folie systematisch Positionen des Völkerrechts aufruft. Die historische Handlungsebene der dramatischen Konfigurationen bildet demgemäß, durch den Auftritt des spanischen Gesandten in der zweiten Fassung noch gesteigert, exemplarisch Themenfelder des Kriegs-, Bündnis- und Gesandtenrechts ab.²¹⁸ Dabei greift Lohenstein nicht nur, aber wesentlich auf Hugo Grotius *De jure belli ac pacis* zurück.

Einer solchen funktionalen Zuweisung innerhalb eines historisch-rechtlichen Systems entspricht etwa die Gesandtschaft des Antyllus: Ebenso wie die frühneuzeitlichen Schriften zum Gesandtschaftsrecht einhellig auf die Koppelung von Souveränität und dem Recht, Botschafter zu verschicken, hinweisen, tun sie das im Fall der Pflicht, Gesandte von Souveränen nicht grundlos abzuweisen. Der römische Kaiser Augustus empfängt Antyllus trotz Geschenken und offizieller Delegation nicht.²¹⁹ Dieser Zusammenhang erklärt sich schließlich auch daraus, dass nach Auslegung des römischen *ius gentium*, wie es für Grotius bedeutend ist, Antonius noch immer als römischer Bürger, also Privatperson, betrachtet wird. Seine Gesandtschaften sind nicht zu empfangen, entsprechen keiner offiziellen römischen Legation. Grotius verweist auf Livius und eine Stelle bei Cicero:

215 Ebd., S. 449f. (I, 661–693).

216 Ebd., S. 460 (I, 801–804).

217 Ebd., S. 465 (I, 877 f.).

218 Ähnlich argumentiert Wichert; Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz, S. 129.

219 Bei Grotius findet sich gemäß römischem *ius gentium* dabei die größte Lizenz: »[D]as Völkerrecht verlangt nicht, daß alle angenommen werden sollen; es verbietet nur, sie ohne Grund abzuweisen. Der Grund dazu kann in dem Absender oder in dem Gesandten oder in seinem Auftrage liegen.« (Grotius, *De jure belli ac pacis*, S. 310 [Buch II/Kapitel XVIII, § III]).

Der Gesandte nennt sich bei Livius einen öffentlichen Boten des römischen Volkes. Bei Livius spricht an einer anderen Stelle der römische Senat, daß das Vorrecht der Gesandten dem Fremden und nicht dem eigenen Bürger gewährt sei. Cicero will zeigen, daß man zu Antonius keinen Gesandten schicken solle, und bemerkt: »denn wir haben es nicht mit Hannibal, einem Feinde, sondern mit einem Bürger zu tun.«²²⁰

Vor dieser Folie lässt sich die in der Forschung für Lohensteins Trauerspiele aufgezeigte Opposition zwischen Leidenschaft und Affekt auf der einen, zwischen Staatsräson und staatsklugem Handeln auf der anderen Seite²²¹ im Zusammenhang der diplomatischen Kommunikationsformen differenzieren. Zwar gibt Antonius »Kronen für ein Weib/ vertauschet Gold für Stahl«,²²² aber ebenso wenig wie Cleopatra kann er »Egypten [...] nicht fahren lassen«, zumal Augustus selbst, der »für Gesandten | Geleits-Brief' und Verhör« sucht, die öffentliche diplomatische Kommunikation herstellt. Wir finden in dieser Überlagerung von Innen- und Außenpolitik, von privaten und öffentlichen Konstellationen auch zwei deutlich voneinander abweichende diplomatische Semantiken: Auf der einen Seite offenbart sich darin ein Prinzip der universalen Herrschaft, auf der anderen Seite ein Nebeneinander unterschiedlicher politischer Entitäten, die konfliktieren, Bündnisse schließen und in wechselhaften Verhandlungen stehen. Die Ergänzung der Gesandtenauftritte durch den Hoffnungsschimmer des spanischen Legaten Sertorius in der Druckfassung von 1680 mag auch darin begründet liegen, diesen internationalen Zusammenhang deutlicher herauszustreichen.

Auch die zweifache römische Gesandtschaft, die erfolgreich als Keil in die ägyptische Staatsche getrieben wird, macht das deutlich. Während Proculejus zu Marcus Antonius gesandt wird, um für dessen glorreiche Rückkehr in römische Dienste die Abwendung von bzw. den Tod der Cleopatra zu fordern, schickt Augustus Thyrsus mit dem falschen brieflichen Liebes- und Krönungsangebot zu Cleopatra. Durch diese Intrige gerät die Verbindung zwischen Cleopatra und Antonius in eine prekäre Lage:

220 Grotius, *De iure belli ac pacis*, II, S. 309 (Buch II/Kapitel XVIII, § II).

221 Vgl. Meyer-Kalkus, *Wollust und Grausamkeit*, S. 38–80; Thomas Rahn, *Affektpathologische Aspekte und therapeutische Handlungszitate in Lohensteins »Agrippina«*, in: Udo Benzenhöfer/Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), *Heilkunde und Krankheitserfahrung in der frühen Neuzeit. Studien am Grenzrain von Literaturgeschichte und Medizingeschichte*, Tübingen 1992, S. 201–227; Pierre Béhar, *Leidenschaften »in vitro« bei Lohenstein*, in: Jean-Daniel Krebs (Hrsg.), *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*, Bern u. a. 1996, S. 223–230; Achim Geisenhanslüke, *Der Fall des Souveräns: Affekt, Politik und Sprache in Racines »Bérénice« und Lohensteins »Cleopatra«*, in: *Comparatio* 2 (2010), Heft 2, S. 277–294, und Ritchie Robertson, *»Verdammte Staats-Klugheit/ die Treu und Bund heist brechen!« Reason of state in Lohenstein's Cleopatra*, in: *Journal of European Studies* 50 (2020), Nr. 1, S. 77–90. Zur Dynamisierung von Leidenschaft und Klugheit ausgehend von Lohensteins Disputation *De voluntate* vgl. Bach, *Kluge Leidenschaft*, S. 578 ff.

222 Lohenstein, *Cleopatra*, S. 507 (II, 499).

Augustus hiß sie die Faust ins Libsten Blutte röthen/
 Hier wil er: daß Anton Cleopatren sol tödten:
 Sagt auch noch beiden Heil für Mord- und Todschlag zu.²²³

Aus dieser für die Ehe tragischen Anordnung resultiert jedoch eine Addition der politischen Akteure. Diese Konfiguration im Verständnis der Souveränität ungleicher politischer Akteure entwickelt ein Setting, das auf den ersten Blick dem Archiv Machiavellis entlehnt scheint. Demgemäß hat die Forschung die Frage der *prudencia* in dieser Konfiguration mit unterschiedlichen Ergebnissen, insbesondere hinsichtlich der Bewertung des Augustus durchgespielt.²²⁴ Wobei Barner den für die Rhetorik und Literatur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so wichtigen Mittelweg einer christlichen *prudencia* herausarbeitet, für die die genannten Spanier stehen.²²⁵

Machiavellis Hinweis auf die Bedeutung des permanenten Verdachts und der richtigen Einschätzung der sich andauernd wandelnden politischen Zusammenhänge und Ereignisse²²⁶ lassen den florentinischen Staatsmann und Diplomaten sowie den christlich gewendeten Tacitismus in seiner Nachfolge hier durchblicken. Zu einfach ist es allerdings, Augustus als klugen Taktiker zu sehen und Cleopatra und Antonius dabei in einem Gewirr aus Leidenschaft, Täuschung und Ehrsucht untergehen zu lassen.

Denn sowohl über die naturrechtliche Grundierung als auch über Machiavelli und Gracián hinausgehend, offenbart das Drama Interesse für die internationale Konstellation bzw. für die synchrone Darstellung unterschiedlicher politischer Handlungsbereiche und ihrer inneren Logiken. Die Bauform von Lohensteins Trauerspiel macht das deutlich, insbesondere die Anordnung der ersten und zweiten Abhandlung, die nicht nur die beiden römischen Ambassaden, einmal zu Antonius, einmal zu Cleopatra, vergleichbar nebeneinander entfaltet, sondern auch die darauffolgenden Beratungen im höfischen Rat spiegelt.²²⁷ Das betrifft einerseits Antonius mit seinem Sohn aus erster (römischer) Ehe sowie einigen (ursprünglich römischen) Militärs, andererseits Cleopatra mit ihrem Sohn Caesarion und ihrem höfischen Rat Archibius.

Dieser internationale Zusammenhang von Ambassade und höfischer Beratung wird schließlich im vierten Akt mit der langen Beratungssequenz zwischen Augustus und seinen Vertrauten Agrippa und Mecænas sowie der Audienz des Archibius bei Augustus im Heerlager nach dem Tod des Antonius abgeschlossen. Die Relation zwischen Beratung und Ambassade, die sich hier im institutionellen Detail deutlich von der negativen höfischen Figuration der Ohrenbläser in der martyrologischen Form unterscheidet, ist insofern von

223 Ebd., S. 610 (V, 151–153).

224 Vgl. einen Überblick bei Spellerberg, Verhängnis und Geschichte, S. 151 ff. Zur jüngeren Forschung siehe Bach, Kluge Leidenschaft, S. 574–604.

225 Vgl. Barner, Barockrhetorik, S. 135–149.

226 Niccolò Machiavelli, Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung. Deutsche Gesamtausgabe, übers. und hrsg. von Rudolf Zorn, 3., verb. Aufl. mit einem Geleitw. von Herfried Münkler, Stuttgart 2007, S. 155 ff. und 198 ff.

227 Vgl. zur Beratung im Trauerspiel Armin Schäfer, Ratgeben im barocken Trauerspiel. Drei Situationen, in: Michael Niehaus/Wim Peeters (Hrsg.), Rat geben. Zu Theorie und Analyse des Beratungshandelns, Bielefeld 2014 (= Kultur- und Medientheorie), S. 219–236.

Interesse, als die Beratung Aufschluss über die Ambassade gibt und vice versa. Im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Audienz- und Beratungsszenen ist die Chronologie hierbei nun umgekehrt: In der Beratungssituation wird ausgehandelt, wie Archibius als ägyptischer Gesandter zu empfangen ist:

Nimm ihn an/ wie andere Gesandten/
Durch der Trompeten Schall begleitet von Trabanten.²²⁸

Die Relation zwischen diplomatischen Audienz- und Beratungsszenen ermöglicht es dem dramatischen Text, Fragen des Zeremoniells, Völkerrechts, der politischen Repräsentation und Verhandlung performativ zu markieren, auszudifferenzieren und abzuwägen. Dadurch unterscheiden sich Lohensteins höfische Beratungsszenen von den nicht minder umfangreichen Beratungen in Christoph Kormarts *Polyeuctus oder Christlicher Märtyrer* (1669) nach Corneille und *Maria Stuart oder germalterte Majestät* (1673) nach Vondel oder auch Adolph Haugwitz' Bearbeitung des Maria-Stuart-Stoffs (1683). Zwar dienen die – im Fall von Kormarts Prosübertragung *Polyeuctus* gegenüber der französischen Vorlage mit zusätzlichem Geheimratspersonal ausgestatteten – Beratungssequenzen auch bei Haugwitz und Kormart zur dramatischen Diskursivierung staats-theoretischen Wissens, zugleich fehlt ihnen aber das performative Setting, das Lohensteins Auseinandersetzung mit der diplomatischen Praxis auszeichnet.²²⁹

Rat und Beratung schieben sich bei Lohenstein »zwischen Ereignis und Reaktion« und eröffnen dem dramatischen Text auf diese Weise in seiner Handlungslogik nicht nur einen »Zeitgewinn«,²³⁰ sondern mit Blick auf die Diplomatie des Textes auch ein analytisches *blackboxing*. Anstelle von Automatismen und Routinen treten Abwägung und Planung: *Respice finem*. Es ist bezeichnend, dass die unabwendbare Verstrickung der Figuren im historischen Trauerspiel in einem Zeitverlust kulminiert, der weder Ambassade noch Beratung ermöglicht. Lohensteins dramatische Beratungstextur verweist dabei auch auf die institutionellen rhetorischen Praktiken an den jeweiligen Polen der diplomatischen Mediation. Das ist für die Frage der kaiserlichen und/oder habsburgischen Diplomatie insofern von Bedeutung, als mehrfach darauf hingewiesen wurde, dass die Doppelstruktur des Wiener Hofes und deren Umgang mit Gesandtenberichten und dementsprechenden Entscheidungsprozessen der Professionalisierung der europäischen Diplomatie bis in die 1670er Jahre häufig nicht gerecht werden konnte – offenkundig in mitunter lähmenden und einander gegenseitig behindernden Beratungsgremien.²³¹

228 Lohenstein, *Cleopatra*, S. 569 (IV, 66 f.).

229 Vgl. den vollständigen Titel: Christoph Kormart, *Polyeuctus oder Christlicher Märtyrer* | Meist aus dem Französischen des H. Corneille ins Deutsche gebracht | Mit sich darzu fügenden neuen Erfindungen vermehret und vor weniger Zeit | In Gegenwart und Versammlung hoher Häupter E. hochlöbl. Universität und E. Ed. E. hochweisen Raths zu Leipzig durch | Ein öffentliches Trauer=Spiel | Nach anderer dergleichen Aufführung auff geschehenes inständigs Ansuchen Einer Studierenden Gesellschaft vorgestellt, Leipzig 1669. Zur Funktion der Beratung und den »neuen Erfindungen« bei Kormart vgl. auch Reichelt, *Barockdrama und Absolutismus*, S. 71.

230 Macho, *Beratung*, S. 59 f.

231 Vgl. Müller, *Das kaiserliche Gesandtschaftswesen*, S. 22–59.

Augustus' Vertrauter Agrippa wird mehrfach darauf hinweisen, dass den »Besiegten das Recht« fehlt Gesandte »abzusenden«. ²³² Grotius' Naturrecht steht in diesem Fall auf seiner Seite. Hingegen neigen Augustus und Mecenas dazu, gegenüber Cleopatra Milde walten zu lassen – dabei dient ihnen die offiziell eingebettete Ambassade des Archibius als Beleg einer zu erwartenden *clementia*. Damit ist einerseits das frühneuzeitliche Souveränitätsparadigma aufgerufen, das die Beschränkung des naturrechtlich legitimierten Souveräns in dessen christlich-tugendhafter Auslegung der Herrschaft ausmacht. Und diese zeigt sich wiederum am deutlichsten in der Mimesis der göttlichen Gnade in *clementia*. Andererseits fungieren die systematisch im historischen Stoff aufgesuchten rechtlichen Beispiele, die Lohensteins Trauerspiel in Szene setzt, eher als Raster der Handlung, denn als dessen konkrete Figuration. So bilden sie auf der historischen Folie ein Feld der Handlungsmöglichkeiten ab, die performativ zu reflektieren sind. Man könnte formulieren, dass der tacitistisch gebildete und mit der Diplomatie vertraute Dramatiker Lohenstein die Relation zwischen Naturrecht und internationaler Politik hier performativ aushandelt.

In seiner Abhandlung *De la Manière de Négocier avec les Souverains* streicht der französische Diplomat und Minister François de Callières, der in die französische Außenpolitik Ludwigs XIV. in der Ära nach Mazarin involviert war, die Bedeutung hervor, das Un-erwartete richtig und als Element einer Ordnung der Multiplizität und Gleichzeitigkeit beurteilen zu können: »toutes les affaires ont entr'elles un enchaînement et une liaison«. ²³³ Die Abhandlungen Wicqueforts und Callières', die jeweils gegen Ende zweier im politischen Sinn erfahrungsreicher Leben veröffentlicht wurden und die Lohenstein zur Abfassung seiner afrikanischen und diplomatischen Trauerspiele nicht kennen konnte, entwickeln theoretisch ähnliche Denkfiguren, wie sie Lohenstein in seinen Trauerspielen dramatisch figuriert und szenisch verbindet. Die Dramatisierung der Geschichte, der, wie nicht zuletzt der ausufernde Apparat der Lohenstein-Dramen sichtbar macht, ein System der gelehrten Indexikalisierung zugrunde liegt, eröffnet Handlungsfelder, in denen die prudentistische Praxis der Gegenwart zu proben ist – als Wissen, Voraussicht und situative Handlungslogik. Nach *decorum* und Recht rückt die richtige, nachgerade mikrologische Einschätzung politischer Situationen in den Vordergrund. Nicht zuletzt der Friede von Nimwegen sowie die für die schwierigen Beziehungen zwischen Frankreich und den Habsburgern in den unruhigen Jahren (davor und danach) bis zum Frieden von Rijswijk 1697 führen die Dringlichkeit dieser politischen Praxis im postwestfälischen Verhandlungsraum

²³² Lohenstein, *Cleopatra*, S. 571 (IV, 89).

²³³ Callières, *Manière de négocier*, S. 136. Vgl. auch Keens-Soper, Callières, S. 507: »Placed in the stage with Machiavelli, he [Callières, C.P.] would find much to admire in the Florentine diplomat's stress on the mutability of events, while no doubt taking issue with him over the question of deceit. Where Machiavelli relies on the *virtù* of the prince to overcome the instability that accompanies insecurity, Callières, with a surer sense of the continuity of events, advocated the generation of confidence between sovereigns by a professionally-equipped diplomacy. [...] In another direction Callières lived too near the politics of his age to find comfort in the Grotian assertion of natural law effectively restraining the actions of states. While in sympathy with the Dutchman's appeal for moderation, he found the notion of 'the great society of states' too general and imprecise, and above all too ignorant of the grain of modern European history, to exercise authority within the operations of princely politics.«

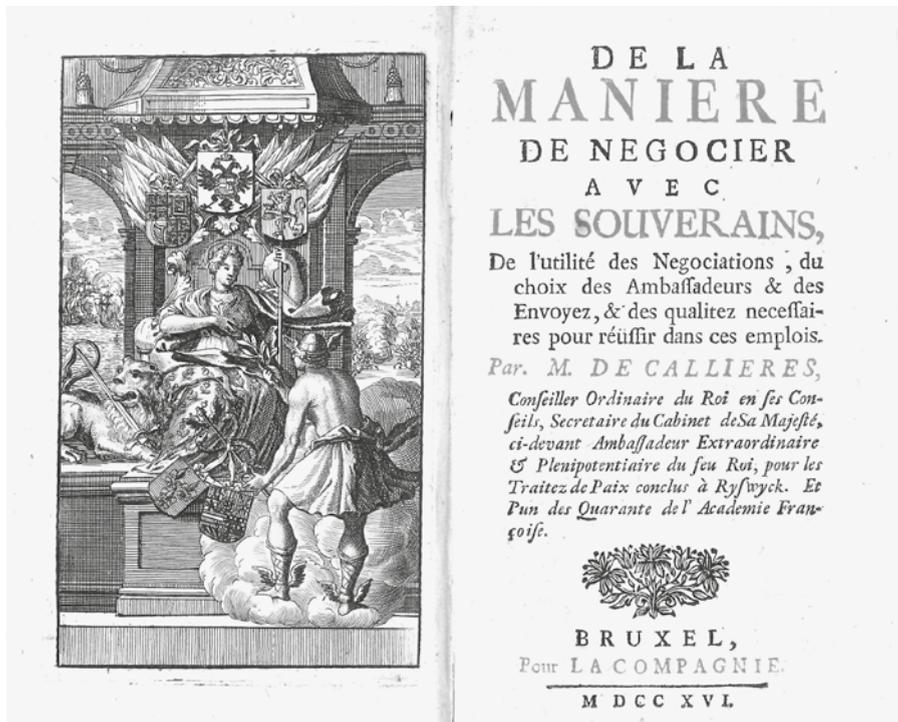


Abb. 28: Titelkupfer zu François de Callières, *De la Manière de Négociier avec les Souverains* (1716). Mit französischen Insignien ausgestattet erscheint Merkur vor einer Friedensallegorie.

vor Augen. François de Callières, der für die französische Krone in Rijswijk den Frieden verhandelte und den für Frankreich schwierigen Friedensvertrag unterzeichnete,²³⁴ ist ein institutionelles Kind dieser Zeit. Während Wicquefort mit Bezug zum Friedenskongress in Nimwegen zum ersten Mal die postwestfälische Institutionalisierung der Kongressdiplomatie analysierte,²³⁵ ist Callières' Abhandlung maßgeblich mit den Verhandlungen und dem Frieden von Rijswijk 1697 verknüpft. Die Institutionalisierung der Kongressdiplomatie führt von Nimwegen und Rijswijk über Utrecht, Rastatt and Baden (1713/14) schließlich zu den Kongressen von Cambrai (1724/25) und Soissons (1728/29).²³⁶

Die Ambassade des Proculejus in Alexandrien in Lohensteins dramatischer Konfiguration verdeutlicht eine Verlagerung des dramatischen Auftritts weg von der Repräsentation hin zur politischen Rhetorik und Kommunikation. Entscheidend sind dabei Ambivalen-

234 Friedens-Instrument zwischen Den Kayser und dem Reiche und den Aller-Christlichsten Könige Zu Ryswick in Holland [...], o. O. 1697.

235 Vgl. Matthias Köhler, *Strategie und Symbolik. Verhandeln auf dem Kongress von Nimwegen*, Köln u. a. 2011 (= *Externa*, 3), S. 102. Zu Wicqueforts Gesandtentheorie und der Kongressdiplomatie in Nimwegen vgl. Kugeler, *Le Parfait Ambassadeur*, S. 87.

236 Vgl. Kugeler, *Le Parfait Ambassadeur*, S. 13. Vgl. auch Duchhardt, *Friedenskongresse*, S. 226–239.

lenzen und mehrfache Handlungsoptionen, die sich in der Audienz des Proculejus bei Antonius aufzun.²³⁷ Damit rückt die Praxis der Verhandlung und Verhandlungskunst, die von Beginn ihrer theoretischen Reflexion gegen Ende des 17. Jahrhunderts unter ethischem Verdacht stand,²³⁸ in den Mittelpunkt. Auch Lohensteins Widmungsgedicht an Nesselrode hat konkret die Verhandlungskunst und weniger die Repräsentation des Souveräns vor Augen, wenn es heißt: »Wie klug und tapfer du die Bothschafft fůrgestellt.«²³⁹ Zwar deutet das »Fürstellen« der Botschaft, im Verständnis der Gesandtschaft, die (Re-)Präsentation an, doch der kluge und tapfere Vortrag der Botschaft meint konkret die Verhandlung und ihre operativen Bedingungen: Klug wird taktiert, tapfer wird gerungen.

Schings' heuristisch forciertes Modell des Funktionswandels von der *constantia* zur *prudencia* bzw. von der *providentia* zum Verhängnis, das bereits für Gryphius zu relativieren war, hilft uns nun dabei, eine Differenz der diplomatischen Dramenpoetik zu profilieren: Im Zentrum steht jetzt nicht mehr die Repräsentation wie im königlich-martyrologischen Zusammenhang, sondern die Verhandlung. So rückt der Fokus der dramatischen Figuration weg vom Ambassadeur und Legaten als Medium der Souveränität, hin zu den Modalitäten des diplomatischen Handelns in einem spezifischen Setting. Nicht der theatrale Auftritt des Legaten-Schauspielers steht dadurch im Mittelpunkt, sondern – wie es François de Callières als Paradigma der französischen Verhandlungskunst beschreibt – der Bühnenraum seiner Verhandlung mit umfassendem Personal.²⁴⁰ Damit ist zugleich auch immer mehr als die unmittelbare Situation und der Diskurs der Verhandlung aufgerufen; vielmehr meint Callières' Verhandlungsbegriff die komplexe organisatorische Dimension einer modernen Gesandtschaft. Das betrifft mit der operativ aufwendigen Kongressdiplomatie nicht zuletzt die wirksamste Form der Friedensdiplomatie in einer bellizistischen Epoche.²⁴¹

Während Lohensteins Dramen sich souverän im Wissensfeld der Völkerrechtstheorie nach Grotius bewegen, unternehmen sie (mit dem Tacitismus im Gepäck) auch eine politisch-praxeologische Dynamisierung und Funktionalisierung des aus der Renaissance stammenden Schauspieler-Gesandtenbildes, wie sie sich zeitgleich in der neueren französischen Traktatliteratur vorbereitet und die Praxis der kaiserlichen Diplomatie (nicht zuletzt in Nimwegen) zunehmend vor Probleme stellt. Nimmt man diesen Kommunikationszusammenhang ernst, erscheinen nicht nur die symbolischen Zugeständnisse, die

237 Vgl. Lohenstein, Cleopatra, S. 460 f., etwa jene Stelle (I, 807–832), bevor der Dialog endgültig kippt. Dazu auch Antonius mehrfache rhetorische Versuche, die Hierarchie des Diktats – »Ein Sieger gibt Gesätz« – in eine potenzielle Gleichrangigkeit zu verkehren: »Was schlägt August denn für zum Mittel neuer Ruh'?(« (I, 805 f.).

238 Vgl. Kugeler, *Le Parfait Ambassadeur*, S. 257.

239 Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 400.

240 Callières, *Manière de négocier*, S. 23–28. Einerseits kommt er zu dem Schluss: »Un Ambassadeur ressemble en quelque maniere à un Comedien, exposé sur le theatre aux yeux du Public pour y jouer de grands rôles [...]«. Andererseits reicht das individuelle Amt der Repräsentation nicht mehr aus; vielmehr müsse in das Theater der Diplomatie ein lokales Netz an verschiedenen Gesprächspartnern, Ratgebern und Spionen integriert werden, die Kontakte zum Hof und den Fürsten haben.

241 Vgl. Braun, *Vom Frieden zum Krieg und vom Krieg zum Frieden*, S. 15–35.

die Dramatik Lohensteins an den Wiener Hof und dessen theatrale Repräsentationskultur macht, im Licht der diplomatischen Praxis.

6. Lohensteins Wiener Mission und die Reyen der *Sophonisbe*

Im »Reyen der Tiber/ des Nilus/ der Donau/ des Rheins« in der *Cleopatra* wird das politische Handlungsfeld der Gegenwart, das aus der Geschichtsdramatik erwächst, am Ende des Trauerspiels explizit zum Thema gemacht. Ähnlich dem panegyrisch choreografierten Abschluss im *Ballet de cour* bzw. der *licenza*-Praxis der höfischen Oper singen Donau und Rhein dem Kaiser, der als staatskluger Nachfolger des Augustus in Szene gesetzt wird, in beiden Fassungen (1661/80) ein Loblied der politischen Tugend und der hoffnungsreichen Zukunft:

Wir sehen schon die Sonnen unsrer Flutt/
Den Helden-Stamm in Oester-Reich entspringen/
Dem nicht nur Rom und Tiber Opffer bringen/
Den Leopold/ der dem August es gleiche thut.²⁴²

In Lohensteins *Ibrahim Sultan* (1673) findet sich anlässlich von Leopolds zweiter Hochzeit mit Claudia Felicitas eine Widmung an den »Allerdurchlauchtigste[n] Großmächtigste[n]/ Unüberwindlichste[n] Römische[n] Käyser/ auch zu Hungarn und Böhheim König«:

So viele Völcker frolockendem Zuruffen/ erkühne/ unüberwindlichster Käyser/ ich mich nun auch/ nicht so wohl ein würdiges Opfer/ als ein verächtliches Kennzeichen meiner allerunterthänigsten Pflicht-Schuld bezusetzen [...]. | Ich überliedere Fußfällig ein Schauspiel/ nicht so wohl/ weil die gantze Welt einen Schauplatz/ Menschen die Spielenden/ ihr Leben das Spiel/ der Himmel den urtheilenden Zuschauer fürstellet; als weil Ew. Käyserl. Majest. Helden=Thaten in diesem grossen Schauplatze ein Beyspiel aller vollkommenen Fürsten/ und ein anbethens-würdiges Vorbild der Vollkommenheit bey der Nachwelt zu seyn [...] verdienen. [...] Ew. Käyser= und Königl. Majest. | Aller-unterthänigst=gehorsamster Knecht | Daniel Casper von Lohenstein.²⁴³

Diese panegyrische Einbettung des schlesischen Trauerspiels stellt die Voraussetzung der Teilnahme an der politischen und kulturellen Kommunikation im höfischen System dar.²⁴⁴ Insbesondere die dramatische Diplomatie ist dabei aufgerufen; wie Bernhard Jahn

242 Lohenstein, *Cleopatra*, S. 647 (V, 835–838).

243 Daniel Casper von Lohenstein, *Ibrahim Sultan*, in: ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. III/1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2013, S. 6 f. (Zuschrift, 34–85).

244 Vgl. auch die »Ambivalenz des Herrscherlobs« bei Wichert, *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz*, S. 148 ff. Zur Dialektik und Ambivalenz der Habsburger-Panegyrik vgl. grundsätzlich den Sam-

ausführt, finden sich solche der zeremoniellen Einbettung der Oper vergleichbare *licenze* im ausgehenden 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Theateraufführungen der freien Reichsstädte ebenso wie auf den höfischen Bühnen: »Sie stellen sozusagen den Normalfall der politischen Diplomatie dar, wobei das Theater [...] als zentrales Medium genutzt wird.«²⁴⁵ Dieser eigentlich auf die späte Musiktheaterdichtung Hallmanns bezogene Zusammenhang lässt sich auch auf den Breslauer Stadtsyndikus umlegen und zu seiner diplomatischen Praxis in Beziehung setzen. Das betrifft nicht nur den panegyrischen Rahmen der Aufführungspraxis, sondern für die afrikanischen Trauerspiele *Cleopatra* und *Sophonisbe* auch dessen nachträgliches Erscheinen im Druck 1680.

Lohenstein, dessen »nationale[r] Ruhm«²⁴⁶ als gelehrter Dichter zu diesem Zeitpunkt etabliert ist, weilte selbst als Abgesandter des Rates im Frühjahr 1675 »wegen hochwichtiger Affairen gemeiner Stadt« am kaiserlichen Hof in Wien. Anlass seiner diplomatischen Mission war ein Bericht des »Wiener Agenten« des städtischen Rates, »das man im Cabinet des Kaisers mit der Absicht umgehe, Breslau mit kaiserlicher Garnison zu belegen und sich desselben bei dem bevorstehenden Einfall der Schweden zu versichern«.²⁴⁷ Konkret sind damit die Pläne des Grafen Montecucoli gemeint.²⁴⁸ Der Wiener Hof hatte nach dem Besuch des schwedischen Gesandten Benedict Oxenstierna, eines Verwandten von Axel und Johan Axelsson Oxenstierna, in Breslau seinen Druck auf die Autonomie der Stadtrepublik erhöht und verdächtigte die Ratsherren anlässlich des Schwedisch-Brandenburgischen Krieges mit den Schweden geheime Sache zu machen. Zwar galt es auch, kleinere Fragen der Verwaltung und des Steuerrechts am Wiener Hof zu klären, im Zentrum stand jedoch die schwedische Causa. Zu nahe waren die Erinnerungen an den Dreißigjährigen Krieg, welcher die Stadt Breslau mehrfach der Willkür von *homines militares* ausgesetzt hatte.²⁴⁹

Lohenstein, vom Senat der Stadt offiziell beauftragt, reiste am 25. Februar ab. Die heute verlorene »geheime Instruction« kann mit Conrad Müllers Studie aus dem Jahr 1882 nachvollzogen werden, die die von Lohenstein aus Wien an den Ober-Syndikus Hoffmann von Hoffmannswaldau übermittelten Relationen sowie dessen Antworten wiedergibt, die im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. Die »Instruction« macht deutlich, dass sich Lohensteins Wiener Ambassade am Prinzip der Vertrauensbildung orientiert: Der Abgesandte wird darin angehalten, »sowohl gegen Ihr Kayser- und Königlichen Mayestät,

melband Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hrsg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert 2004.

245 Jahn, Johann Christian Hallmanns Spätwerk, S. 203.

246 Vgl. Alberto Martino, Daniel Casper von Lohenstein. Geschichte seiner Rezeption, Bd. 1, Tübingen 1978, S. 185: »Wenn wir den Zeitraum festlegen müßten, innerhalb dessen Lohensteins nationaler Ruhm entsteht und sich festigt, würden wir die Jahre zwischen 1665 und 1675 nennen. Nach 1675 ist Lohenstein nicht nur bekannt, sondern er wird als ein großer Dichter angesehen.« Als Zeugen nennt Martino Sigmund von Birken und Daniel Georg Morhof.

247 Conrad Müller, Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein, Hildesheim/New York 1977 (= Germanistische Abhandlungen, Heft 1), S. 50. Vgl. auch Wichert, Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz, S. 128 ff.

248 Vgl. Ludwig Petry, Politische Geschichte unter den Habsburgern, in: ders./Josef Joachim Menzel (Hrsg.), *Geschichte Schlesiens*, Bd. 2, 2. Aufl., Sigmaringen 1988, S. 1–99, hier S. 78.

249 Vgl. Müller, Beiträge zum Leben und Dichten, S. 50.

als Dero hohe *Ministros* die Treuehorsaambste Stadt und Derselben devotesten Magistrat zwar mit nachdrücklichen *Expressionen*« vorstellig zu werden, gleichzeitig »mit solcher bescheidenheit« zu operieren, »daß aus allzu sorgfältiger sorge nicht einige *Suspiciones nimii Metus vel malè Consciorum Animorum eliciret* werden mögen«. ²⁵⁰ Die Routine der Ehrbezeugung, so der schmale Grat von Lohensteins Wiener Mission, durfte kein Mißtrauen hervorrufen. Der von Jahn erwähnte »Normalfall der politischen Diplomatie«, der sich in der kaiserlichen *licenza* der Breslauer Schultheateraufführung zeigt, erfährt nun sein Fortwirken im Zeichensystem des Wiener Hofes, das ein genaues Sensorium für Verfehlungen gegenüber dem Kaiser entwickelt hat und in dem der Verdacht die Kommunikationspraxis dominiert.

Als Strategie gegenüber dem Kaiser gilt, die »*Discours [...] ad Specialiora*, besonders die *Spargirte Guarnison-Einlegung*« gar nicht vorzubringen, sondern »in *Terminis generalibus*« zu verbleiben. Stattdessen ist die »Lobwürdigste *Protection in Religions- und Saecularsachen* und güttigste Regierung, welche die Treuehorsaambste Stadt nur in einen ungetreuen gedanken zu verstellen Niemanden vernünftiges glauben ließe, höchst [zu] Preisen«. Hinzuzufügen sei der Verweis auf die »schweren Unkosten«, die Breslau in den vergangenen Kriegen aufbrachte und »bey nechsthin erschollener gefahr« weiterhin aufbringen werde. Wenn allerdings »ein oder ander Kayserlicher Minister die *Materiam* einer *Guarnison in Specie* auf die Teppicht würfe«, solle Lohenstein vorbringen, »wie durch Einlegung einer *Guarnison* nicht nur die Stadt an sich selbst in Ruin versetzt, sondern auch das gantze Land *disconsolirt*, und Ihr Kayserliche Majestät ein grosser Schaden zugezogen werden würde«. ²⁵¹

Obwohl sich Lohenstein in Wien »für vieles Geld schlecht tractiret« ²⁵² fühlte, gelang es ihm nach etlichen Gesprächen mit kaiserlichen Räten, die – wie befürchtet – auf die Garnisonspläne der militärischen Partei verwiesen, das Vertrauen des Hofes in den Breslauer Stadtssenat wiederherzustellen. Lohenstein dinierte auch mit dem jungen Piastenherzog Georg Wilhelm, der zur Investitur am Hofe weilte, und beriet sich mit dessen diplomatischen Begleitern, Hans Adam von Posadowsky und Friedrich von Roth. Für Lohensteins Erfolg waren jedoch nicht nur Gespräche und Präsente, etwa ein Korb voller Lachse, schlesisches Tafelzeug und Leinen sowie erhebliche Geldbeträge, die an höfische Akteure (auch als Investition in die Zukunft) überreicht wurden, sondern auch eine kleine Spionagehandlung förderlich:

Frankfurt a. d. Oder, das insgeheim schwedisch gesinnt war, suchte auch Breslau zur selben Zeit dafür zu gewinnen und übersandte schwedische Pässe. Dem Senate kam dieser Verrat gelegen, um seine eigene Treue zu beweisen. Er liess durch Lohenstein alle Schriftstücke dem Kaiser vorlegen und erntete dafür das Lob eines »operis supererogationis«. ²⁵³

250 Zit. nach ebd., S. 51.

251 Zit. nach ebd., S. 51.

252 Zit. nach ebd., S. 60.

253 Ebd., S. 54.

Die Angelegenheit erfüllte Lohenstein, wie er den Breslauer Ober-Syndikus und gelehrten Freund Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau – selbst 1660 und 1669/70 Teil einer schlesischen Delegation in Wien – in den Relationen aus Wien wissen ließ, mit großem Unbehagen.²⁵⁴

Das Bild, das Müller vom Diplomaten Lohenstein anhand der Relationen und Memorialien entwickelt, ist das eines prudentistischen Akteurs, der einerseits in der Lage ist, die symbolische Kommunikation des Hofes zu bedienen, andererseits mit verschiedenen Räten und Höflingen kleine Bühnen der Verhandlung zu eröffnen. Im Duktus erinnert diese Darstellung nicht zuletzt an Lohensteins Lob Nesselrodes. Während seiner Wiener Gesandtschaft dürfte Lohenstein den »kunstsinigen Reichsgrafen« auch mehrfach getroffen haben.²⁵⁵

Die Verbindung von Repräsentation und Verhandlung im Kontext der Panegyrik zeigt sich auch an einer Petition, die die schlesischen Stände an den Kaiser richteten. Am 21. November 1675, ein halbes Jahr nach Lohensteins Wiener Ambassade, starb der letzte Piastenherzog Georg Wilhelm von Liegnitz-Brieg-Wohlau, dem Lohenstein seine Übersetzung von Graciáns Fürstenspiegel gewidmet hatte. Dadurch fielen die schlesischen Fürstentümer unter die unmittelbare Landesherrschaft des gegenreformatorisch geprägten Kaisers Leopold, was für die mehrheitlich evangelischen Untertanen Georg Wilhelms neues Ungemach bedeutete; so war einer Rekatholisierung gemäß *ius reformandi* des Augsburger Religionsfriedens (1555) der Weg bereitet.²⁵⁶ In der Folge traten rasch Abordnungen der schlesischen Fürstentümer in Breslau zusammen, um zu beraten, wie der Kaiser davon zu überzeugen sei, den »status quo, quod Ecclesiastica et Politica«²⁵⁷ aufrechtzuerhalten. Die Idee einer diplomatischen Abordnung aller Fürstentümer nach Wien wurde verworfen, da die Anwesenheit einer Gruppe von »desperate Silesian Protestants«²⁵⁸ vom Kaiser als Provokation und Nachricht des Misstrauens hätte gelesen werden können. Die Petition, die Hans Adam von Posadowsky schließlich dem Kaiser am 12. Dezember 1675 überreichte, war die Konsequenz daraus. Die kaiserliche Antwort auf die schlesische Diplomatie gab Anlass zur Hoffnung – es sollten weiterhin die »wohlhergebrachten Freyheiten, erlangten Concessionen und Begnadigungen, wie nicht weniger bisherigen Recht und Gerechtigkeiten« gelten –, die allerdings in den darauffolgenden Jahren durch die gegenreformatorische Partei am Wiener Hof nicht bestätigt wurde.²⁵⁹

254 Vgl. ebd.

255 Vgl. ebd., S. 61 f.

256 Vgl. Joshua P. Waterman, Daniel Casper von Lohenstein's Diplomatic Memorial to Emperor Leopold I. For the Estates of Legnica, Brzeg, and Wolów, in: *Daphnis* 35 (2006), S. 163–192, hier S. 165 f., Dorothee von Velsen, Die Gegenreformation in den Fürstentümern Liegnitz-Brieg-Wohlau. Ihre Vorgeschichte und staatsrechtlichen Grundlagen, New York/London 1931 (= Reprint der Leipziger Ausgabe von 1931), S. 24–131 und Norbert Conrads, Religionspolitische Überlegungen in Wien nach dem Anheimfall der Fürstentümer Liegnitz, Brieg und Wohlau 1675, in: Alfons Hayduk (Hrsg.), *Schlesische Studien*, München 1970 (= *Silesia*, 7), S. 49–56.

257 Aus den *Acta Reipublicae Liegnizensis* zit. nach Waterman, Lohenstein's Diplomatic Memorial, S. 168.

258 Ebd., S. 169.

259 Vgl. ebd., S. 170 f.

Joshua P. Waterman hat auf die entscheidende Rolle Lohensteins bei der Erstellung der zunächst erfolgreichen Petition vom 12. Dezember hingewiesen. Das betrifft nicht nur die Ebene der sprachlichen Ausfertigung der Petition, sondern auch jene des zereemoniellen Zusammenhangs der Überreichung des Dokuments während der Audienz, die sich durch Anweisungen an Posadowsky belegen lässt.²⁶⁰ Während die schlesischen Landstände versuchten, kaiserliche Zugeständnisse möglichst detailliert zu formulieren, stand für Lohenstein, Posadowsky und Friedrich von Roth²⁶¹ von Beginn an das kaiserliche Vertrauen im Zentrum der Operation. Eine zu ausführliche Auflistung aller religiösen und politischen Positionen wurde dabei ebenso zurückgewiesen²⁶² wie die Unterstützung des brandenburgischen Kurfürsten.²⁶³

Lohenstein setzt mit der Rekapitulation des »Abgang[s] unserer bißherigen Landesfürsten« ein, um schließlich zum Trost des neuen Lehensherrn überzuleiten:

So richtet unß doch in diesem eusersten Verlust hinwider kräftiglich auff, daß wir hierbey unter keine Frembde, sondern unter Euer May[es]t[ät]: allergnädigste und güttigste Regierung verfallen, dergleichen der gantze Erdboden sonsten nicht hat, und deren edle Früchte wir auch bey unserer bißherigen mittelbahren Unterthänigkeit so reichlich und ersprißlich genoßen haben; Euer May[es]t[ät]: können sich dabey allergnädigst versichern, daß wie wir biß anhero dem Fürstlichen Briegischen Hause mit ungefärbter Treue verbunden gewesen, und deßen Abgang anitz mit unertichteten Leydstellungen beseuffzen, also daß Opfer unsrer Thränen, so wir auß schuldiger Danckbahrkeit selbigen abstatten, ein unbetrüglicher Bürge unsrer künfftigen devotion gegen Euer May[es]t[ät]: sey, und wir selbige, nach dehro allergnädigsten Befehl durch Erneuerungen unserer Aydes Pflicht zu bekräftigen allemahl unß willig und bereit werden finden laßen, bey hingegen geschöpfter ungezweifelter Hoffnung, daß Euer May[es]t[ät]: alß unser allgnädigster Erbherr, auch unß bey unserm bißherigen auß Euer May[es]t[ät]: glohrwürdisten conecessionen, und unserer Landes-Fürsten Begnadungen erlangten Recht- und Gerechtigkeiten, und sowohl Profan- alß Kirchen und Schulen Verfaßung allergnädigst hand zu haben geruhen werden.²⁶⁴

Lohensteins Text für den Kaiser führt eine performative Verdichtung vor, die genauestens der diplomatischen Situation angepasst ist. Es ist – insbesondere im ersten, hier nicht zitierten Teil – eine Trauerrede auf den verstorbenen Fürsten und die mit ihm erloschene »uhalte« Dynastie. Dieser erste Teil des offiziellen Briefs ist also auch als Memorial, als

260 Vgl. ebd., S. 174 f.

261 Roth folgte Posadowsky nach Wien, um ihn bei der Vorbereitung und Redaktion der Dokumente für die Audienz zu unterstützen. Vgl. ebd., S. 172 f.

262 Vgl. ebd., S. 176 ff.

263 Vgl. Gotthart Münch, Charlotte von Liegnitz, Brieg und Wohlau, die Schwester des letzten Piasten. II. Teil, in: Archiv für schlesische Kirchengeschichte 11 (1953), S. 127–168, hier S. 157 und Thomas Borgstedt, Reichsidee und Liebesethik. Eine Rekonstruktion des Lohensteinschen Arminiusromans, Tübingen 1992 (= Studien zur deutschen Literatur, 121), S. 27.

264 Als Appendix C findet sich diese finale Fassung der Petition an den Kaiser bei Waterman, Lohenstein's Diplomatic Memorial, S. 189 f. abgedruckt.

Gedenkschrift zu lesen. Zur Trauer tritt der ›Trost‹ hinzu, unter die wohlthätige Regierung Leopolds zu fallen. Zum einen folgt das Herrscherlob der Konvention der Habsburger-Referenz, zum anderen ist das Bild der »allernädigste[n] und gütigste[n] Regierung«, das Lohenstein für die schlesischen Stände hier vom Kaiser zeichnet, auch ein Idealbild, wie wir es im Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit finden. Einen solchen hatte Lohenstein mit seiner Gracián-Übersetzung dem jung verstorbenen Fürsten von Brieg-Liegnitz-Wohlau zugeeignet. Als Geschenk wird dem neuen Landesherrn die »Treue« überbracht, die wiederum mit dem ausgestorbenen Piastengeschlecht verknüpft wird. Die Treuebekundung gipfelt in der »devotion gegen Euer May[es]t[ät]t« und macht den Brief durch die Trauer über den Verlust der Piasten – »daß Opfer unsrer Thränen« dient als »Bürge unsrer künftigen devotion« – selbst zum Medium der Erneuerung »unserer Aydes Pflicht«. Erst auf dieser Trauerbühne lanciert Lohenstein die entscheidende Passage der Petition, die allerdings mit Hinweis auf Recht und Gerechtigkeit allgemein bleibt, um keinen Affront oder Anlassfall zu erzeugen. Eine ähnliche Strategie wendet er in der *Lob-Schrift* (1676) auf den letzten Piastenherzog an.

Die Studien Pierre Béhars, Adalbert Wicherts und Thomas Borgstedts haben das Herrscherlob in Lohensteins Dramen und im *Arminius*-Roman im kulturhistorischen und politischen Kontext Schlesiens verankert, das Ringen um die (konfessions-)politische Autonomie stand hierbei im Vordergrund.²⁶⁵ Zu einer »Ambivalenz des Herrscherlobs«²⁶⁶ kommt es dabei nach Wichert, da das Idealbild des Herrschers, auf Leopold angewendet, auch einen Raum der Kritik eröffne. Der Fürstenspiegel nehme – ähnlich wie im Fall von Gryphius' *Majuma* – den Kaiser im Medium der Panegyrik in die Pflicht.

Mit Lohensteins dem Gesandten Nesselrode gewidmeten Trauerspiel *Sophonisbe* soll die Panegyrik als diplomatische Anordnung, konkret: als auf mehreren Ebenen operierende, spielerische Verhandlungspraxis betrachtet werden. Der hierarchische Zusammenhang, der bei Gryphius und dem postwestfälischen Dilemma der schlesischen Repräsentation begonnen hat, zeigt sich nun auch gegenüber dem Märtyrerdrama der Diplomatie als verdichtete ›Auseinandersetzung‹ mit dem kaiserlichen Hof auf der Ebene theatraler Genres; möglich, so die These, wird diese Praxis in ihrer spielerischen und verdichteten Form aufgrund der »dramatische[n] Selbstreferentialität«²⁶⁷ der Texte Lohensteins. Mit der *Sophonisbe* soll jenes Trauerspiel Lohensteins betrachtet werden, das einem bedeutenden und, mit Blick auf Nesselrodes Karriere nach dem Frieden von Nimwegen, dem Wiener Hof nahestehenden Diplomaten gewidmet ist. Erinnerung sei an dieser Stelle

265 Vgl. Pierre Béhar, *Silesia Tragica. Épanouissement et fin de l'école dramatique silésienne dans l'œuvre tragique de Daniel Caspers von Lohenstein (1635–1683)*, Bd. 1, Wiesbaden 1988 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 18), S. 32–79; ders., *Der Widerstand gegen die Habsburger im Werk Daniel Caspers von Lohenstein*, in: ders./Herbert Schneider (Hrsg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der Frühen Neuzeit* (= *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät*, Bd. 23), S. 269–291; Wichert, *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz*, S. 148–159 und Borgstedt, *Reichsidee und Liebesethik*, S. 21–30.

266 Wichert, *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz*, S. 148.

267 Dirk Niefanger, *Lohensteins »Sophonisbe« als Metadrama*, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 37 (2010), Heft 1–2, S. 33–46, hier S. 33.

daran, dass die Widmung des Dramas – selbst eine theatrale Gabe – in der Vorrede im Diskursraum des Spiels erfolgt.²⁶⁸ In der ersten Sammelausgabe Lohensteins finden sich *Sophonisbe*, die zweite Fassung der *Cleopatra*, *Blumen* und *Geistliche Gedancken*. Bis auf die *Geistlichen Gedancken* tragen alle genannten Texte Spuren der Wiener Mission – in den *Blumen* erweist Lohenstein Roth, dem schlesischen Diplomaten in Wien, seine Ehre, das Gesandten- und Beratungs-drama *Cleopatra* ist wiederum dem Rat der Stadt Breslau gewidmet. In dem 1669 am Breslauer Magdalenen-Gymnasium aufgeführten Trauerspiel *Sophonisbe* trifft das zitierte Widmungsgedicht des Paratextes von 1680 auf die (im Vergleich) ausgeprägteste Panegyrik in Lohensteins Dramen, die – die Bezüge zur Hochzeit Leopold I. mit der spanischen Infantin Margarete sowie die Perioche der Aufführung von 1669 lassen es vermuten – Bestandteil der Breslauer Aufführung waren.²⁶⁹

Der seit Gian Giorgio Trissinos *Sofonisba* (1515) in der Frühen Neuzeit und insbesondere im 17. Jahrhundert populäre Stoff des afrikanischen Trauerspiels²⁷⁰ nimmt Ereignisse des Zweiten Punischen Krieges in den Blick – so sind auch die Referenzen auf den Ersten Punischen Krieg, auf Hannibal und Regulus gleich in der ersten Szene zu verstehen.²⁷¹ Die Szene wird dadurch historisiert und gleichzeitig dem Verhängnis überantwortet, denn – wie Masinissa ausführt – »Das Spiel ist itzt verkehrt.«²⁷² Damit wird ein Grundmotiv von Lohensteins Trauerspiel explizit: Passend zur in der Vorrede entfalteten Anthropologie des Spiels und zur politischen Interpretation des *theatrum mundi* – so Lohensteins *self-fashioning* als Verfasser des Widmungsgedichts an den Unterhändler des Friedens von Nimwegen –, strukturieren besonders in den ersten drei Abhandlungen der *Sophonisbe* abrupte Ereigniswechsel, Wendungen und Verstellungen das Drama, in dem keine Figur »unvermummt ihr Spiel vollenden kan«.²⁷³

Ebenso wie in *Cleopatra* steht eine weibliche, exotisch aufgeladene Herrscherfigur im Zentrum des Trauerspiels, die wie *Cleopatra* den drohenden Untergang durch den übermächtigen und durch das geschichtliche »Verhängnüs« begünstigten römischen Kaiser Scipio abzuwenden versucht. Während ihr Gatte Syphax »auf dem Schachbrett der Weltgeschichte« verschoben wird, versucht Sophonisbe, durch ihre »große politische Konzeption«,²⁷⁴ durch den kühnen Einsatz von Staat gegen religiöse und (internationale) Rechtsnormen,²⁷⁵ Subjekt der Geschichte zu sein. Das gelingt bis zur Hochzeit mit Masinissa, jedoch begeht die Königin von Carthago, nachdem ihr der von Scipio gemaßregelte

268 Vgl. zur Theatralik der Schenkung Niefanger, Lohensteins »Sophonisbe« als Metadrama, S. 35 f.

269 Vgl. zur Aufführung im Mai 1669 und den überlieferten Periochen Bernhard Asmuth, Daniel Casper von Lohenstein, Stuttgart 1971, S. 36; Gerhard Spellerberg, Zur »Sophonisbe« Daniel Caspers von Lohenstein, in: Helmut Arntzen u. a. (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, Berlin/New York 1975, S. 239–263; Alberto Martino, Daniel Casper von Lohenstein. Geschichte seiner Rezeption, Bd. I, Tübingen 1978, S. 176 und Béhar, Silesia Tragica, 2, S. 63 f.

270 Vgl. Florent Gabaude, Französischer Klassizismus und barockes Trauerspiel. Die »Sophonisbe« von Daniel Caspar von Lohenstein, in: Études médiévales 11/12 (2010), S. 70–79.

271 Vgl. Lohenstein, Sophonisbe, S. 420 (I, 69 und 75).

272 Ebd., S. 420 (I, 73).

273 Ebd., S. 398 (Widmungsgedicht, 132).

274 Szarota, Geschichte, Politik und Gesellschaft, S. 166 ff.

275 Vgl. Tang, Imagining World Order, S. 141–145 u. 149–152.

Masinissa Gift hat übermitteln lassen, wie Cleopatra Suizid. Davor absolviert der Geist Didos zur Veranschaulichung des »Verhängnis« einen Durchlauf durch die Weltgeschichte, vom Zeitpunkt der dramatischen Handlung bis zur fernen Zukunft der Aufführungszeit, der Regentschaft Leopolds I. Dagegen wird (in der Spiegelung von Antonius' Schicksal in der *Cleopatra*) Masinissa am Ende der fünften Abhandlung vom römischen Kaiser als »Bunds-Freund« geehrt und als Herrscher von »des Syphax Reich« eingesetzt.²⁷⁶

Dynamischer als noch bei Gryphius fallen die Reyen zwischen den Akten aus. Im Reyen der fünften Abhandlung wird die Weltordnung im magischen Zeremoniell dann auch verräumlicht und performativ in Szene gesetzt: Angeführt vom »Verhängnis« treten die Personifikationen des assyrischen, persischen, griechischen und römischen Reiches im Schlussballett auf. Das jeweils neu auftretende Imperium fordert vom vorhergehenden den »Siegs-Krantz« ein und übernimmt ihn. Mit der räumlichen-performativen und rhetorischen inszenierten historischen Abfolge der Weltreich-Allegorien betritt das Modell der *translatio imperii* die Bühne zeremonieller Theatralität.

Die Übertragung der Weltreiche bezieht sich auf den berühmten Traum des Propheten Daniel, dem vier große Tiere erscheinen, die nach einem Sturm durch Winde aller vier Himmelsrichtungen dem aufgewühlten Meer entsteigen.²⁷⁷ Ein Engel deutet Daniel den Traum als vier aufeinanderfolgende große Könige bzw. Königreiche, das vierte stellt dabei das mächtigste und furchterregendste dar. Am Ende dieser Kette stehen jedoch das große Gericht und das ewige Reich Gottes.²⁷⁸ Die patristische Tradition, beginnend mit Hieronymus, hat Traum und Deutung in die Weltgeschichte übertragen, den vier Bestien die genannten Weltreiche zugeordnet und der mittelalterlichen Theologie eine eschatologische Geschichtsdeutung an die Hand gegeben. Auf die Bedeutung der *translatio* für die Reichspublizistik wurde bereits verwiesen;²⁷⁹ in seinem *Tractatus de regimine seculari et ecclesiastico* (1619) bekräftigt Dietrich Reinkingk, das römische Imperium sei durch die Übertragung Karls des Großen auf das Reich übergegangen und somit das starke vierte Weltreich aus Daniels Traum.²⁸⁰

Die Übertragung des vierten, römischen Status auf die Kaiser des Reiches übernimmt in Lohensteins Schluss-Reyen die Figur des Verhängnisses:

Daß ihr umbsonst so mühsam seit
 Umb diesen Preiß der gantzen Erden!
 Das Röm'sche Reich wird ja zur Zeit
 Gekrönt mit diesen Lorbern werden.
 Doch wird mein Schluß erst treffen ein

276 Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 570 (V, 614f.). Vgl. Sarah Colvin, *The Rhetorical Feminine. Gender and Orient on the German Stage, 1647–1742*, Oxford 1999, S. 98: »But where (oriental) Masanissa is successfully masculinized under Roman auspices, Lohenstein's Antonius undergoes the opposite process; he falls prey to the feminine influences of Cleopatra and Egypt, and is destroyed.«

277 Vgl. Dan. 7:1–12.

278 Vgl. Dan. 7:13–28. Diese Deutung korrespondiert wiederum jener Auslegung, die Daniel bei einem Traum Nebukadnezars anwendet (vgl. Dan. 7:2).

279 Vgl. II/1 und Wichert, *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz*, S. 141.

280 Vgl. Link, *Dietrich Reinkingk*, S. 84f.

Wenn Teutschland wird der Reichs=Sitz sein.
 Mein fernes Auge sieht schon
 Den Oesterreichischen Stamm besteigen
 Mit grösserm Glantz der Römer Thron.²⁸¹

Gemeinsam mit den alten Weltreichen begeben sich die Weltteile Europa, Asien, Afrika und das neu hinzugekommene Amerika in einen Tanz, um schließlich dem Hause Österreich den Siegeskranz der Geschichte vor die Füße zu legen:

Europa. Asia. Africa.
 Willkommen Schwester! steh uns bey!
 Hilf uns den Lorber=Krantz abreissen.
 Europa. Asia. Africa. America.
 Glück zu! Die Kette reißt entzwey.
 Der ist ein Herr der Welt zu heissen/
 Für dem wir alle viere knien.
 Nimm Oesterreich den Siegs=Krantz hin.
 Dein Stamm wird ewig uns stehn für.
 Doch nicht nur wir falln dir zu Füßen.
 Nach deinen Häuptern werden wir
 Viel neuer Jnseln nennen müssen.
 Ja es wird noch in Sud sich dir
 Der dritte Welt=Kreiß thun herfür.²⁸²

In dieser performativen Zusammenführung der historischen und der geografischen Dimension erweist sich das Konzept der Universalmonarchie, ähnlich wie in den *ludi Caesarei Avancinis* – »Austriae Est Imperare Orbi Universo« – oder in den *feste teatrali* des Wiener Hofes. Lohenstein ruft Leopold nicht nur in der Vision von Didos Geist auf, sondern inszeniert auch im Reyen der zweiten Abhandlung ein »theatralisiertes Epithalamion«. ²⁸³ Bei Avancini wird die *translatio imperii* bemüht: Die heilige Helena und die Jungfrau Maria »erscheinen mit zwei Engeln auf einer Wolke und stellen mithilfe von Bildern die Geschichte des Reiches von Konstantin bis zur leopoldinischen Gegenwart vor Augen. Dabei sprechen sie von der Übertragung des römischen Reiches auf die Germanen bzw. die Deutschen (*translatio imperii*), bis es bei den Österreichern Dauer erhalten werde«. ²⁸⁴

281 Lohenstein, Sophonisbe, S. 573 (V, 671–679).

282 Ebd., S. 573 (V, 683–694).

283 Jean-Marie Valentin, Spiel, Trauerspiel, Schauspiel: Lohensteins »Sophonisbe« als theatralisiertes Epithalamion, in: Horst Turk/ders. (Hrsg.), Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel, Bern u. a. 1996 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, 40), S. 69–92.

284 Meid, Deutsche Literatur im Zeitalter des Barock, S. 359.

In einem allegorisch-mythologischen Maskentanz, der Sbarras und Cestis *Il pomo d'oro* entnommen sein könnte, treten »unter der Person Jupiters« Liebe, Himmel und Regier-sucht, »unter der Person des Pluto« Hölle und Grausamkeit, »unter der Person des Hercules« Erde und Tugend sowie »unter der Person des Jason« Wasser und Ehre auf. Auch diese Konfiguration steht im Zeichen des Wettstreits, den die Liebe gewinnt:

Kommt nun Hell'/ Himmel/ Erde/ Meer/
Kommt streut mir opfernd Weyrauch her!²⁸⁵

Mit einem Verwandlungseffekt werden nun »mit den Nahmen unsre Hertzen« auf dem Altar der Liebe »geopfert«: »Jede dieser Personen leget seinen Nahmen auf das Altar der Liebe nieder; darinnen die durchsichtigen Buchstaben von denen darhinter stehenden Lampen erleuchtet werden.« Darauf nehmen die »Liebes-Götter« einzelne Buchstaben wieder auf und stellen sie in eine neue Reihenfolge: »Leopoldus« und »Margarite«.²⁸⁶ Die theatralische Huldigung des Wiener Hochzeitspaars von 1666/67, welche die Figuren der Bühne schließlich vollziehen, bedeutet dabei über den politischen Akt der Gelegenheitsdichtung hinaus auch einen unmittelbaren Bezug zur theatralen Ästhetik und politischen Medialisierung am Wiener Hof. Die in den Reyen des afrikanischen Trauerspiels eingelagerte Ehrerbietung will mit der dominanten Repräsentationskultur der venezianischen Oper und des Jesuitentheaters in einen Dialog bzw. Wettstreit treten.²⁸⁷ Damit ist die Bühne der Repräsentation als theatraler Zeremonial- und Verhandlungsraum eröffnet.

Sowohl in Avancinis Festspiel *Pietas victrix* (1659) als auch in *Il pomo d'oro* (1668) treten die Handlungselemente im letzten Akt zur Seite bzw. laufen auf das panegyrische Schlusstableau zu. Während sich die politischen, amourösen und mythologischen Handlungselemente der *feste teatrali* und *ludi Caesarei* im Schlusstableau auflösen, zeichnet sich Lohensteins Anordnung dadurch aus, dass die Handlung des Trauerspiels und die pädagogische wie panegyrische Ebene der Reyen nebeneinanderliegen. Nicht zuletzt fußt die konstatierte Ambivalenz des Herrscherlobes auch darauf, dass dem Buchstabenspiel der Liebesgöttinnen auf dem Altar der Liebe jene Vermummungs- und Entblößungsszenen vorausgehen, in denen sich Sophonisbe verkleidet, um zu Syphax in den Kerker zu gelangen, diesen befreit, um schließlich in den Kleidern des Syphax auf Masinissa zu warten.²⁸⁸ In der auf den Reyen folgenden Abhandlung treten Sophonisbe und Masinissa vor den Altar der Liebe, die unter keinem guten Stern steht.

285 Lohenstein, Sophonisbe, S. 476 (II, 521f.).

286 Ebd.

287 Vgl. Béhar, *Silesia Tragica*, 2, S. 180; ders., Lohenstein oder der verhinderte Dichter. Zur Deutung des Trauerspiels Sophonisbe, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 37 (2010), Heft 1–2, S. 5–14 und Valentin, »Sophonisbe« als theatralisiertes Epithalamion, S. 75.

288 Vgl. zur Aufführungssituation der männlichen Darsteller Jane O. Newman, *The Intervention of Philology: Gender, Learning, and Power in Lohenstein's Roman Plays*, London/Chapel Hill 2000, S. 70ff.

Über das an vielen Stellen des Dramas auftauchende Opfermotiv²⁸⁹ verknüpft Lohenstein auch die unterschiedlichen Ebenen und Segmente des Dramas. Angefangen beim Widmungsgedicht als »Opfer« für den Diplomaten Nesselrode, das ganz im Zeichen des Spiels steht, über Sophonisbes Opferrituale bis zum zivilisierten Opfer am Liebesaltar im Reyen und dessen Performanz: Das Buchstaben-Ritual, so Dirk Niefanger, »durchbricht die Konvention, auf der Bühne Schrift in gesprochene Worte zu übertragen.«²⁹⁰ Dass die politische Magie der Buchstaben gerade im Medium des Theaters vollzogen wird, erinnert das Publikum an die spielerische Textualität des Dramas. Mit der Verwandlung und dem Erscheinen der schriftlichen Herrschernamen »behauptet das Bühnengeschehen ihr Überdauern, denn nur Schrift und nicht das gesprochene Wort kann im 17. Jahrhundert überliefert werden. Die Materialität der Schrift, die im Ritual hervorgehoben wird, huldigt dem Herrscherpaar, indem es ihm Historizität verspricht.«²⁹¹ Mit Blick auf Verkleidungsintrigen und Verstellungen sowie die Verquickung von Politik und Erotik lässt sich vermutlich ein ›So seid Ihr nicht!‹ vernehmen. Darüber hinaus lassen sich jedoch kaum eindeutige Bezüge zwischen Inhalt und Auslegung in den Reyen festmachen, vielmehr werden motivische Korrespondenzen und Spiegelungen sichtbar wie im Fall der unterschiedlichen Opferrituale, in denen die Buchstaben schließlich ebenso wie die Figuren der *Sophonisbe*-Handlung in ein Verkleidungs- und Verwandlungsspiel eintreten.

Der Verhandlungsraum des allegorischen Theaters öffnet sich gerade dadurch, dass diese Spannung nicht – wie in der Oper und im Festspiel – aufgelöst wird; im Gegenteil: Die erste Abhandlung beendet ein Reyen, der – wiederum im direkten Bezug zum Paris-Motiv des *pomo d'oro* aus Sbarras Hochzeitsoper – einen Wettbewerb der Leidenschaften figuriert. Zuerst tritt die Zwietracht auf, um »einen güldnen Apfel aus der Hand« zu werfen: »Der Stärcksten unter euch sey er hier aufgesetzt.«²⁹² Der Wettbewerb der stärksten Leidenschaft wird unter der Liebe, Rache, Freude, dem Schrecken, der Begierde, dem Neide und der Furcht ausgetragen. So wie die Liebe im Hochzeitsreyen der zweiten Abhandlung den Sieg davonträgt, tut dies hier die Personifikation der Rache, weil sie nach jeder Leidenschaft auftritt, sie imitiert und ersetzt: »Ja mir tantzt nach/ wenn ich in Reyen wil/ | Furcht/ Freude/ Schrecken/ Haß/ Begierde/ Liebe/ Neid.«²⁹³ »Ja! Alle die beherbergt meine Brust/ | Seit mein verletzter Geist für Rach' und Eyfer glühet.«²⁹⁴ Durch die Ballettintervention der Rache, die auf jede Leidenschaft folgt, ergibt sich ein *ritornel*. Die Pointe des Reyens besteht nicht zuletzt darin, dass die Rache sich dadurch das Recht der Präzedenz erwirkt – »mir tantzt nach«. Aus dieser Inszenierung des allegorischen Theaters, eines allegorischen Spiels im Spiel, geht, wie Rüdiger Campe bemerkt, ein Modell hervor, das auch auf die übrigen Reyen des Trauerspiels zutrifft:

289 Vgl. Thomas Borgstedt, Die Erfindung der Tragödie als panegyrisches Opferspiel in Lohensteins *Sophonisbe*, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 37 (2010), Heft 1–2, S. 47–63.

290 Niefanger, Lohensteins »*Sophonisbe*« als Metadrama, S. 43.

291 Ebd.

292 Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 444 (I, 519 f.).

293 Ebd., S. 447 (I, 575 f.).

294 Lohenstein, *Sophonisbe*, S. 447 (I 576 f.).

The *Reyen* in *Sophonisbe* performs allegorical theater on three levels. There is the level of the director, who stages the allegorical scene as Paris's judgement. Then there is the level of the *Reyen* itself. The choreography makes each dancer that follows the others into the lead dancer: It makes imitation precede what it imitates, and by doing so, it represents the semiotic construction of allegory. The third level is that of the spectator, who identifies the performers as personifications of his own passions.²⁹⁵

Auf allen drei Ebenen sind theatraler Auftritt und Allegorie eng verwoben; der Gewinn von Bedeutung ist von Praxis und Arrangement der Inszenierung nicht zu trennen.²⁹⁶ Wenn aber gleich der erste *Reyen* die theatrale Hervorbringung der Allegorie ausstellt, zeigt er, so lässt sich weiterdenken, damit auch die Präzedenz selbst als theatrale Konstruktion, aber gerade deshalb als Bedingung der Möglichkeit von diplomatischer Kommunikation.

Auch das Herrscherlob verliert durch die Zurschaustellung seiner allegorischen Konstruktivität nicht an Bedeutung, im Gegenteil: Mit Blick auf die Funktion des barocken, allumfassenden Spiels am französischen Hof,²⁹⁷ mit dem der Sonnenkönig dem Dilemma zu entkommen trachtete, ein »geheiliger König in einer zunehmend säkularisierten Welt«²⁹⁸ zu sein, zeigt sich der institutionelle Zusammenhang des ästhetischen Spiels. Die metadramatischen und metatheatralen Möglichkeiten stehen keineswegs im Widerspruch zur Panegyrik.²⁹⁹ Lohensteins Drama schaltet sich gewissermaßen im Medium des Theaters *und* des gedruckten Textes in die Zeremonial- und Theaterkultur des Wiener Hofes ein; im Vergleich zu Gryphius tut er dies jedoch nicht auf der Bühne des Märtyrertheatres im Verweis auf fehlende Repräsentation oder verpasste Möglichkeiten im Rahmen der Kongressdiplomatie. Im Verbund mit der Vertrauensbildung seiner Wiener Ambassade werden Lohensteins dramatischer Text und die Vorrede der Ausgabe von 1680 selbst als Verhandlungspraxis und Erinnerung vergangener Verhandlungen lesbar. Die afrikanischen Trauerspiele lassen sich vor der Folie der wiederholten Maßnahmen zur Vertrauensbildung als *negociation permanente* im kleinen – von Fragen der Souveränität entfernten – diplomatischen Zusammenhang verstehen, der die Sichtbarkeit der Differenz in der Verhandlung überhaupt erst ermöglicht.

Während Lohenstein also für die Schultheateraufführung in Breslau 1669 durch die dramatische und mediale Selbstreferenzialität eine diplomatische Beziehung zur höfischen Wiener Repräsentationskultur herstellte, tut er das über den Spielbegriff auch in der Vorrede über Nesselrode. Zudem steigern die 1680 hinzugefügte Widmungsadresse sowie der Bezug auf Kurköln (Fürstenberg!) und Nimwegen die Spannung zwischen Kaiserlob und Verhandlungsraum. Dabei die Entscheidung der Frage zu fordern, ob es sich beim dramatischen Text und der in ihm zur Anwendung gelangenden symbolischen Kommunikation gemäß einer binären Logik der Konfrontation um *entweder* eine ideolo-

295 Campe, *Continuing Forms*, S. 130 f.

296 Vgl. ebd., S. 131.

297 Vgl. Fischer-Lichte, *Einleitung*, S. 10 f.

298 Burke, *Ludwig XIV.*, S. 158.

299 Vgl. Niefanger, *Lohensteins »Sophonisbe« als Metadrama*, S. 43 ff.

gische Kritik *oder* Affirmation handle, muss sich der Epistemologie und Praxeologie von Lohensteins diplomatischer Dramatik zwangsläufig entziehen.

Entscheidend für Lohensteins barockes Lesetheater von 1680 ist, dass die Situierungen in diesem Spielraum ausgehend von der diplomatischen Widmungsadresse sowohl konkreten politisch-diplomatischen Praktiken als auch einem dramenästhetischen Spiel mit verschiedenen Ebenen des Textes (zwischen Widmung und Reyen, zwischen Reyen und dramatischer Handlung, zwischen verschiedenen Reyen) zugeordnet werden können. Dieses Spiel reicht von der ludischen Verhandlungskunst bis zum Sprach- und Buchstabenspiel – bei Harsdörffer heißt es treffend: »ABC dienet zu einem Gesprächspiele«³⁰⁰ –, es spannt politische Klugheit und die situative Erprobung der *ars combinatoria* zusammen. In diesem Verständnis erinnert Lohensteins politisch-rhetorisches Spiel an den »Denkraum«³⁰¹ von Baltasar Graciáns *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). Die Funktionen der professionalisierten Diplomatie nach 1648 (Repräsentation, Gleichzeitigkeit verschiedener Verhandlungen [z. B. auf Friedenskongressen], Spionage, Korrespondenz etc.), erscheinen dabei – wie etwa auch die Chiffrierkunst – als Bereiche des ästhetischen und intellektuellen Spiels.

300 Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele I, S. 159–162 (das ABC-Spiel) und S. 414 (die zitierte Bezeichnung des ABC-Spiels aus dem »Inhalts=Register«).

301 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, Baltasar Graciáns Denkraum, in: Baltasar Gracián, Handorakel oder Kunst der Weltklugheit, übers. und hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Stuttgart 2021, S. 172–214. Zur Verbindung von Klugheitslehre und manieristischem Spiel vgl. auch Johanna Schumm, Witz und Fülle. Oder was heißt barock?, Habil. München 2022.

VI. Zeremonialtheater um 1700 und im 18. Jahrhundert: Mischspiel, Oper, Stegreiftheater, Übersetzung

1. Weise und die Privatisierung des Zeremoniells

Das ausgehende 17. Jahrhundert eröffnet eine Phase der Ausdifferenzierung in verschiedenen kulturellen Feldern, eine »polygenetische Diversität«,¹ aus der u. a. die Frühaufklärung hervorgehen wird. Diversität und Polygenese zeigen sich in Literatur und Theater um 1700 in einer verstärkten Gattungsvarianz; besonders ausgeprägte Mischformen finden sich in der Dramatik, wobei sich Übergänge entlang von rhetorisch-generischen und medialen Grenzen ergeben. Diese Varianz soll im Folgenden im Kontext diplomatischer Dramatik betrachtet werden. Dafür bieten sich Werk und Wirken des sächsischen Dichter-Pädagogen Christian Weise im besonderen Maße an.

Mit Weise kann noch einmal ein Blick auf das protestantische Schultheater geworfen werden, wobei es sich einerseits um einen Blick »zurück« in den dramatischen Bereich der *prudentia* und zu rhetorisch-politischen Verwaltungs- und Zeremonialtechniken² handelt: Weises pädagogisches Wirken steht paradigmatisch für eine praxeologische und funktionale Ausdifferenzierung der Rhetorik und Gelehrsamkeit im Zeichen politischer Theorie, die im Laufe des 17. Jahrhunderts akademisiert worden war.³ Andererseits erzeugt diese Ausdifferenzierung einen neuen *politicus*, in dem soziale höfische Praxis und Zeremoniell, zugespitzt formuliert: privatisiert wird.⁴ In deutlicher Entfernung vom »Souveränitätstheater« der Jahrhundertmitte geht es dabei um die Verbindung von höfischer Zeremonialkultur und bürgerlicher Tugend- und Verhaltenslehre, die auf die Frühaufklärung vorausdeutet.⁵ Das diplomatische Wissens- und Praxismodell, dessen

1 Dirk Niefanger, Konzepte, Verfahren und Medien kultureller Orientierung um 1700, in: ders. u. a. (Hrsg.), Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt, Tübingen 2004, S. 9–30, hier S. 19. Vgl. zum Teil im Widerspruch dazu Olaf Simons, Kulturelle Orientierung um 1700, Linien einer bislang nicht geschriebenen Literaturgeschichte, in: *Scientia Poetica* 9 (2005), S. 39–71.

2 Vgl. Barner, Barockrhetorik, S. 202–205.

3 Zur Geschichte des akademischen *politicus* zwischen scholastischem Neo-Aristotelismus und christlichem Tacitismus vgl. Weber, Lateinische Geheimnisse, S. 68–72.

4 Beispielhaft bereits im mit Elementen des Pikaroromans ausgestatteten *Politische[n] Näscher* (1678), in dem Weise den jungen naiven Helden Crescentio in die Welt schickt und ihn verschiedene politische Erfahrungen machen lässt. Dazu heißt es programmatisch im Vorwort: »Was die Politic ist/ das wollen itzt auch die Kinder wissen/ wenn sie nur sagen können/ es sey eine Klugheit das gemeine Wesen wol zu conserviren. [...] Indessen frage ich/ [...] solte nicht auch eine Lehre von nöthen seyn/ darin ein iedweder Mensch insonderheit angewiesen würde/ wie er sein Privat-Glück erhalten/ und alle besorglichen Unfälle glücklich vermeiden köndte?« (Christian Weise, *Der politische Näscher*, Leipzig 1678, S. 8 f.)

5 Vgl. Frühsorge, *Der politische Körper*, S. 10–58 und Friedrich Vollhardt, *Die Tugendlehren Christian Weises*, in: Peter Behnke (Hrsg.), *Christian Weise: Dichter – Gelehrter – Pädagoge*; Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlass des 350. Geburtstages (Zittau 1992), Bern u. a. 1994, S. 331–349.

Bedeutung Wicquefort, Callières und Lohenstein über Verhandlung und Weltklugheit markiert haben, findet sich hier – in einem aus oratorischen Funktionen und kommunikativen Situationen klassifizierten Terrain – aufgefächert. Die Rede des *politicus* in Weises Vorstellung wird explizit als internationale Gegenwartsrhetorik entworfen, denn »wenn Cicero oder Demosthenes etwas von der neuen Welt/ von dem König in China, von der Seide/ vom Toback/ u. d. g. hätte reden sollen/ es würde trefflich gemangelt haben/ nicht als wären sie in der Kunst unvollkommen gewesen/sondern weil sie etwas unbekanntes unter die Hände bekommen hätten/ davon sie keine nachricht einziehen/ und also dem Subjecto kein Praedicata zuteilen können.«⁶

Seit den 1970er Jahren stellen die rhetorischen Lehrbücher und zu didaktischen Zwecken verfassten Dramen Weises ein starkes Forschungsfeld für die oben genannte kulturelle und politische Ausdifferenzierung an der Grenze von Barock und Frühaufklärung dar.⁷ Weise selbst hat für den höfischen Praxisbezug in der späteren Lehre auf die Bedeutung des Wechsels von der Leipziger Universität an den Hallenser Hof angedeutet, wo er 1668 eine Stelle als Sekretär Simon Philipp von Leiningens, Minister des Herzogs August von Sachsen-Weißenfels, antrat, die ihn vor allem mit den umfassenden Korrespondenzen des Ministers befasste: »Ich muß selbst bekennen«, schreibt Weise, »wenn ich nicht über ein Jahr in *Qualite* eines *Secretarii* zu Hofe gewesen wäre/ da ich manchmahl auf *curieuse* Reden zu dencken hatte/ mein politischer Redner würde mir in vielen Stücken etwas schlechter gerathen seyn.«⁸ Als sein Mentor am Hofe fungierte der gelehrte Hofmann und Diplomat Georg Dietrich von Rondeck, der als reichsständischer Abgesandter bereits am Exekutionstag in Nürnberg teilgenommen hatte.⁹ Rondeck, Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, wurde übrigens nach Konversion zum Reichshofrat ernannt und 1671 von Leopold I. als kaiserlicher Resident nach Hamburg geschickt.¹⁰

6 Christian Weise, Neu-Erleuterter Politischer Redner/ Das ist: Unterschiedene Kunst-Griffe/ welche in gedachtem Buche entweder gar nicht/ oder nicht so deutlich vorkommen/ Gleichwohl aber zu Fortsetzung der hochnöthigen Übung etwas grosses helffen können; Auß bißheriger Experiencz abgemercket/ und so wohl durch leichte Regeln als durch deutliche und nützliche Exempel ausgeführt, Leipzig 1688, S. 208.

7 Vgl. Gunter E. Grimm, Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung, Tübingen 1983, S. 314–346 und Barner, Barockrhetorik, S. 139–141.

8 Christian Weise, Oratorisches Systema, Leipzig 1707, S. 610.

9 Vgl. Barner, Barockrhetorik, S. 201–204.

10 Aufschluss über die diplomatische Tätigkeit in kaiserlichen Diensten gibt nicht zuletzt eine Widmung im *Diarium Europæum* (Martin Meyer, Philemeri Irenici Elisii Diarium Europæum. Insertis Actis Electoriis. Oder Kurtze Beschreibung denkwürdigster Sachen, So sich in Fried- vnd Kriegs-Geschäften in Europa, fürnehmlich aber in dem Heil. Röm. Reich, vnd demselben nahe angrenzenden Königreichen, Landen vnd Herrschafften; Insonderheit aber bey dem zu Franckfurt fürgewesenen Röm. Königl. Wahl- vnd Krönungs-Tage vom Jahr 1657. biß ins Jahr begeben haben, Frankfurt a. M. 1672): »Dem Wohlgebornen Herrn Georg Dietrich/ Edlem von Rondeck/ Der Röm. Kayserl. Majest. Hochansehentlichen Reichs-Hoff-Rath/ und der Zeit Kayserl. Residenten zu Hamburg/ und im Westphälischen Kreyse«. Klaus Müller führt Dietrich von Rondeck als Beispiel jener kaiserlichen Residenten an, denen ihre Wirkungsstätten häufig näher waren als der Wiener Hof. Offenbar erhielt er zwar ein Ernennungsdekret zum Reichshofrat, wurde jedoch nie introduziert. Vgl. Müller, Das kaiserliche Gesandtschaftswesen, S. 208.

Von mehreren höfischen und akademischen Fürsprechern – neben Rondeck ist damit insbesondere Gustav Adolph von Schulenburg gemeint, bei dem Weise nach seiner Zeit als Ministerialsekretär für ein paar Monate als Hofmeister tätig war – unterstützt, erhielt Weise schließlich 1670 einen Ruf als Professor der Politik, Rhetorik und Poesie an das Gymnasium illustre Augusteum in Weißenfels, das von Herzog August erst wenige Jahre zuvor nach dem Modell einer Ritterakademie begründet worden war¹¹ und für das Rondeck zeitweilig als Oberinspektor agierte.¹² Während die ersten Biografen Weises im 18. Jahrhundert auf dieses diplomatisch-politische Netzwerk, das mit seiner Karriere als Rhetorikprofessor eng verwoben ist, umfangreich eingingen,¹³ wurde in der Weiseforschung etwa auf Rondeck häufig nur *en passant* hingewiesen. Gleichwohl scheint es nicht unerheblich, dass Weises höfische und schulische Praxis eng mit jenem für die post-westfälische politische Realität nach 1648 prägenden *self-fashioning* verbunden ist, wie wir es zuerst bei jenen reichsständischen Abgesandten beobachtet haben, die am Nürnberger Exekutionstag am Verhandlungstisch saßen und damit auf die Gestalt und Gestaltung des zukünftigen Reichstages in Regensburg einwirkten.¹⁴

Die Zeit in Weißenfels war für Weise eine äußerst produktive: Neben der an Moscheroschs *Gesichten Philanders von Sittewalt* (1665) orientierten satirischen Prosaschrift *Die drey Haupt-Verderber* (1671) sowie den Romanen *Die drey ärgsten Ertz=Narren in der gantzen Welt* (1672) und *Der politische Näscher* (1678) publizierte Weise seine politisch-pädagogischen Standardwerke *Der kluge Hoff=Meister* (1676) und *Politische Redner* (1677), die in den 1680er Jahren in überarbeiteter Fassung erschienen.¹⁵ Durch seine Weißenfelser Tätigkeit verweist Barner auf die Kontakte mit dem Geheimen Rat und Diplomaten Herzog Augusts, Gebhard von Alverleben, der seine Söhne von Weise unterrichten ließ, und den Diplomaten und Kenner des Wiener Hofes Johann Heinrich Schütz (auch: Sinold). Durch Schütz kam Weise noch einmal intensiver mit der romanischen *argutia*-Bewegung in Kontakt,¹⁶ die Weise, wie er selbst betont, in ihrer Verbindung von rhetorischer Lehre und politischer Praxis schätzte.¹⁷ Ausgehend von Graciáns Schriften dienten Weises Romane dazu, die Verhaltenslehre als ›politische Lehre‹ auch in nicht-höfischen Kreisen zu popularisieren. Nicht zuletzt die Freundschaft und Gelehrtenkorrespondenz mit dem Prager Jesuiten Balbinus dürften Weises Auseinandersetzung mit Gracián, der *argutia* und politischen Verhaltenslehre weiter vertieft haben.¹⁸

11 Vgl. Barner, Barockrhetorik, S. 206 f.

12 Vgl. Otto Klein, Weißenfels, in: Wolfgang Adam/Siegrid Westphal (Hrsg.), Handbuch kultureller Zentren der Frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum, Bd. 3, Berlin/Boston 2012, S. 2138.

13 Vgl. Samuel Grosser, Vita Christiani Weisii, gymnasii Zittaviensis rectoris, Leipzig 1710, S. 31 f.

14 Vgl. Kap. III, 2 und 3 dieser Arbeit.

15 Politischer Academicus (1684) und Neu-Erleuterter Politischer Redner (1684).

16 Vgl. Barner, Barockrhetorik, S. 210.

17 Vgl. Christian Weise, Institutiones Oratoriae, Leipzig 1687, fol. 7^a.

18 Vgl. Henry F. Fullenwider, Die Rezeption der jesuitischen »argutia«-Bewegung bei Weise und Morhof, in: Klaus Garber (Hrsg.), Europäische Barock-Rezeption; 1, Wiesbaden 1991 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 20), S. 229–238, hier S. 232–234.

1678 kehrte Weise schließlich an das Gymnasium von Zittau als Rektor zurück, das er selbst als Schüler besucht hatte. Als entscheidendes Medium der an der politischen Lebens- und Berufspraxis an Höfen und städtischen Verwaltungszentren orientierten Rhetorik Weises diente in Zittau nun zunehmend das Schuldrama. Weises Dramen wurden für das Gymnasium verfasst und zum Ende des Schuljahres von den Schülern (größtenteils im Rathaus) zur Aufführung gebracht. Das *Zittauische Theatrum* umfasste in der Regel jährlich drei Dramen verschiedenen Inhalts und verschiedener Stillhöhe: ein biblisch-religiöses, ein historisches und ein komisches. Die pädagogische Disposition der kommunikativen Situation und der politischen Praxis steht dabei im Vordergrund der Weise-Dramen. Demgemäß sollten dramatischer Text und theatrale Praxis nicht nur inhaltlich über historisch-biblische Stoffe belehren, sondern auch in der situativen Realisierung von professioneller Kommunikation – die *actio* der politischen Rede. Diesem Umstand sind die unzähligen Rollen und Szenen der Weise-Dramen geschuldet, erstmals gesammelt erschienen als *Reiffe Gedancken, das ist Allerhand Ehren= Lust= Trauer= und Lehr=Gedichte* (1683). Während der performative Aspekt dabei im Vordergrund steht, ist Weises Popularität auch damit verbunden, dass seine gedruckten Dramen für das ausgehende 17. Jahrhundert plausible unterhaltend-belehrende Lesetexte bereitstellen konnte.¹⁹

In beiden Fällen korrespondieren die Dramen Weises ›politischen‹ Lehr- und Handbüchern: Damit sind insbesondere der *Politischer Redner* (1679) und dessen Fortsetzung *Neu= Erleuterter Politischer Redner* (1688), *Kluger Hoffmeister* (1677), *Politischer Academicus* (1684), *Politica* (1690), *Oratorisches Systema* (1707) und die *Curiose[n] Gedancken von deutschen Briefffen wie ein junger Mensch, sonderlich ein zukünfftiger Politicu, die galante Welt, wol vergnügen soll* (1691), gemeint. Im *Neu=Erleuterte[n] Politische[n] Redner* findet sich die systematische Integration diplomatischer Redeanlässe und Redeformen. Nach Erläuterungen über die *Connexiones* von *Periodi* sowie über Spezifika der juristischen oder theologischen Rede widmet sich Weise den politischen Reden, die »zu dem Hofe/ oder ausser demselben/ unter vornehmen und Mittels=Personen gehalten« werden, insbesondere »gewisse Staats=Complimente«: »Da werden die hohen Gäste empfangen/ Legaten angenommen/ Visiten und Gegen=Visiten gegeben/ Audienzen ertheilet/ Friedens= Heyraths= Tauff=Bündnis=und andere Complimente [...] abgeleget.«²⁰ Diese Integration hat gleichermaßen enzyklopädischen wie praxeologischen Charakter, da die Aufschlüsselung sämtlicher Exempel »sich durch Antecedens und Conseqvens disponieren lassen.«²¹

Im Segment der »Staats=Complimente« nehmen die Gesandten – nicht zuletzt aufgrund der postwestfälischen Dynamik im Reich – eine große Beispielgruppe ein, was Weises politische Rhetorik expliziter als andere Rhetoriklehrbücher, politische Klugheits- oder höfische Verhaltenslehren in die Nähe von Gesandtschaftstheorie und (retrospektiv) der Zeremonialwissenschaft rückt.²² Ähnliches wird man über die politische Geschichts-

19 Vgl. Claus-Michael Ort, *Medienwechsel und Selbstreferenz: Christian Weise und die literarische Epistemologie des späten 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2003 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, 93), S. 39–46.

20 Weise, *Neu=Erleuterter Politischer Redner*, S. 216.

21 Ebd.

22 Vgl. Kap. V/4.

betrachtung im *Klugen Hoffmeister*, *Politische Fragen* und *Curiöse Gedancken von Deutschen Brieffen* sagen können. Zur Eröffnung der »Staats-Complimente« dient Abraham de Wicquefort als Gewährsmann:

Doch wo wir an die Reden recht dencken sollen/ die unter vornehmen Politicis im Schwange gehen/ so können wir die also genannten Staats-Complimenten nicht vobey lassen/ welche unter den Personen zu Hofe/ sonderlich aber unter den Abgesandten gebräuchlich sind. Wie denn Herr Wicquefort in seinem curieusen Buch von dem Ambassadeur wegen solcher Complimenten gar viel zu erinnern hat. Und da bißweilen ein rechtschaffener Mensch bey einem Ambassadeur gar leicht kann recommendiret werden/ der sich gleichwol bey seinem andern Studiren auf dieses Stücke der Oratorie nicht viel geleet hat; so wird der Politische Redner sehr unvollkommen scheinen/ wenn mit keinem Worte daran sollte gedacht werden.²³

Den Einsatz Wicqueforts legitimiert hier gewissermaßen das »Politische« an Weises Rhetorik und *vice versa*. Auch wenn Gesandtschaftswesen und Gesandtschaftstheorie in diesem Verständnis von »rechtschaffen[en] Mensch[en]« und bürgerlichen Tugendkatalogen entfernt sind, kann eben der *Politische Redner*, der nicht nur zu einer (Selbst-)Reflexion politischen Handelns und Sprechens anleiten möchte, sondern auch damit in Beziehung stehende Karrieren in der höfischen und städtischen Verwaltung im Blick hat, nicht ohne sie auskommen.²⁴

Im Anschluss an die oben zitierte Passage differenziert Weise Reden der »Staats-Complimente« nach oratorischen und politischen Funktionen. Während das Oratorische sich nicht wesentlich von anderen Aspekten der gehobenen bzw. höfischen Rede unterscheidet, komme die Schwierigkeit mit dem Politischen: »Allein/ so leichte als man die Oratorischen Künste zusammen bringen kann/ so schwer machen sich die Politischen Ceremonien«. Um nicht »eines ungeschickten Wortes halber in Verachtung oder gar in Verantwortung« zu fallen, müsse man »sich in Titeln/ in der höfflichen Submission, in den Offerten der Visiten und in andern Sachen so genau guberniren«. ²⁵ Daher rührt auch der Umstand, dass Weise an anderer Stelle eine der Gesandtentheorie um nichts nachstehende Aufschlüsselung von Gesandtschaftstypen inklusive Präzedenzproblematik unternimmt.²⁶

Diplomatie und Diplomatietheorie dienen Weises politischer Praxeologie dabei einerseits als wichtige Referenz der »Staats-Complimente«, andererseits offenbart deren zeremoniöse Kommunikation eben auch den Einsatz galanter Kritik:

23 Christian Weise, *Neu=Erleuterter Politischer Redner*, S. 283.

24 Vgl. auch Susanne Friedrich, *Drehscheibe Regensburg. Das Informations- und Kommunikationssystem des Immerwährenden Reichstags um 1700*, Berlin 2007, S. 39–41.

25 Weise, *Neu=Erleuterter Politischer Redner*, S. 285.

26 Vgl. Christian Weise, *Politische Fragen/ Das ist: Gründliche Nachricht von der Politica, Welcher Gestalt vornehme und wolgezogene Jugend hierinne einen Grund legen/ So dann aus den heutigen Republicquen gute Exempel erkennen/ Endlich auch in practicablen Staats=Regeln den Anfang treffen soll*, Dresden 1708, S. 42–50.

Wicquefort in seinem *Ambassadeur* Lib. II. cap. 10 stellt die Frage an: Ob ein Abgesandter lang oder kurtz schreiben sollte? Und führt p. m. 824. Die Worte an/ die Henricus IV. König in Franckreich an den Praesident in Jeannin durch Mr. de Villeroy überschreiben ließ: Seine Brieffe könten ihm gar nicht zu lang fallen/ dieweil man in denselben nichts unnützlich und vergebliches/ auch nichts überflüssiges anträffe/ solte demnach dieselben immer weitläuffriger machen. [...] Wiewol es folgt nicht allemahl/ daß man gar zu weitläufftig ausschweiffen muß/ wenn viel Sachen in einander sollen geschräncket werden.²⁷

So kommt Weise im *Gelehrte[n] Redner* (1693) auf die Bedeutung ausführlicher Relationen in Zeiten der ehrenhaften Spione zu sprechen, die er mit einem Rekurs auf Plinius auf die Ebene der Unterhaltung und Befriedigung mehrerer Leser gleichzeitig (zum Beispiel in den geheimen Hofratskammern) hebt. Zugleich nützt er Wicqueforts Beispiel jedoch auch, um sich für die allgemeine Redekunst von allzu weitläufigen Ausschweifungen und Digressionen zu distanzieren. Solche Ausschweifungen begrüßt Weise nur eingeschränkt, wo sich Möglichkeiten für eine Verknüpfung in »scharfsinnige[r] Manier« ergeben.²⁸

Die Frage, wie sich Weises Programm, das sich nicht zuletzt in der Publikation einer umfassenden politischen Rhetorik – *Politische Redner* (1677), *Kluger Hoffmeister* (1677), *Politischer Academicus* (1684), *Neu-Erleuteter Politischer Redner* (1684) und *Oratorisches Systema* (1707) – und eines Briefstellers, den *Curiöse[n] Gedancken von deutschen Briefffen wie ein junger Mensch, sonderlich ein zukünfftiger Politicu, die galante Welt, wol vergnügen soll* (1691), niederschlägt, im Beziehungsfeld von Drama und postwestfälischer Diplomatie disponiert, steht am Beginn von Überlegungen, die verschiedene theatrale Formen um 1700 in der Frage des diplomatischen Zeremoniells und der »Staats-Complimente« zusammenführten. Bereits die dramatischen Mischformen lassen allerdings vermuten, dass damit nicht zwangsläufig die stilistisch hohe dramatische Formation gemeint ist. Stil- und Genremischung im Zeichen der Galanterie, wie sie etwa (unabhängig von den expliziten Komödien) die Einführung lustiger Personen in den ernstesten historisch-politischen und biblischen Dramenstoff oder die Einlagerung gesungener Passagen in das Sprechtheater vermuten lassen, verdeutlichen die pädagogische Zielorientierung der Weise-Dramen: Situatives Wissen (Vorsicht und Klugheit) sowie die natürliche Einübung überlagern dabei das akademisch markierte Wissensmodell (insbesondere der Rhetorik) – *prudentia* anstelle von *sapientia*.²⁹ Weise gibt der dramatisch-oratorischen Einübung gegenüber der akademischen Rede den Vorzug, da »bey abgewechselten Gesprächen ein Blick in die

27 Christian Weise, *Gelehrter Redner*, Leipzig 1693, S. 952.

28 Weise, *Curiöse Gedancken von Deutschen Brieffen*, S. III.

29 Vgl. Konradin Zeller, *Der Hof im Drama Christian Weises. Zu Form und Funktion der Favoritendramen*, in: August Buck u. a. (Hrsg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. 3, Hamburg 1981 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 10), S. 543–549, hier S. 547. Auch Anne Linton, *Christian Weise and his »Gedichte von der Sicilianischen Argenis« (1683): The Practice of Politics*, in: *Studia Aurea* 10 (2016), S. 293–311.

Politische Welt gethan wird/ daß also die AGIRENDEN Personen in der CONTINUIRLICHEN Abwechslung besser Lust behalten/ und etwas nothwendiges erkennen müssen«. ³⁰

Beispielhaft lässt sich dieser Zusammenhang etwa an Weises Drama *Gedicht von der Sicilianischen Argenis* (1683) zeigen, einer Dramatisierung von John Barclays für die politische Theorie des 17. Jahrhunderts so bedeutendem, 1621 erschienenem Roman, der im deutschsprachigen Raum durch Martin Opitz' Übersetzung des neulateinischen Textes bekannt wurde. ³¹ Weises *Sicilianische Argenis* kann als kühne Genreübersetzung des lateinischen Romans bezeichnet werden, da sie im Vergleich mit anderen *Argenis*-Dramen der Frühen Neuzeit – Pierre Du Ryers *Argenis et Poliarque: ou, Theocrine* (1630) und Pedro Calderóns *Argenis y Poliarco* (1637) – dem Versuch verpflichtet ist, möglichst viele Themen und Konfigurationen des Romans auf die Bühne zu übertragen. Daraus resultieren insgesamt 65 Sprechrollen, die wie im Fall der meisten Dramen des Zittauer Rektors Auftrittsmöglichkeiten für viele Schüler boten, und als Rahmen der fünf Akte ein ausuferndes Vor- und Nachspiel, um das komplexe Handlungsgefüge der epischen Darstellung teilweise referieren zu können. Neben dem politisch-ethischen Panorama der *Argenis* rückt Weise die zeremonielle Bedeutung des Komplimentierens in den Mittelpunkt, wie er sie im *Politischen Redner* ausführt. ³² Auch ein weiterer generischer Aspekt der *Sicilianischen Argenis* ist von Bedeutung für die (höfische) Zeremonialkultur: Nicht eigens als ›Singspiel‹ ausgewiesen, finden sich im dramatischen Text grafisch und metrisch hervorgehobene Arien eingefügt, die auf die grundsätzliche Offenheit der Weise'schen Schuldramatik gegenüber Musik und Ballett verweisen. Diese medial-generische Mischung sollte im Rahmen der umfangreichen Aufführungen über mehrere Stunden nicht nur die Kurzweiligkeit befördern, sondern ermöglichte im Fall des Tanzes auch unmittelbar Erprobung wichtiger sozialer Praktiken. ³³

Weises *politicus*-Verständnis eröffnet im Schuldrama also zwei pädagogisch-didaktische Praxisfelder, oratorische *exercitatio* und politische *informatio*, ³⁴ die mit den genannten Werken zur politischen Rhetorik und Verwaltung verbunden sind. Die mimetisch-rhetorische Aneignung verschiedener politischer Register in der theatralen Situation sollte in Weises *politicus*-Modell zur möglichst ungezwungenen Form der öffentlichen Rede nach galantem Ideal führen ³⁵ inklusive der körperlich-zeremonialen Dimension (Tanz,

30 So die Vorrede in Christian Weise, *Eine Auffmunterung Schöner Gemüther/ Wie solche In einem kurtzen Schau-Spiel von betrübten und wiederum vergnügten Nachbars-Kindern*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von John D. Lindberg, Bd. 15: *Schauspiele II*, Berlin/New York 1986, S. 3–89, hier S. 6.

31 Zur Bedeutung für die politische Theorie des Romans, den Barclay Ludwig XIII. widmete, vgl. Frühsorge, *Politischer Körper*, S. 17 f.

32 Vgl. Christian Weise, *Politischer Redner/ Das ist: Kurtze und eigentliche Nachricht/ wie ein sorgfältiger Hofmeister seine Untergebene zu der Wolredenheit anführen sol [...]*, Leipzig 1694, S. 161–219.

33 Vgl. Linton, *Argenis*, S. 302–303. Die Musik stammte im Fall der »Sicilianischen Argenis« von Johann Krieger, musikalischer Direktor und Organist der St.-Johannes-Kirche zu Zittau.

34 Vgl. Konradin Zeller, *Pädagogik und Drama. Untersuchungen zur Schulcomödie Christian Weises*. Tübingen 1980, S. 28–77.

35 Vgl. Reinhard M. G. Nickisch, »Die allerneueste Art höflich und galant zu schreiben«. Deutsche Briefsteller um 1700, von Christian Weise zu Benjamin Neukirch, in: Klaus J. Mattheier (Hrsg.),

Ballett). Dieses theatrale Bildungsmodell ist eng mit dem sozialen und institutionellen Rollenverständnis sowie mit individueller Selbstreflexion verknüpft, wie das Titelpuffer des *Freymüthige[n] und höffliche[n] Redner[s]/ das ist/ ausführliche Gedancken von der Pronunciation und Action, Was ein getreuer Informator darbey rathen und helfen kann/ Bey Gelegenheit Gewisser Schau-Spiele allen Liebhabern zur Nachricht gründlich und deutlich entworfen* (1693) zeigt.³⁶

Im biblischen Drama *Die Merckwürdige Begebenheit von Naboths Weinberge und der Gestürzten Jesabel*, das sich als Anhang im *Freymüthigen und höfflichen Redner* findet und 1685 aufgeführt wurde, lässt sich die soziale, generische und mediale Amalgamierung nach galanten Maßstäben ausmachen. Nicht nur kommt es mithilfe lustiger Personen zur satirischen Verkehrung der rhetorisch-zeremoniellen Verhaltenskodices wie etwa in Gryphius' *Peter Squentz*, sondern auch zur situativen Kommentierung von politisch-rechtlichen Wissensbeständen und rhetorischen Praktiken – deren Relevanz für die Karriere eines *politicus* solchermaßen weniger infrage gestellt wird als ein Stück weit privatisiert und naturalisiert: »Denn ein Redner«, so Weise, »soll freymüthig/ ungezwungen/ und also zu sagen ein Dollmetscher seines Hertzens/ und nicht ein Papagey von fremden oder ausstudirten Worten seyn.«³⁷

Die »merckwürdige Begebenheit« von *Naboths Weinberge* ist ca. 870 v. Chr. im Nordreich Israel (Samaria) angesiedelt: König Ahab gilt als geschickter internationaler Bündnispolitiker. Er schließt Bündnisse mit den syrischen Nachbarstaaten, intensiviert die Beziehungen zum Südreich Juda – nicht zuletzt durch die Verheiratung seiner Tochter Atalja mit dem König von Juda – und heiratet Isebel, eine Tochter des phönizischen Königs Etbaal. Das Alte Testament (1. Buch der Könige 16,29–34) betont im besonderen Maß die Kehrseite dieser Bündnispolitik und der Toleranz gegenüber benachbarten Herrschaftsgebieten und Religionen, habe sich Ahab doch von seiner Frau dazu verführen lassen, die Verehrung des Gottes Baal zu fördern und sich von JHWH abzuwenden. Die Ermordung der israelitischen Propheten überlebt lediglich Elias. Die biblische Handlung spitzt diesen Zusammenhang mit einer schweren politischen Krise bzw. dem Tod Ahabs und seines Sohnes zu, bevor der neue König Jehu das Komplott beenden, die »Götzen-Diener« niedermetzeln und »Isebel zum Fenster herab stürzen« lässt.³⁸ Diese Konfiguration wurde vom Jesuitentheater mehrfach aufgegriffen und als gegenreformatorische Bildpolitik eingesetzt.³⁹

Pathos, Klatsch und Ehrlichkeit. Liselotte von der Pfalz am Hofe des Sonnenkönigs, Tübingen 1990, S. 117–138.

36 Vgl. dazu ausführlich Ort, Medienwechsel und Selbstreferenz, S. 9–29.

37 Christian Weise, *Freymüthiger und höfflicher Redner/ das ist/ ausführliche Gedancken von der Pronunciation und Action, Was ein getreuer Informator darbey rathen und helfen kann/ Bey Gelegenheit Gewisser Schau-Spiele allen Liebhabern zur Nachricht gründlich und deutlich entworfen*, Leipzig 1693, fol. B 8^v.

38 Christian Weise, *Die Merckwürdige Begebenheit von Naboths Weinberge und der Gestürzten Jesabel/ in einem Schau-Spiele vorgestellt*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. VI: *Biblische Dramen III*, hrsg. von John D. Lindberg, Berlin/New York 1988, S. 222–442, hier S. 225.

39 Vgl. Peter Maier, *Bildung auf der Bühne – das Paderborner Jesuitentheater und die Gründung der Academia Theodoriana*, in: Josef Meyer zu Schlochtern (Hrsg.), *Die Academia Theodoriana*.

Weise inszeniert die biblische Kritik an Ahabs Bündnispolitik als diplomatisch-amou-
röse Intrige. So fungiert die Figur des »Sidonische[n] Resident[en]« in Samira, Abdalla,
einerseits als religiöser Scharfmacher gegen das Judentum, andererseits als Liebhaber Ise-
bels. Als höfisches Gegenüber dieser Verschwörung aufseiten der Israeliten tritt Hoscha,
ein »kurtzweiliger Rath«,⁴⁰ auf. Sein Auftritt folgt in der zweiten Szene des ersten Aufzugs
unmittelbar auf die konspirative Unterredung und die »verliebte Vertraulichkeit« zwischen
Isabel und Abdalla:

Komm ich auch zur rechten Zeit? Wenn die Königin mit dem Herrn RESIDENTEN
COURTESIRET/ so wird meine Wenigkeit/ als ein kurtzer APPENDIX von Reichs-Räthen
schlecht Audienz kriegen. Ja so geht's: Der Resident soll deßwegen bey ihr seyn/ daß
die gute Freundschaft zwischen dem Könige in Israel und dem Könige in Sidon
erhalten wird; Aber wenn ich König wäre/ so wolte ich mich vor so einer Freundschaft
bedanken/ es wäre denn die grande Mode/ daß ich bey den Königlichen Gedanken
solche Weiber-Possen und solche Bagadellen verachten lernte. Doch wie wird mir?
Ich plaudere da was vor mich weg/ und vergesse darbey/ was ich zu thun habe. Der
Königliche Printz von Sidon ist herkommen/ und will seiner Frau Schwester incognito
zusprechen/ das heist/ er will die Boltzen fiedern helffen/ die der König in favor der
Baalitischen Religion verschiesen soll: Und ich soll mich zu einen AMBASSADEUR
brauchen lassen/ daß die Königin gleichwohl erfährt/ was sie vor einen lieben Gast zu
erwarten hat.⁴¹

Die biblischen Stoffe – das verdeutlicht diese Passage – werden im oratorischen Rahmen
von Weises Pädagogik zum »höfische[n] Rollenspiel«. ⁴² Demgemäß korrelieren gerade
auch die biblischen Dramen der modellhaften *Complimentier-Comödie* aus dem *Politi-
schen Redner*, wie Bernhard Buschendorf bemerkt,⁴³ die ein beispielhaftes Panorama an
zeremonialen Akten, höfischer bzw. öffentlicher Kommunikation und Beratungsrede,
an Begrüßungen und Verabschiedungen im galanten Maß sowie deren komische Über-
treibung entfaltet.⁴⁴ Gerade in der Kritik zeigt sich die Bewegung vom Zeremoniell hin
zur galanten Komplimentierkunst. Allerdings markiert Hoschas Auftritt, der die offiziöse

Von der Jesuitenuniversität zur Theologischen Fakultät Paderborn, 1614–2014. Paderborn 2014,
S. 139–156, hier S. 149. Maier verweist anlässlich des Ahab- und Isebel-Stoffes etwa auf den pro-
testantischen Bürgermeister Liborius Wichard als Negativfolie einer Aufführung des Paderborner
Jesuitentheaters (1604).

⁴⁰ Weise, Merckwürdige Begebenheit, S. 226 f.

⁴¹ Ebd., S. 231.

⁴² Bernhard Buschendorf, Christian Weises biblisches Drama »Nebucadnezar« – ein höfisches Rol-
lenspiel, in: Peter Behnke/Hans-Gert Roloff (Hrsg.), Christian Weise. Dichter – Gelehrter – Pä-
dagoge. Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlaß des 350. Geburtstages, Zittau
1992, Bern u. a. 1994 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik; Reihe A, Kongressberichte, 37),
S. 261–282.

⁴³ Vgl. ebd., S. 268.

⁴⁴ Siehe Weise, Politischer Redner, S. 292–434. In komischer Übertreibung etwa: »Wohl-Edler/ Bester/
Hochverschlagener und Beredsamkeits-Hochgelahrter/ insonders Hochbestalter Herr Complimen-
tir-Rath« (S. 334).

Rede sowohl übertreibt als auch durch Indiskretion und Wahrsprechen aus dem oratorischen Tableau heraustritt, das Zeremoniell als lustige Person »von unten«.

Wenn die biblischen bzw. historisch und geografisch weit entfernten Stoffe zu Praxisfeldern politischen Handelns und Sprechens werden, eröffnen sie als internationale Konfigurationen auch den Diskursraum der Diplomatie. So vergleicht Conrad von Höveln in seiner deutschen Gesandtentheorie nicht nur Engel und Gesandte; überhaupt wird die Welt des Alten Testaments darin zeremoniös aufgefächert und nach Ambassaden zugeordnet, so weiß man etwa »ja wohl, daß Moses Gesandten zum König der Edomiter, Moabiter und Ammoriter, wegen des Durchzugs/ Num. 20. Wie auch Jephthah zum Könige der Ammoniter zur Friedens-Abhandlung abgefertiget«. ⁴⁵ Ebenso wie der soziale Raum der dramatischen Handlung zeremoniös erscheint, werden die Figuren politisch, die Boten Ambassadeure. Welche dramaturgische Bedeutung der diplomatischen Kommunikation und Mediation dabei zukommt, macht Weises historisches Drama *Regnerus* (1684) deutlich, in dem die dramatische Exposition wesentlich von der dänischen Diplomatenfigur abhängt, die als »ehrlicher Spion« ⁴⁶ eingeführt wird, da seine (Liebes-) Ambassade in Schweden zunächst verdeckt läuft. Im Gegensatz zu den explizit historisch-politischen Trauerspielen der schlesischen Schule fällt die politisch-diplomatische Figurationsarbeit bei den Bibeldramen und den Lustspielen Weises dabei umso stärker auf. Dieser Aspekt ist insofern von Bedeutung, weil der pädagogische Praxisbezug der Dramen in der Forschung häufig als letztlich abstrakt bleibender Fluchtpunkt »Dienst im Fürstenstaat« aufgerufen wird. Weises Schüler wie etwa Christoph Friedrich von Gersdorff, der in Leipzig Geheimer Rat und Vizeoberhofrichter war, bevor er als Komitialgesandter zum Reichstag in Regensburg und schließlich als Sondergesandter nach Bayern geschickt wurde, ⁴⁷ verweisen jedoch auch auf die, zumindest im Fall der adeligen Schüler des Zittauer Gymnasiums, üblichen Überlappungen zwischen höfischen Verwaltungs- und diplomatischen Tätigkeiten. Diese waren durch den politischen Aufstieg Kursachsens um 1700 beträchtlich.

Während Zeremoniell und Diplomatie bereits die Bibeldramen des Jesuiten- und Benediktinertheaters dramaturgisch prägten, spielen Ambassade und Ambassadeure zugleich auch eine bemerkenswerte Rolle in der Gattungsvariation und den Stilmischungen zwischen Spätbarock und Frühaufklärung, wie sich an Weises Dramatik zeigen lässt. Das führt zunächst Hoschas Auftritt in *Die Merckwürdige Begebenheit von Naboths Weinberge und der Gestürztten Jesabel* vor Augen, der den medialen Status der Vermittlungsfigur zum Einsatz des Komischen macht. Der expositorische und in der oben zitierten Passage *ad spectatores* gesprochene Auftritt der lustigen Person entlarvt die starre völkerrechtliche Relation zwischen Königin und Residenten von Beginn an nicht nur als internationale Verschwörung, sondern auch als (private) Liebeskonstellation. Die mehrfachkodierte

45 Höveln, *Teutsche Gesandte*, fol. III^v–IV^f.

46 Christian Weise, *Der geplagte und Wiederum erlöste Regnerus in Schweden*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Historische Dramen II*, hrsg. aufgrund der Vorarbeiten von John D. Lindberg von Hans-Gert Roloff, Berlin/New York 1991, S. 1–199.

47 Vgl. Judith Matzke, *Gesandtschaftswesen und diplomatischer Dienst Sachsens 1694–1763*, Leipzig 2011, S. 339 f.

Funktion des komischen Ambassadeurs wird uns noch einmal im Stegreif- und Spaßtheater unterkommen, das sich auf der Bühne der generisch und sozialrhetorisch einschlägigen dramatischen Formen und Stoffe entfaltet.

Die skizzierte Verschiebung diplomatischer Konfigurationen in der sozialrhetorisch, generisch und medial gemischten Dramatik zeigt sich auch in Weises Schauspiel *Die betäubten und wiederum vergnügten Nachbarskinder* (1699). Im für Weise-Dramen bemerkenswert reduzierten Figurenarsenal wird der von den Vätern zweier Familien ausgefochtene Nachbarschaftsstreit ausgebreitet, der die enge Freundschaft der Söhne Monsieur Philipp und Monsieur Robert sowie die Liebe zwischen Robert und Ottilia, Philipps Schwester, kompliziert. Von außen treten zwei Vermittlungsinstanzen in die oppositionelle Konfiguration, die ein Verwechslungs- und Intrigenspiel in Gang setzen: Das sind einerseits der »fürstliche Bediente« Carl und sein eher ungelehriger Schüler in politischen Fragen Leonhard, dessen Vater ein »vornehmer Nachbar« der beiden verfeindeten Patrizier ist. Carl, der Liebesinteressen bei Ottilia verfolgt, schlägt vor, dass Leonhard als »ein künstlicher POLITICUS darzwischen kömt«. ⁴⁸ Dass dieser anfänglich widerspenstig ablehnt, sich zu einer »Ambassade gebrauchen [zu] lassen«, da diese »vor mich zu hoch« ⁴⁹ sei, erinnert an die Liebesambassaden-Szene aus Zouchs *Sophister*, die Harsdörffer als Übersetzung in seine *Frauenzimmer Gesprächspiele* integrierte. ⁵⁰ Tatsächlich übernimmt Leonhard zunächst die Botschaft zwischen Monsieur Philipp und Monsieur Robert, da den beiden persönliche Treffen verboten wurden, um Carls Interessen voranzutreiben.

Andererseits tritt der »fremde Passagier« Livio in die Welt des Nachbarschaftsstreits und wird zur ambivalenten, von mehreren Personen engagierten Botenfigur. Zuerst überbringt Livio – von Carl delegiert – als gespielter Zeuge die Botschaft vom Tod Monsieur Roberts, der sich vermeintlich auf Reisen befindet, in Wahrheit aber als verkleideter Maler im Haus seines Freundes auftaucht. Zudem überbringt er die Klage Dietrichs an den mit ihm verfeindeten Barnabas darüber, dass dieser Schuld am Tode seines Sohnes trage; wäre dieser doch ohne Streit nie auf Tour gegangen, wo ihm laut fingiertem Botenbericht im Zuge eines Raubüberfalls ein Unglück geschehen sei. Zur Auflösung kommt es schließlich, als Barnabas durch seine Frau von der wahren Identität des Malers erfährt und vom »Zufall« gerührt, den »Weg zur Versöhnung« beschreiten möchte. Wiederum überbringt Livio eine Botschaft an Dietrich, aber diesmal als »gute Post«. ⁵¹

Livio verkörpert eine archetypische Figur des Dritten, die sich ohne eigene Interessen in die Konfliktstruktur einschaltet und diese allein durch seine Präsenz und mediale Position verändert. Am Höhepunkt seiner »Ambassaden« reflektiert Livio monologisch seine Position im Kommunikationsgefüge – im mehrfachen Sinn ein Dazwischen:

Wo sich meine Nativität nach meinen itzigen Verrichtungen schicken soll/ so wird ich zugleich ein Leichen-Bitter und ein Hochzeit-Bitter werden. Denn die lustigen Sachen müssen mir eben so wohl vom Maule gehen/ als die traurigen. Und das ist so

48 Weise, Nachbars-Kinder, S. 21.

49 Ebd., S. 27.

50 Siehe Kap. II/4.

51 Weise, Nachbars-Kinder, S. 76f.

wunderlich/ ich weiß nicht/ was alles beydes zu bedeuten hat. Die Leute in dieser Stadt müssen gewiß viel auf Rätzel halten/ denn sie reden deutsch/ und niemand weiß/ was sie meinen. Doch meine AMBASSADE darff nicht versäümet werden.⁵²

Bemerkenswert an dieser Passage ist, dass es der Figur des ›Ambassadeurs‹ zukommt, die gattungspoetologische Programmatik der »Misculance«⁵³ (zugleich ein »Leichen-Bitter und ein Hochzeit-Bitter«) mit den inhaltlichen und personalen Verwicklungen des Dramas engzuführen. Während Carl und Leonhard nach geglückter Wiedervereinigung der Familien und der Ankündigung der Hochzeit von Ottilia und Robert in betäubter und beschämter Positur im Schlusstableau auftauchen, bleibt Livio auch in dieser Hinsicht neutral: »Und dieser Wechsel ist mir weder lieb noch leid.«⁵⁴

Die dramaturgische Anlage und die Funktion der ›Ambassadeure‹ im Nachbarschaftsstreit bieten sich an, um ausgehend von Weises Stück noch einmal auf die mediologische Doppelung der Vermittlung hinzuweisen. Weises galante Schuldramatik und die generisch-rhetorischen Amalgamierungen, die lustige Personen und mittlere Figuren im biblischen und historischen Drama platzieren, eröffnen so auch ein Panorama an für die Epochenschwelle 1700 signifikanten Vermittlungsfiguren und ihren inhärenten Vermittlungskonflikten. Die antagonistischen Positionen der Streitparteien beweisen durch ihre wechselseitige Verhakung einen *common ground*, auf dem letztlich auch die opernhafte Auflösung beruht. Während gerade der Konflikt also ein mediales ›Verbinden durch Trennen‹ offenbart, rücken andererseits bei den Instanzen und Figuren der Vermittlung jene Differenzen und medialen Störungen in den Blick, die ausgerechnet im Akt der Verbindung wieder trennen. Insofern avanciert Livio zur zentralen medialen Figur einer Komödie der Privat-Ambassaden. Livio ist es auch, der nach allgemeinen Segenswünschen und Hoffnungen für das Glück beider Familien das ambivalente Schlusswort im Mund führt: »Ich hoff und dencke nichts. Ihr Herren gute Nacht.«⁵⁵

Im zeremoniell privatisierten und gegenüber der höfischen Kommunikation »entdifferenzierten«⁵⁶ Raum wird die entscheidende Vermittlungsfigur als nachgerade technisches Medium ausgestellt, während überzogenes Zeremoniell und Maskerade der verbliebenen Höflinge Carl und Leonhard im bürgerlichen Schlusstableau des Stücks zwar noch geduldet sind, aber auf der Wirkungsebene folgenlos bleiben. Deutlicher noch als in den Bibeldramen eröffnet die komische Medialität der Ambassaden im Fall der *Betrübten und wiederum vergnügten Nachbarskinder* dem galanten Individuum einen Handlungsspielraum, in dem potenziell alles politisch ist. Auch in der generischen und sozialen Entfernung von internationalen Fragen der Majestät und Souveränität bleiben Gesandtenfigurationen und Zeremoniell damit im Drama präsent, ja erhalten – so die

52 Christian Weise, *Nachbars-Kinder*, S. 77.

53 Siehe Christian Weise, *Eine MISCULANCE von der also genannten TRAGOEDIE und COMOEDIE*, In der Vorstellung Einer Historie oder einer Fabel vom König Wenzel, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Berlin/New York 1971, S. 3–177.

54 Weise, *Nachbars-Kinder*, S. 86.

55 Ebd., S. 87

56 Vgl. Ort, *Medienwechsel und Selbstreferenz*, S. 35.

These – gerade im Prozess der Privatisierung höfischer Kommunikation und als ›Dolmetscher des Herzens‹ eine wichtige Funktion: Der Gesandte, der immer auch Höfling in verschiedenen Macht- und Symbolbereichen ist, scheint als Referenzfigur der politischen Kommunikation und des Verhaltens von Privatmännern in öffentlichen Zusammenhängen bestens geeignet zu sein. Die Horizontale des zwischenstaatlichen Austauschs und der Diplomatie, als deren situativer Ausdruck Gesandtenfigurationen und Ambassaden in der Dramatik des 17. Jahrhunderts emergieren, ist so am Ende des Jahrhunderts zum Relais eines flexiblen *politicus* zwischen höfischer und bürgerlicher Kommunikation geworden. Im galanten *self-fashioning* des neuen *politicus* ist die für das Trauerspiel dominante Frage der Souveränität nachrangig. Handelt es sich bei der französischen Theoretisierung der Gesandtschaft bei Wicquefort und Callières gewissermaßen um eine Politisierung der Ambassade, dient diese Figuration des Ambassadeurs in Weises didaktisch-pädagogischer Dramatik um 1700 als Inbegriff des *conduite*. Weises dramatische Praxis der Privat-Ambassaden und die politische Gesandtschaftstheorie des ausgehenden 17. Jahrhunderts treffen sich im Fokus auf die Zeremonialkultur, die nach 1700 mit einem Schwerpunkt auf Diplomatie zur eigenen ›Wissenschaft‹ öffentlicher Kommunikation und dazugehörigem Handbuchgenre ausgebaut werden sollte.⁵⁷

Damit sind auch zwei diplomatische Bezugsfelder im galanten Diskurs aufgerufen: einerseits diplomatische Praxis als politisches Handeln in der internationalen Kommunikation, die in der politisch-tacitistischen Theorie der Ambassade bei Friedrich Carl Moser 1751 konsequenterweise als »Wissenschaft der Staatsgalanterie«⁵⁸ gefasst wird. Andererseits der Diplomat als Spezialfall eines gewandten Höflings bzw. eines Höflings, der sich immer schon an mehreren Höfen gleichzeitig bewegt und nun im galanten Diskurs als Medium einer nicht mehr an die Institution der Diplomatie gebundenen politischen Rede und Komplimentierkunst erscheint. Callières' Werke dienen als Relais zwischen den beiden Feldern: Ein Jahr nach seiner Abhandlung *De la Manière de Négociier avec les Souverains* (1716), die die Diplomatie erstmals als professionelles Feld und Diplomaten als Berufsstand auffasste, erschien mit *De la Science du Monde* (1717) des französischen Gelehrten und Diplomaten postum ein Standardwerk des galanten Diskurses und der Komplimentierkunst. Bereits in der Einleitung wird deutlich, wie die *manière de négocier* der Diplomaten auf das gesellschaftliche Leben zu übertragen ist. Callières will dazu beitragen, »à former un homme agréable, poly, officieux & bienfaisant, qui soit souhaité

57 Vgl. zur Gesandtentheorie Hövelns und Wicqueforts als Vorläufer der Zeremonialwissenschaft (auch Kap. VI 4) Kugeler, *Parfait Ambassadeur*, S. 138 f.

58 »Die Pracht, womit ein Gesandter seinen Charakter führt, die gute Manier, womit er sich bey jedermann gefällig zu machen weiß, die Höflichkeiten, den Souverän selbst zu verbinden, die Freigebigkeiten gegen den gesamten Hof, die Art, sich den Beifall und Lob des gemeinen Mannes zu erwerben, erfordert einen wohl versehenen Beutel und noch mehr eine gute Kenntnis der Welt, und eine reife Erfahrung, wie einem jeden in seiner Schwäche am ersten beizukommen seyn möchte, kurz, eine gründliche Wissenschaft der Staats-Galanterie.« (Friedrich Carl Moser, Abhandlung von der Staats-Galanterie, oder denjenigen Höflichkeiten der großen Welt, welche ihren Ursprung nicht in dem auf Verträgen oder herkommen begründeten Zeremoniell haben, in: ders., *Kleine Schriften zur Erläuterung des Staats- und Völker-Rechts*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1751, S. 1–181, hier S. 157.)

& recû avec plaisir dans toutes les societés«. ⁵⁹ Keinen der beiden Texte konnte Christian Weise kennen, für seine Lehrbücher politischer Rhetorik sowie seine Schuldramen arbeitete er u. a. mit Gracián, Grotius und Wicquefort. Callières' Texte helfen jedoch dabei, Weises Dramen für die komplexe politisch-diplomatische und dramenästhetische Übergangszeit epistemologisch zu kartieren, nicht zuletzt in ihrer galanten Zeremonialkritik. Die Präsenz der Ambassade erinnert letztlich auch daran, dass in Weises politischer Rhetorik höfische und nicht-höfische Kommunikation nebeneinanderliegen und miteinander korrespondieren. ⁶⁰ Eben in dieser epistemischen und institutionellen Verschiebung, die das Zeremoniell mit dem Zermoniell kritisiert und an der Verschiebung vom streng reglementierten Zeremoniell zur freieren Komplimentierkunst arbeitet, scheint der Ambassadeur als Meister zwischen den Höfen eine legitime Figur einer allgemeinen Klugheitslehre zu sein, die die höfisch-politischen Sprechweisen noch nicht gänzlich hinter sich lassen kann.

Die beiden deutschsprachigen Übersetzungen von Callières' Schrift kommen übrigens aus Sachsen: Noch im Jahr der französischen Publikation 1716 erschien *Der Staats-erfahrene Abgesandte, oder Unterricht, wie man mit hohen Potentaten in Staats-sachen klug tractiren soll* beim Leipziger Verleger Johann Christian Martini, der 1718 auch eine Übersetzung der *Science du Monde* publizierte. ⁶¹ 1717 veröffentlichte der ebenfalls in Leipzig beheimatete Verleger Moritz Georg Weidmann unter dem Titel *Kluger Minister und Geschickter Gesandten Staats-Schule Oder Unterricht, wie man mit großen Herren und Potentaten Staats-Sachen klüglich tractiren soll* eine Konkurrenzübersetzung der diplomatiethoretischen Abhandlung, die nicht nur die Widmung Callières an den königlichen Regenten und Herzog von Orleans enthält, sondern vorangestellt auch eine Widmungsadresse an August den Starken, sächsischer Kurfürst und seit 1697 (mit Unterbrechung durch den Nordischen Krieg) auch polnischer König. ⁶² Deutlich unterscheiden lassen sich die bei Martini herausgegebenen Werke Callières' jedoch auch durch einen bisweilen überbordenden Fußnoten- und Kommentarapparat, der nicht nur politisch relativiert, etwa wenn es um die Leistungen Richelieus und Mazarins geht, sondern auch mit frühaufklärerischer Verve in Argument und Stil eingreift. ⁶³

59 Callières, *Science du Monde*, S. 5.

60 Volker Sinemus, *Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat*, Göttingen 1978 (= *Palaestra*, 269), S. 132–140.

61 Herrn Francisci de Callieres Königl. Frantzös. Raths und Cabinet-Secretarii, Ehemals Auserordentl. Gesandten und Gevollmächtigten bey den Friedens-Tractaten zu Ryßwick [...] Unterricht Von der Kentnis der Welt, Und von den Wissenschaften [...], Leipzig 1718. Bei Martini erschienen etwa auch die frühen Schriften des Leipziger Kameralisten Julius Bernhard von Rohr.

62 François de Callières, *Kluger Minister und Geschickter Gesandten Staats-Schule Oder Unterricht, wie man mit großen Herren und Potentaten Staats-Sachen klüglich tractiren soll*, S. II.

63 Zur Übersetzung von *De la Science du Monde* unter Rückgriff auf Christian Wolff vgl. Manfred Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum*, Stuttgart 1990, S. 47.

2. Diplomatie und Oper in Hamburg: Vom Pfälzischen zum Spanischen Erbfolgekrieg

Für den Bereich des Sprech- und Musiktheaters geht Bernhard Jahn für das ausgehende 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts von »einem Kontinuum« aus, das mittlere Positionen – gewissermaßen merkurische Positionen – und Mischformen zwischen den dramatischen Gattungen und Medien befördert.⁶⁴ Entgegen der häufigen Annahme eines Rückgangs der deutschen Barockdramatik erweise sich, so Jahn, die Zeit zwischen 1680 und 1740 mit Blick auf dieses generische und mediale Kontinuum geradezu als »Zeit des Musiktheaters«.⁶⁵ Nicht zuletzt im dramatischen Werkzusammenhang Johann Christian Hallmanns und dessen »Musicalische[m] Trauer-Spiel« *Die Sterbende Unschuld/ Oder die Durchlauchtigste Catharina* (1684) lassen sich diese Gattungsbewegungen früh aufzeigen.⁶⁶

Wie bereits im Rahmen der medial und generisch vielfältigen Friedensdramatik zur Jahrhundertmitte sind diese Dramen um 1700 mit politischem Handeln, Zeremoniell und Diplomatie verknüpft. An den italienischen Opernaufführungen in Hannover und Dresden⁶⁷ ist zu beobachten, wie sich das Musiktheater an den größeren deutschen Höfen und Staaten etabliert und mit der steigenden Bedeutung zeremonieller Praxis in Verbindung steht. Der Zusammenhang spiegelt im ausgehenden 17. Jahrhundert die royalen Bestrebungen am Hannoveraner, Dresdner und Berliner Hof: 1692 erlangte Hannover die neunte »Kürwürde«, auf die auch der Wolfenbütteler Hof gehofft hatte, wenige Jahre später bahnte sich – durch den »Succession Act« privilegiert – der Weg zur englischen Krone an. Kursachsen erhielt 1697 die polnische Königskrone und aus Brandenburg

64 Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005 (= *Theatron*, 45), S. 3.

65 Vgl. Bernhard Jahn, *Musiktheater und galanter Diskurs*, in: Ruth Florack/Rüdiger Singer (Hrsg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2012 (= *Frühe Neuzeit*, 171), S. 301–316, hier S. 302. Vgl. auch Christopher J. Wild, *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*, Rombach 2003 und Dirk Rose, *Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes)*, Berlin/Boston 2012 (= *Frühe Neuzeit*, 167), S. 297f.

66 Vgl. Jahn, *Johann Christian Hallmanns Spätwerk*, S. 191–211.

67 Vgl. zur höfischen Oper und der italienischen Tradition in Dresden Günther Stephan/Hans John (Hrsg.), *Dresdner Operntraditionen. Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolph Hasse*, Dresden 1985, darin besonders den Artikel von Wilfried Jahns (S. 87–95) sowie Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004, S. 293–299, zur Oper in Hannover Rosemarie Elisabeth Wallbrecht, *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle, Hildesheim* 1974. Während die Dresdner Aufführungen (nach Schütz) mit dem italienischen Komponisten Giovanni Andrea Bontempi verbunden sind, ist für die welfischen Höfe Agostino Steffani zu nennen, der in Hannover vor Händel und der Übersiedelung des Hofes nach London gewirkt hat, nicht zuletzt mit der pompösen Oper *Henrico Leone* (1689) über den mittelalterlichen Welfenherzog Heinrich den Löwen. Dazu und zum Opernkrieg im Welfenhaus vgl. Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*. Mit 14 Abbildungen, Göttingen 1998 (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, 2), S. 17–28.

wurde 1701 durch eine von Friedrich III. selbst ersonnene Krönungszeremonie ein neues Königtum:⁶⁸ »Nach einer Krone kann man es nicht höher treiben.«⁶⁹

Ausgehend von der Festkultur der absolutistischen Zentren und dazugehöriger Ausführungspraktiken, wie wir sie am Beispiel von *Il pomo d'oro* und dem französischen *ballet de cour*⁷⁰ beobachten konnten, rücken neue Entfaltungsmöglichkeiten des Zeremonialtheaters in den Blick. Während die italienische Hofoper in Wien anlässlich des Spanischen Erbfolgekriegs (1701–1714) ihre bewährten Allegorien und Symbolsprachen in der Auseinandersetzung mit Frankreich bündelte – etwa in den Singspielen *La Conquista delle Spagne di Scipione Africano il Giovane* (1707) und *Tigrane re, d'Armenia* (1710)⁷¹ –, steht das musikalische Zeremonialtheater im Norden deutlicher im Zeichen der Galanterie. Johann von Bessers Singspiel zu Ehren der Hochzeit Friedrichs mit Sophie Louise 1708 *Alexanders und Roxanen Heyrath* belegt diesen Zusammenhang eindrucksvoll, wobei sich der vormalige preußische Gesandte und Zeremonienmeister als geschickter Librettist, Verfasser von Zeremonialberichten⁷² und Lyriker erweist.⁷³ Besser hatte bereits für die Hochzeit Friedrichs von Hessen-Kassel mit dessen Cousine Louise Dorothe Sophie von Brandenburg 1700 ein Ballett verfasst und das Festzeremoniell rund um die Hochzeit dokumentiert.⁷⁴ Anlässlich einer »Masquerade« am zweiten Tag nach der Hochzeit heißt es:

Unter den Masquen waren, nebst den beyden Prinzen von Mecklenburg und Holstein, so sich incognito bey uns aufhielten, auch die Herren Gesandten, welche, wie sie alle unsere Feste mit zieren helffen, also auch bey dieser Verkleidung sich sehr reich aufführten. Ein ieder erfand, nach der Eigenschafft seiner Nation oder auch Profession, eine besondere Weise seine Person recht vorzustellen, und die ganze Nacht ward mit allerhand Spielen und Tänzen zugebracht [...].⁷⁵

Eher freundschaftlich als zeremoniös erscheinen die »Herren Gesandten« als integraler Bestandteil der höfischen Festkultur. Der galante Diskurs und ungezwungene Stil,⁷⁶ der

68 Vgl. Steffen Martus, *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*, Berlin 2015, S. 27–33.

69 Besser, *Preußische Krönungs-Geschichte*, zitiert nach Martus, *Aufklärung*, S. 34.

70 Vgl. Mourey, *Höfisches Ballet, Zeremoniell und fürstliche Repräsentation*, S. 65–94.

71 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*, in: Antonio Álvarez-Ossorio u. a. (Hrsg.), *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid 2007, S. 186.

72 Siehe Johann von Besser, *Beschreibung Der Ceremonien/ Mit welchen Die Neue Chur-Fürstl. Brandenb. Friderichs Universität zu Halle Im Herzogthum Magdeburg Den 1/11ten Julii 1694. inauguriert worden*, Halle [an der Saale] [o. J. (1694)].

73 Vgl. Martus, *Aufklärung*, S. 56 f.

74 Besser, *Schriften*, *Beylager*. Zum *Beylager* vgl. Sara Smart, *The Ideal Image: Studies in Writing for the German Court 1616–1706*, Berlin 2005, S. 291–312.

75 Johann von Besser, *Des Herrn von Besser Schriften, beydes in gebundener und ungebundener Rede*, Zweyter Theil, Leipzig 1732, S. 653.

76 Vgl. grundlegend dazu Rose, *Conduite und Text*, sowie Ruth Florack/Rüdiger Singer (Hrsg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2012 (= Frühe Neuzeit, 171).

in Entfernung vom ›Wortgepränge‹ der Jahrhundertmitte in der Beschreibung der preußischen Gesandtenmaskerade sichtbar wird, verbindet die Lyrik Bessers mit den verschiedenen Formaten der Gelegenheitsdichtung.

Wenn bislang mehrfach auf die diplomatische Dichte hingewiesen wurde, in der europäische und deutsche Gesandte, Residenten und Abgesandte an verschiedenen Höfen und Städten des Reiches tätig waren, darf ein norddeutsches Zentrum dieser Dichte nicht fehlen: Hamburg, das *de jure* seit 1618 Reichsstadt war und vom Dreißigjährigen Krieg verschont blieb,⁷⁷ avanciert im 17. Jahrhundert neben der kaiserlichen Residenzstadt Wien und der Reichstagsstadt Regensburg⁷⁸ zu einem der wichtigsten Orte der diplomatischen Öffentlichkeit im Reich. Berlin sollte erst um 1700 eine ähnliche Bedeutung erlangen.⁷⁹ Hamburg ist zudem, wie im Folgenden auszuführen ist, ein Ort, an dem die diplomatische Praxis eng mit dem Musiktheater verwoben ist, doch anders als an den oben genannten (höfischen) Beispielen.

In Hamburg residierten bereits während der letzten Kriegsjahre einige hochrangige Diplomaten wie der französische Resident Comte d'Avaux, der uns bereits als bevollmächtigter Verhandler am Westfälischen Friedenskongress und als Organisator des *Ballet de la paix* begegnet ist.⁸⁰ Alle europäischen und deutschen Akteure auf der Bühne der internationalen Politik waren in der ökonomisch aufstrebenden und für den europäischen Handel bedeutenden Hansestadt durch einen Residenten vertreten: Frankreich, Schweden, England, Dänemark, Holland und Spanien, ebenso Brandenburg und Sachsen, schließlich auch der Kaiser, der »die Hochburg des norddeutschen Protestantismus auffallend lange gemieden hatte«. Ebenso das russische Herrscherhaus; als Peter der Große Anfang des 18. Jahrhunderts diplomatische Vertretungen im westlichen Europa installierte, fand sich Hamburg unter den ersten Städten, in die ein russischer Resident verschickt wurde.⁸¹ Schilling führt mehrere Gründe für die diplomatische Dichte in Hamburg an:

In der Hafenstadt ließ sich der wirtschaftliche Puls des Reiches, Skandinaviens und Nordosteuropas messen. Die Nordeuropäer konnten dort die Vorgänge in Mittel- und Westeuropa beobachten, wie umgekehrt die Mittel- und Westeuropäer das Geschehen in Skandinavien verfolgten. Die Elbestadt war ein Dreh- und Angelpunkt, in dem stets die neuesten politischen Nachrichten zusammenkamen, die sich rasch durch Boten, Briefpost oder Zeitungen weiterleiten ließen. Schließlich konnte man von hier aus bequem die diplomatische Vertretung in einer ganzen Reihe weiterer politischer Zentren Norddeutschlands wahrnehmen – in Lübeck, beim niedersächsischen Kreistag, wo die Hamburger Residenten durchweg zugleich akkreditiert waren, ebenso wie an den vielen kleineren Höfen der Region.⁸²

77 Vgl. Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 31 f.

78 Vgl. Friedrich, *Drehscheibe Regensburg*.

79 Vgl. Schilling, *Höfe und Allianzen*, S. 154–156.

80 Vgl. Kap III/1.

81 Schilling, *Höfe und Allianzen*, S. 154.

82 Ebd., S. 154 f.

Vor dieser Folie ist Abraham de Wicqueforts bemerkenswerte Hervorhebung von Hamburg als »lieu le plus commode«⁸³ nicht nur für den kaiserlichen Residenten zu verstehen, der von Hamburg aus gleichzeitig Angelegenheiten des Kaisers mit mehreren Hansestädten sowie den niedersächsischen Gebieten verhandeln konnte. Auch Wicquefort verweist auf die diplomatische Drehscheibe Hamburg und die vielen Residenten europäischer Souveräne. Dabei taucht Hamburg an einer neuralgischen Stelle seiner Gesandtentheorie auf – der Frage, ob und warum auch an nicht-souveräne Entitäten Diplomaten verschickt werden sollen:

Die souverainen Häupter senden ihre Ambassadeurs an keine andere als Souveräns, dieweil ihr Interesse, aber nicht durchgehend/ mit einander verbunden ist; so senden sie auch ihre Ministres an keine andere Printzen/ als mit welchen sie eigentlich zu schaffen haben [...]; andererseits/ so senden die souverainen Hn. bißweilen Ministres an diejenige Plätze/ wo sie Nutzen schaffen/ und ihr hohes Interesse fördern und beobachten können/ wiewohl an denselben Orten kein souverainer Herr zu befinden/ vor welchen sie wenige Consideration haben müssen.⁸⁴

Nach Hamburg wurden keine Ambassadeure »ersten Ranges« oder Gesandte »zur Pracht«⁸⁵ gesandt, sondern Residenten, »Ligender/ an einem Ort gleich als ein Statthalter bleibhafter«,⁸⁶ wie Conrad von Höveln in seiner Reihe der Gesandten ausführt. Und Frankreich, so Wicquefort in der deutschen Übersetzung, »hatte einen Residenten zu Hamburg/ nicht etwa/ wegen einer Irrungen/ so es mit dem Magistrat dieses Orts abzutun hätte/ auch nicht darum/ damit es desto bequemer die Schwedische Correspondenz unterhalten könnte/ sondern wegen anderer und gar besonderen Ursachen«.⁸⁷ Mit der Bedeutung der Hamburger Residenten ruft Wicquefort nicht nur die »ehrenhafte Spionage« in Erinnerung, die an dieser Stelle einen besonderen Grund evoziert, den der Autor jedoch nicht weiter ausführt.

Auch Hövelns der Sprachgesellschaft des Elbschwanenordens zurechenbare Gesandtentheorie ist im Kontext der internationalen Residenten und des diplomatischen Zusammenhangs der Hansestadt zu verorten.⁸⁸ Der nicht nur als »Candorin« im Elbschwanenorden, sondern als »Der Höfliche« auch in Philipp von Zesens Deutschgesinnter Genossenschaft tätige Höveln hatte zwar zur Veröffentlichung seiner Gesandtentheorie

83 Wicquefort, *Ambassadeur et ses fonctions*, I, S. 71.

84 Wicquefort, *Staats-Botschaffter*, S. 98.

85 Weise, *Politische Fragen*, S. 44 f.

86 Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 6.

87 Wicquefort, *Staats-Botschaffter*, S. 98 f.

88 Hövelns 1667 erschienenes »Ordnungsbuch« *Candorins Deutscher Zimber Swan* stellt mit dem Hinweis auf den germanischen Stamm der Kimbern den geografischen Bezug zu Hamburg sowie zum Herzogtum Holstein-Gottorf aus. Vgl. dazu auch eine der ersten größeren Festopern, die in Hamburg aufgeführt wurden: *Die betrübt und erfreute Cimbria* (1689), mit einem Libretto von Christian Heinrich Postel und der Musik von Johann Philipp Förtsch. Dazu sowie zur Rolle des exilierten Herzogs von Holstein-Gottorf bei der Hamburger Operngründung vgl. Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 83.

bereits mehrere Jahre in Dänemark verbracht, durch den Einsatz seines alten Ordensnamens erfolgte allerdings eine deutliche Zuordnung zur Hamburger (Außen-)Politik, die eng mit dem kulturellen Selbstbewusstsein der Stadt und seiner Bürger verknüpft war. Dazu passt auch die offene Widmungsadresse, die vom Kaiser abwärts an alle »Welt=Raht=Hof= und States=Leute[n]« gerichtet ist, d. h.: »Zusamt Allen zu der Welt algemeinem Wesen/ Besten/ Heyl und Wohlfahrt treuen Gesandt= und Botschaft=Vorweseren«. Dazu gehören neben »[u]nserem christlichen Heiligen Grossen Welt=Haupte/ Sr. Röm. Kays. Majest. Ihren Königl. Majestäten/ Erb= und Wahl=Monarchen/ Geist= und Weltlichen Chur=Fürsten/ Hertzogen/ Fürsten/ Graffen/ Freyherren/ Hoch=Adel. Ritterschaften und Land=Ständen« eben auch die »Freyherrschenden Gemeinden/ oder Frey=Reichen/ Freyen= und Reichs=Stadt Gebieteren«. ⁸⁹ Zwar tauchen die freien Reichsstädte, also auch Hamburg, hier nur an letzter Stelle auf, erscheinen aber zugleich als selbstverständliche diplomatische Akteure in Hövelns Auffächerung. Nach dem Dreißigjährigen Krieg war die Kontaktpflege mit dem kaiserlichen Hof einerseits und der dänischen Krone andererseits für Hamburg von Bedeutung. Zudem lag es im Interesse der Stadt, durch die entsprechende Behandlung der Residenten die Beziehungen zu den wichtigen Handelspartnern der Hansestadt aufrechtzuerhalten (insbesondere England, Frankreich und Russland).

Als zentrale kulturelle Institution, die sowohl die Interessen der Diplomatie sowie die ökonomischen und politischen Interessen der Stadt bündelte, gilt insbesondere das Opernhaus am Gänsemarkt. Hier wurde um 1700 eine originäre Praxis entwickelt, um das *self-fashioning* der Hamburger Bürger gerade im Rahmen der europäischen Diplomatie zu medialisieren. Welchen Gewinn zogen nun die fremden Residenten (über den Aspekt der Unterhaltungsform hinausgehend) aus dem kulturellen Standardmodell der europäischen Herrschaftsrepräsentation des vorangegangenen Jahrhunderts nach 1700? Als Ort der Unterhaltung diente das selbstständige und höfisch ungebundene Opernhaus nicht nur für einzelne Diplomaten, sondern adressierte sie als Gruppe der Stadtgesellschaft: Als Zentralort des sozialen und kulturellen Lebens der Stadt avancierte das Opernhaus gerade für die Gruppe an internationalen Vertretern und reichsinternen (Ab-)Gesandten auch zum Arbeitsplatz. Die Oper war sowohl Treffpunkt, Verhandlungs- und Zeremonialraum der Diplomaten untereinander sowie mit Abgeordneten des Rates und ortsansässigen Adligen⁹⁰ als auch Austragungsort der europäischen Diplomatie auf der Ebene politischen Repräsentation und Medialisierung, die von allen reichsinternen und reichsexternen Residenten – den Augen ihrer Fürsten bzw. Entsender – beobachtet wurde.

Wie Dorothea Schröder gezeigt hat, ist die welfische Opernkonkurrenz zwischen Hannover und Wolfenbüttel als Vorspiel dieser symbolisch-medialen Funktion der Oper in Hamburg anzusehen. Damit ist der Kampf um das Herzogtum Celle sowie jenen für und gegen die hannoversche Kurfürstenwürde gemeint, den die Höfe Ernst Augusts (in Hannover) und Anton Ulrichs (in Wolfenbüttel) insbesondere auf der symbolischen

89 Höveln, Candorins Vollkommener Teutsche Gesandte, fol. II^r.

90 Vgl. Schröder, Barockes Musiktheater, S. 55.

Ebene des Musiktheaters austragen.⁹¹ Zur historischen Legitimation des hannoverschen Anspruchs hatte Ernst August den Universalgelehrten Gottfried Wilhelm Leibniz beauftragt, der gemeinsam mit Herzogin Sophie auf die Bedeutung des mittelalterlichen Welfenherzogs Heinrich den Löwen verwies, der als Herzog von Bayern und Sachsen den zweiten Rang hinter dem Kaiser eingenommen hatte. In Agostino Steffanis Oper *Henrico Leone* (1689), mit der zudem das neu errichtete Schlossopernhaus eröffnet wurde, erhielt Heinrich den entsprechenden Auftritt. Da beide Welfenfürsten die venezianische Oper und nicht zuletzt ihr politisches Potenzial zur Medialisierung von Macht und Herrschaft schätzten, dauerte die Antwort aus Wolfenbüttel nicht lange. Im Februar 1690 gelangte zur Eröffnung des Hagermarkt-Opernhouses in Braunschweig die von Johann Sigismund Kusser komponierte und vom Hofpoeten Friedrich Christian Bressand mit einem Libretto versehene Oper *Cleopatra* zur Aufführung, die insbesondere aufgrund der erhaltenen Dekorationsentwürfe Aufschluss gibt über die politische Repräsentation des Wolfenbütteler Hofes im Verbund mit Hannover und Celle.⁹²

Wenn Garber mit Blick auf die Oper die gelungene »Adaption und produktive Umformung höfischer Kulturtraditionen«⁹³ in Hamburg hervorhebt, ist damit insbesondere auch deren Funktion der politischen Medialisierung gemeint, die nun im Fall der Hansestadt und ihrer europäischen und das Reich betreffenden Gesandtschaften die Oper zum zentralen Ort des diplomatischen Austausches und der Konfrontation machen. Diese Entwicklung mutet umso erstaunlicher an, als das Opernhaus am Gänsemarkt eigentlich seit seiner Eröffnung 1678 (mit Johann Theiles Singspiel *Der erschaffene gefallene und wiederaufgerichtete Mensch*) in Bedrängnis war und unter Beobachtung des Stadtrates stand. Erst Gutachten der Theologischen und Juristischen Fakultäten der Universitäten Wittenberg und Rostock legitimierten die Gänsemarktoper 1687 nachhaltig und ermöglichten den uneingeschränkten Spielbetrieb. Während also Christian Weises *Zittauer Theatrum* zunehmend von der pietistischen Theaterskepsis bedrängt wurde,⁹⁴ kam es nun am Hamburger Gänsemarkt zu einer »strukturelle[n] Wende des Opernbetriebs«⁹⁵, die

91 Begründet wurde die Hannoveraner Oper 1678 von Herzog Johann Friedrich. Vgl. ebd., S. 17–28.

92 Vgl. ebd., S. 24 f.

93 Klaus Garber, *Der Autor im 17. Jahrhundert. Drei Porträts: Opitz – Birken – Weise*, in: ders., *Literatur und Kultur im Deutschland der Frühen Neuzeit. Gesammelte Studien*, Paderborn 2017, S. 539–554, hier S. 551.

94 Ulrike Wels hat die pietistische Delegitimierung von Weises politischer Theaterpädagogik an dessen Schüler und Nachfolger als Rektor in Zittau, Gottfried Hoffmann, herausgearbeitet. Vgl. Ulrike Wels, *Gottfried Hoffmann (1658–1712). Eine Studie zum protestantischen Schultheater im Zeitalter des Pietismus, Würzburg 2012*. Auch Weises Nachrede zu den *Nachbars-Kindern* (1699) wagt einen Blick ins neue Jahrhundert und verleiht dabei der Hoffnung Ausdruck, dass in Zittau auch in Zukunft Theater gespielt werden dürfe: »Also lebet die getreue Gesellschaft/ die sich auf diesen Orte PRAESENTIRET hat/ des beständigen Vertrauens/ daß sie nichts von ihrer wünschenden PIETÄET werden zurücke gelassen haben/ wenn sie nur so viel bitten/ GOTT wolle bey dem nachfolgenden SECULO die Zeit so glücklich machen/ daß allemahl Personen verhanden sind/ welche dergleichen Übungen vor genehm halten/ welche sich darzu gebrauchen lassen/ und welche noch so ein ruhiges Gemüthe haben/ daß sie mit ihrer nochgeneigten Gegenwart nicht aussen bleiben dürffen.« (Weise, *Nachbars-Kinder*, S. 88 f.)

95 Laure Gauthier, *Ausstrahlung der Hamburger Oper um 1700. Zirkulation und Verbreitung neuer Kunstformen und -praktiken*, in: Johann Anselm Steiger/Sandra Richter (Hrsg.), *Hamburg. Eine*

gerade hinsichtlich der Diversität der politischen Interessen und diplomatischen Repräsentation an Venedig erinnert.⁹⁶

Wie sehr sich die Hamburger Oper am Gänsemarkt dabei im symbolisch-zeremoniellen Rahmen zunächst an den großen höfischen Aufführungsstandards orientierte, belegt die Integration von Feuerwerken in die Aufführungen der Festopern.⁹⁷ Die Feuerwerke lenken zugleich auch den Blick auf das Nebeneinander der politischen Allegorien und Theatralisierungen. Das erste Opernbühnenfeuerwerk in Hamburg wurde am 10. Januar 1698 im Rahmen der Aufführung des Singballetts *Die durch Wilhelm den Grossen in Britannien wieder eingeführte Irene* gezündet, das dem englischen König Wilhelm III. von Oranien anlässlich des Friedens von Rijswijk zugeeignet wurde, in Auftrag gegeben vom englischen Residenten in Hamburg, Sir Paul Rycaut, gemeinsam mit den englischen Gesandten für die braunschweigischen Höfe, James Cresset. Der Friede von Rijswijk bot insbesondere dem englischen König Wilhelm von Oranien und seinen Gesandten eine Bühne, England als entscheidende Macht in Europa zu etablieren. Nicht nur als Seemacht, sondern auch als ›ausgleichender‹ Akteur der kontinentalen Kräfteverhältnisse, mit dem die vielbeschworene und im 18. Jahrhundert prägende *balance of power* ins Spiel kommt.⁹⁸ Der Friedensvertrag von Rijswijk beendete den Pfälzischen Erbfolgekrieg, der durch Erbansprüche Ludwigs XIV. und den französischen Einfall in die Kurpfalz 1688 begonnen hatte. Die englische Krone war 1689 gemeinsam mit den Niederlanden in die Allianz aus Kaiser, spanischem und schwedischem König sowie dem bayerischen Kurfürsten eingetreten. Nicht nur war Wilhelm III. damit als Akteur einer neuen außenpolitischen Ära etabliert, vielmehr musste Ludwig XIV. den englischen König anerkennen, da er den im Zuge der Glorious Revolution abgesetzten Jakob II. favorisiert hatte. Das Moment der kulturellen Diplomatie war dabei, wie ein Brief des Hamburger Residenten zeigt, zentrales Motiv, die Londoner Festlichkeiten – u. a. mit dem Friedensballett *Europe's Revels for the Peace of Ryswick* (1697) nach dem französischen *ballet de la paix* und *ballet des nations*⁹⁹ – an zentralen europäischen Orten weiterzuverfolgen. Rycaut bestätigt in seinem Bericht die Bemühungen, »though it may cost his Majesty something dear, yet the honour of the Nation being concerned therein we hope that the fame thereof

Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung, Berlin 2012, S. 639–650, hier S. 639 f. sowie Laure Gauthier, *L'opera à Hambourg. Naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris 2010, S. 286–296.

96 Vgl. Bernhard Jahn, Vincenzo Grimani (1652/55–1710). Librettist, Diplomat, Kardinal, Vizekönig des Königreichs Neapel, in: Clemens Peck/Mareike Schildmann (Hrsg.), *Verhandlungskunst. Praktiken der Diplomatie in der Literatur und den Künsten*, Berlin/Boston (erscheint 2024).

97 Zu den Feuerwerken in der diplomatischen Zeremonial- und Festkultur vgl. Philippa Woodcock, *The Ambassadors' Fireworks Parties: Public and Private Performance in Bourbon Paris*, in: Suna Suner u. a. (Hrsg.), *Performance of Diplomacy in the Early Modern World*, Wien (erscheint 2024), und Peck, *Theatrical Negotiations*.

98 Vgl. Strohmeyer, *Gleichgewicht der Kräfte*, S. 611–618 und Arno Strohmeyer, *Theorie der Interaktion. Das europäische Gleichgewicht der Kräfte in der frühen Neuzeit*, Wien u. a. 1994, S. 158–213.

99 Vgl. Kathryn Lowerre, *A ballet des nations for English audiences : Europe's revels for the peace of Ryswick (1697)*, in: *Early Music* 35 (2007), Nr. 3, S. 419–433. Den Transfer des französischen Modells nach England übernahm der Gelehrte und »Huguenot emigré« Anthony Motteux (vgl. ebd., S. 419).

through these countries will answer the Cost and expenses«. ¹⁰⁰ Als zentrales Mittel für das aufwendige Hamburger Friedensfest auf der Opernbühne rangieren auch im Brief Rycauts die »Fireworks«. ¹⁰¹

Christian Heinrich Postels zu diesem Anlass verfasstes Libretto ist insofern bemerkenswert, als es eine komprimierte Amalgamierung des westfälischen und postwestfälischen Friedenstheaters vollzieht. ¹⁰² Nicht nur finden wir uns in einer Schäferidylle mit Climene, Dorinde, Thyris und Daphnis wieder; den durch die Schäfer vorbereiteten und lang ersehnten Auftritt der Friedensgöttin Irene begleiten ein gewohnt uneinsichtiger Mars und Mercurius, der aus einer Wolke herabsteigt und das Kommen Irenes ankündigt. Im Unterschied zu den Friedensspielen Birkens u. a., die keinen konkreten historischen Ort der mythologisch-allegorischen Handlung angeben, wird hier England als Ort genannt und mit der Perspektive des großen Friedens als zukünftiges Arkadien gepriesen – was angesichts des Versuchs Wilhelms III., alle reformierten Staaten Europas zu vereinen, auch innerhalb des Reiches kein zu unterschätzendes Bild ist.

Auch hier laufen bei Mercurius alle Fäden zusammen. Er vermittelt nicht nur zwischen Schäferwelt und Irene, sondern moderiert auch die allegorische Theatralisierung Wilhelms III.:

Des grossen Wilhelms tapffre Hand
Legt ihre [Irenes, C. P.] Feinde nieder.
[...]
Er hat den blutgen Mars ans Band
Durch seinen Arm geleet.
Es will Neptun hinfort der Britten Strand
Zu seinem Sitz erheben/
Und von dort aus dem Meer Gesetze geben.
Nach so viel Thaten die die Welt
Wird weil sie währt besingen/
Läst uns der große Britten-Held
Irenen wieder bringen. ¹⁰³

Während Irene das bereits bekannte Streitgespräch mit Mars absolviert, übersetzt Merkur diesen Zusammenhang auch in die Topografie der Kriegsparteien – dann ist in Mars unschwer Ludwig XIV. zu erkennen, der gegenüber der Seemacht England zurückstecken muss. Gemäß Nationenballett ruft Merkur schließlich auch »Indiander und Indianerin«,

¹⁰⁰ Rycaut an William III, zitiert nach Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 210.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Vgl. Kap. III.

¹⁰³ Christian Heinrich Postel, *Die durch Wilhelm Den Grossen In Britannien/ Wider eingeführte Irene*, In einem Sing- und Tantz-Spiel Auff dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellt, Hamburg 1698, fol. B 3.

»Africaner und Africanerin« sowie »Americaner und Amerikanerin«¹⁰⁴ zu einem gemeinsamen Freudens- und Friedenstanz auf:

Ihr Völcker die ihr an entferntesten Gräntzen
 Der Britten harffe=Klang verehrt.
 Kommt und empfangt mit frohen Tänzten
 Was Engelland so sehnlich hat begehrt.
 Kommt/ kommet und schauet die freudigen Strahlen/
 Die Engelland machen beglückt.¹⁰⁵

Der kollektive Blick auf die »freudigen Strahlen« deutet auch auf das krönende Feuerwerk voraus, das erstaunlicherweise im Operngebäude gezündet wurde.

Im gleichen Jahr folgten zwei weitere Bühnenfeuerwerke, die die beiden kaiserlichen Opern *Tempel des Janus* und *Aller-unterthänigster Gehorsam* abschlossen.¹⁰⁶ Mit dem Janustempel wird die *pax Augusta* aufgerufen, den der römische Kaiser Augustus durch das symbolische Schließen des Tempeltors einleitete¹⁰⁷ und die nun für die kaiserliche Friedensallegorie im Gegensatz zur Schäferidylle einen antiken Zusammenhang herstellte. Die Libretti der kaiserlichen Opern anlässlich des Friedens von Rijswijk geben darüber Aufschluss, dass in beiden Fällen Fama vom Himmel schwebte und selbst die Aufforderung erteilt, das »FEUER=WERCK« zu beginnen. So heißt es in *Tempel des Janus*:

[Fama:] So lange man kan Hamburg nennen/
 Sol LEOPOLD darinnen Weirauch brennen.
 Zündt an dann was zu seiner Ehr
 Ich seh vor Augen schweben/
 Und wünschet/ daß er mehr und mehr
 Siegs=Kronen mög erleben.

Aria

Steiget ihr Flammen mit LEOPOLDS Glantz
 Wolcken und Himmel hinan/
 Windet ihr Sternen den prächtigen Krantz
 Der ihn verewigen kan.
 Laß ihn O Sonne dein güldener Wagen
 Rühmlich und ewig am Himmel umfragen.¹⁰⁸

104 Ebd., fol. A 1^v.

105 Ebd., fol. B 3^r–B 3^v.

106 Vgl. Schröder, Barockes Musiktheater, S. 65.

107 Das Schließen des Janustempels hat in den frühneuzeitlichen Friedensdarstellungen geradezu topischen Charakter. So etwa im westfälischen Zusammenhang bei Jakob Balde und dessen lyrischer Widmung an den französischen Prinzipalgesandten d'Avaux.

108 Christian Heinrich Postel/Reinhard Keiser, Der bey dem allgemeinen Welt=Friede von dem Grossen Augustus geschlossene Tempel des Janus: auf dem lang gewünschten Frieden=Feste welches im Jahr 1698 in Hamburg gefeyret ward in einem Singe=Spiele vorgestellt, Hamburg 1698, fol. E 3^v.

Der Abschluss von Famas Auftritt lässt vermuten, dass der Name des Kaisers schließlich in brennenden Buchstaben zu sehen war.¹⁰⁹ Ausgehend von der schlesischen Adressierung des Wiener Hochzeitspaars, die wir im Rahmen von Lohensteins dramatischer Diplomatie verfolgt haben, lässt sich einerseits belegen, wie geografisch und zeitlich verbindlich die leopoldinische Medialisierung der Souveränität im Reichszusammenhang gerade außerhalb des Wiener Hofes gepflegt wurde. Andererseits verdeutlichen die Hamburger Arie der Fama und deren zeremonieller Buchstabeneinsatz des Herrschernamens, wie sehr Lohensteins *licenza* an diesem zeremoniellen Paradigma orientiert war.¹¹⁰ Initialenchoreografien und brennende Buchstaben gehören zum absolutistischen Bildprogramm und läuteten häufig den festlichen Höhepunkt der politischen Allegorisierung ein wie im Feuerwerk zum Einzug der Braut 1666 anlässlich der Hochzeit von Leopold I. und Margarete von Spanien in der Wiener Hofburg. Ausgestattet mit Stichen Melchior Küssels wurde das Zeremonialtheater der brennenden Buchstaben – von den Initialen der Namen Leopolds und Margaretes bis hin zum vielinterpretierten Wahlspruch Kaiser Friedrichs III. »AEIOU« (Austria Erit In Omne Ultimatum) – in *Von Himmeln entzündete und/ Durch allgemeinen Zuruff der Erde/ sich Himmelwerts erschwingende, Frolockungs-Flammen* (1667) dokumentiert.¹¹¹

Diplomatischer Austausch auf der Bühne der Oper fand in Hamburg vorwiegend mit dem Wiener, dem englischen und dem preußischen Hof statt – etwa anlässlich der dritten Hochzeit Friedrichs I. 1708. Auch wenn wie im Fall der englischen Festoper die englische Gesandtschaft selbst, im Fall der beiden kaiserlichen Opern der Hamburger Stadtrat als Auftraggeber fungierten, ergibt sich auf der Bühne ein heterogenes Nebeneinander der politischen Allegorisierungen, das auch die Kaiserpanegyrik innerhalb des Reichszusammenhangs in den Kontext der theatralen Verhandlungen der europäischen Diplomatie stellt. Eine wichtige Funktion übernahm dabei der kaiserliche Resident, der den zeremoniellen Vorrang des Kaisers im Rahmen der Opernaufführungen performativ in Szene setzen musste; bei den Aufführungen erscheint er als Zeuge der zeremoniellen Einbettung und als Berichterstatter der musiktheatralen Bildpolitik für den Wiener Hof.¹¹² Anlässlich der Abberufung des kaiserlichen Residenten Damian Hugo von Schönborn 1716 bittet ein Schreiben des Stadtrats an den Kaiser darum, seine Diplomaten weiterhin in Hamburg residieren zu lassen, »damit wir uns bey allen Vorkommenheiten Deroselben [der Abgesandten] hohen Beyraths und Vorsprachs erfreuen, und Dieselbe als Hohe Augen=Zeugen derjenigen allerhöchsten *devotion*, welche wir vor Ew. Röm. Kays: Mayt: und Dero Allerdurchlauchtigstes Haus pflichtgemäß hegen, haben möchten«.¹¹³

109 Vgl. Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 65. Aufgrund eines gravierenden Vorfalles anlässlich einer Aufführung wurden die Opernfeuerwerke im weiteren Verlauf des frühen 18. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen eingestellt.

110 Vgl. Kap. VII/5.

111 *Von Himmeln entzündete und/ Durch allgemeinen Zuruff der Erde/ sich Himmelwerts erschwingende, Frolockungs-Flammen*. Zu Höchstfeierlichster Begängniß deß Hochzeitlichen Beylagers/ Beyder Allerdurchleuchtigsten Majestäten/ Leopoldi I. Römischen Kaysers [...] und Margaritæ, Geborner Infantin aus Hispanien 1666, Wien 1667.

112 Vgl. Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 41 f.

113 Schreiben vom 10. April 1716, zitiert nach ebd., S. 43.

Der Gesandte wird hier explizit in seiner Zeugenschaft der politischen Fiktionalisierung aufgerufen.

In diesem Verständnis dient die Oper als Ort des diplomatischen Austauschs (d. h. der Audienz, der zeremoniellen Repräsentation und der Gabe), der Resident als Medium der Übertragung. Opern wie *Ancile Romanum*, *Das ist des Römischen Reichs Glücks-Schild* (Christian Heinrich Postel/Johann Philipp Förtsch, 1690), *Der Tempel des Janus* (1698), *Die Österreichische Großmuth/ Oder: Carolus V.* (Johann Ulrich von König/Reinhard Keiser, 1712) oder das »Tantz-und Singe-Spiel«¹¹⁴ *Aller-Unterthänigster Gehorsam* (1698) dokumentieren diesen Austausch zwischen dem Wiener Hof und dem Hamburger Stadtrat über die Vermittlung der Oper und die Relationen des kaiserlichen Gesandten über das dort aufgeführte Musiktheater. Diese mediale Konstellation führt einerseits einen stabilen diplomatischen Kanal vor Augen, der die nordische Handelsstadt und den Wiener Hof von den Türkenfeldzügen Prinz Eugens um 1690 bis zu den Autonomiebestrebungen Hamburgs um 1730 verbindet. Andererseits zeigen die kaiserlichen Festoperen auch spezifische Situierungen an. Diese Situierungen betreffen sowohl konkrete Fragen der europäischen Politik – im kriegerischen wie diplomatischen Verständnis: Auseinandersetzungen mit dem Osmanischen Reich, Spanischer Erbfolgekrieg etc. – als auch die Auswirkungen dieser Politik auf das Verhältnis zwischen dem Wiener Hof und Hamburg. Damit sind insbesondere Kriegszahlungen Hamburgs für die Kriege des Kaisers und wie im Fall des Spanischen Erbfolgekrieges Einschränkungen des Handels mit Frankreich aufgerufen. Gefestigt wurde Hamburgs Kaisertreue nicht zuletzt durch den Druck, den die dänische Monarchie auf die Hansestadt ausübte bzw. durch die hamburgische Furcht vor einem russischen Überfall.¹¹⁵ In dieser Funktion eröffnet die Hamburger Operndiplomatie konkrete Nebenschauplätze und Bühnen der Verhandlung.

Der diplomatische Einsatz von *Tempel des Janus* und *Aller-Unterthänigster Gehorsam* markiert auf der Ebene der politischen Allegorie eine Konkurrenz zwischen dem habsburgischen Kaiser und dem französischen König. Bekanntlich hatte Ludwig XIV. die Sonne zum allumfassenden Bildspender seiner absolutistischen Ästhetisierung und Medialisierung des Hofes gemacht – nicht zuletzt als Provokation der universalmonarchischen Aspirationen, die der kaiserliche Hof auch nach 1648 hochhielt. Bereits im Auftritt des österreichischen Schutzgeists zu Beginn von *Aller-Unterthänigster Gehorsam* heißt es in Postels Libretto:

Heute zieret statt der Sonne
LEOPOLD des Tages Schein.
Diese Stunden
Sind zu seinem Ruhm erfunden:
Dieser Tag sol unsre Wonne/
Aber sein Gedächtniß sein.

114 Christian Heinrich Postel, *Aller-unterthänigster Gehorsam/ Welcher Auff dem erfreulichstem Nahmens=Tage des Grossen Käysers Leopolds*. In einem Tantz= und Singe=Spiel/ Den 15. Novem-ber 1698 Auff dem Schau=Platz vorgestellet ward, Hamburg 1898.

115 Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 156–173.

Heute zieret statt der Sonne
Leopold des Tages Schein.¹¹⁶

Für den Fall, dass bei der Aufführung des Singballetts auch der französische Botschafter Etienne Bidal d'Asfeld anwesend war, ist von großem Missfallen dieser Passage auszugehen.¹¹⁷ Durch die siegreichen Schlachten Prinz Eugens seit 1683 hatte die habsburgische Allegorisierung den entscheidenden Vorteil, dass Leopold als Sonne über den türkischen Mond triumphieren konnte.¹¹⁸ Dorothea Schröder verweist auf eine weitere antifranzösische Anspielung im Singballett, genauer im Auftritt der »Hispanier«, der den kaiserlichen Anspruch auf Spanien vor Beginn des Spanischen Erbfolgekrieges manifestiert:

Aria I.

1. Hispan. So weit das Gold der rohten Sonne glänzt
Blüht/ Oesterreich! dein Wunder=voller Stamm.
Wo Peru mit dem Meer des Friedens gränzt
Und da wo Phoebus aus der Wiegen kam.
Ja wo die Mohrn das Mittags=Land betreten
Sieht man den Glantz von deiner Krön anbehten.

2.

2. Hispan. Hispanien/ Der grossen Königinne
Des mächtigen Europa güldnes Haupt/
Zählt seinem Reich zum herrlichsten Gewinne
Wann Oesterreich mit Palmen ist belaubt.
Drum wird von dem was Spansche Brust ernähret
Auch LEOPOLD den Göttern gleich verehret.
(Hierauf tantzen die Hispanier nach ihrer Art mit Castagnetten.)¹¹⁹

Wie schon das Vizekönigreich Peru, das beinahe den gesamten südamerikanischen Kolonialbereich der spanischen Krone von Panama bis an die Südspitze des Kontinents umfasste, anklingen lässt, korrespondiert die Sonnen-Allegorie der Theatralisierung des weltumspannenden Herrschaftsanspruchs, wie er bereits in *Il Pomo d'oro* etabliert worden war. Die Grundlage für dieses Repräsentationsmodell hatte der kaiserliche Diplomat Franz von Lisola durch die Hochzeit Leopolds und Margaritas geschaffen, die militärischen und diplomatischen Erfolge des Kaisers mit dem Osmanischen Reich um 1700 sorgten für dessen Befestigung.

116 Postel, Aller=Unterthänigster Gehorsam, fol. A 2^r.

117 Vgl. Schröder, Barockes Musiktheater, S. 105.

118 Vgl. ebd. und Friedrich B. Polleross, Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40 (1987), S. 239–262.

119 Postel, Aller=unterthänigster Gehorsam, fol. B 1^r–B 1^v.

Während der *Tempel des Janus* und *Aller-Untertänigster Gehorsam* (1698) Versuche darstellten, zwischen denjenigen Hamburger Bürgern, die sich dem dänischen Königshaus zuneigten, und dem Kaiserhaus zu vermitteln, bezeugt die Huldigungsoper *Die Österreichische Großmuth/ Oder: Carolus V.* (1712, Johann Ulrich König/Reinhard Keiser), die den Auftakt zum mehrtägigen Fest anlässlich der Kaiserkrönung Karls VI. im Januar 1712 bildete, das Selbstbewusstsein der finanzkräftigen Hansestadt. Dieses Selbstbewusstsein drückt sich nicht zuletzt in der Differenz der Bauform und des Opernlibrettos Johann Ulrich von Königs gegenüber den italienischen Habsburger-Opern aus.¹²⁰ Damit erfolgt die diplomatische Botschaft im Medium des Kaiserhofs, zugleich aber mit eigener spezifischer Signatur. Dorothea Schröder verweist etwa auf das bis auf ein widerwilliges Paar beinahe ausbleibende *lieto fine* und die ungezwungene galante Rede der hohen Figuren.¹²¹

In einer Relation an den Wiener Hof schildert der kaiserliche Resident Maximilian Heinrich von Kurtzrock das Zeremoniell seiner Fahrt zum Opernhaus:

Am Mittewochen den 27. abends um 5. uhr käme ein Rathsherr mit dem Rathswagen undt behöriger folge [gehörigem Gefolge] obbesagten Kaysl:n Residenten nach der auff dieses *sujet* eigents gefertigter *opera* abzuhohlen. Er Resident aber setzte sich dieses mahl wie hemegst bey folgenden *functionen* allezeit in seinen eigenen mit 6. pferden bespanneten wagen, nähme den Herrn des Raths zu sich, und ließe den Stadtwagen, nebst noch einer seiner *carossen* mit gutem Comitatz von bedienten und laqueien, in neüer *livree* begleitet nachfolgen, in der *opera* in einer dazu *preparirten* grossen loge, in welcher der gantze Rath versamlet, empfang der *Praesidirende* H[err] bürgermeister den freyherrn von Kurtzrock auf das höfflichste.¹²²

Der neue Kaiser erscheint über die Vermittlung des Librettos im Lichte seines für die habsburgische Dynastie bedeutenden Vorläufers Karl V. Figuren und Handlung der Oper sind der Zeit nach der kriegerischen Auseinandersetzung zwischen dem Kaiser und dem französischen König Franz I. in Italien gewidmet. In der Schlacht bei Pavia wurde Franz I. im Februar 1525 gefangengenommen; die Opernhandlung setzt mit dem Einzug Karls V. in Madrid ein und endet mit der Annahme des Friedens von Madrid (1526), von dessen geiseldiplomatischer Absicherung bereits die Rede war.

Mit dieser Konfiguration konnte die Hamburger Oper über den gegenüber dem französischen Souverän mildtätigen Kaiser die alte – seit den Kaiseropern zu Ehren Leopolds I. wieder gehäuft theatraalisierte – Allegorie der *Clementia Austriaca* aktualisieren. In einer programmatischen Diskussion zwischen seinem höfischen Berater, dem piemont-

120 König war nicht nur Gründer der ›Teutsch übenden Gesellschaft‹ in Hamburg, sondern mit Johann von Besser, der seine Berliner Ämter 1713 nach der umfassenden Hofreform Friedrich Wilhelms verloren hatte, ab 1717 am Leipziger Hof August des Starken zuerst als Hofpoet, schließlich als auf von Besser folgender Zeremonienmeister. Vgl. Gerhard Dünnhaupt, Johann Ulrich von König (1688–1744), in: Personalbibliographien zu den Drucken des Barock, Bd. 4, Stuttgart 1991, S. 2385–2406.

121 Vgl. Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 132 f. Zur Hamburger Oper und dem Librettotext »als Interaktionsraum« des galanten Diskurses vgl. Rose, *Conduite und Text*, S. 86–97 und S. 276–297.

122 AT-OeStA/HHStA RK, Berichte aus Hamburg 7b, 30. Januar 1712.

tesischen Rechtsgelehrten Mercurino Arborio di Gattinara, der Härte gegenüber dem französischen König einfordert, und dem Kaiser, hebt Karl V. schließlich zur Arie an:

Ein Krantz/ an dem/ statt Perlen und Rubinen
 Nur Thränen=Saltz und Blum erschienen/
 Beflecket unsern Ehren=Schein.
 Wer recht großmüthig denckt zu siegen/
 Muß/ wann die Feinde wehrlos hegen/
 Auch selbst vom Zorn entwaffnet seyn.¹²³

Der Wiener Hof sollte diese Bildtradition in der politischen Allegorisierung Leopolds I., des Vaters von Karl VI., mit der Oper *La Clemenza di Tito* (1734) von Pietro Metastasio wieder aufnehmen.¹²⁴ Bereits im Vorbericht der gedruckten Librettofassung von 1714, die aus einer erneuten Aufführung anlässlich des Geburtstages des Kaisers zwei Jahre nach den Krönungsfeierlichkeiten resultierte, entfaltet König den Zusammenhang von habsburgischer Dynastie und Großmut:

Die Großmuth ist schon verschiedene Jahrhundert ein angebohrner Caracter so vieler unüberwindlicher Kayser aus dem Aller=Durchlauchtigsten Ertz=Hause Oesterreich gewesen/ worunter aber CARL der Fünffte die Heroische Tugend in allen seinen grossen Unternehmungen absonderlich hervor leuchten lassen.¹²⁵

Zugleich rücken die verschärften territorialen Friedensbedingungen und die bereits erwähnte Geiselpolitik in den historischen Horizont des Librettos: So wurde »Francisci Freyheit den 14. Feb. 1526 geschlossen [...]/ aber auf so schwere Bedingungen/ daß kein einziger Spanier glauben wollen/ daß der König in Franckreich solche halten würde«. ¹²⁶ Die durch die beiden Schwestern der Herrscher – Eleonore und Margaretha – beförderte, differenzierte Figurendarstellung lässt letztlich auch den französischen König als großmütig erscheinen. Als Symbolfigur, die er durch die erfolgreichen Auseinandersetzungen mit dem Osmanischen Reich und insbesondere Frankreich nach außen verkörperte, bot sich Karl V. deshalb für den jungen Karl VI. an, der nach dem frühen Tod seines Bruders Joseph I. im Oktober 1711 zum Kaiser gewählt wurde.¹²⁷

123 Johann Ulrich König, *Die Österreichische Großmuth/ Oder: Carolus V. o.O. 1714*, fol. F 1^r.

124 Vgl. Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 134. Mozarts Oper folgte 1791 zur Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen.

125 König, *Österreichische Großmuth*, fol. A 1^r.

126 Ebd.

127 Vgl. Friedrich Polleroß, *Karl VI. im Porträt – Typen & Maler*, in: Sandra Hertel/Stefan Seitschek (Hrsg.), *Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700–1740). Die kaiserliche Familie, die habsburgischen Länder und das Reich* (bibliothek altes Reich, 31), Berlin/Boston 2021, S. 359–384, hier S. 366. Polleroß verweist auf Porträts, die Karl VI. mit der »modernen Hauskrone« (im Gegensatz zur in Nürnberg verwahrten Reichskrone) zeigen, die Karl V. während der Gefangenschaft Franz I. verwendete, um sich als Kaiser vom König zu unterscheiden.

Karls Krönung erfolgte am 22. Dezember 1711 in Frankfurt a.M.; die Hamburger Festlichkeiten, die sich nach der feierlichen Eröffnung der Oper über mehrere Tage (Festbankett und Feuerwerk miteingeschlossen) erstreckten, setzten mit der Rückkehr des neuen Kaisers nach Wien im Januar 1712 ein. Gerade in der Person Karls hatte dessen Vater Leopold I. früh versucht in der Frage der spanischen Erbfolge Fakten zu schaffen und vor dem Tod des spanischen Königs Karl II. seinen Sohn zu dessen Nachfolger zu machen. Dieser Versuch scheiterte; Karl II. bestimmte den Enkel Ludwigs XIV., Philipp von Anjou, zum König. Mit dieser kaiserlichen Referenzfigur, die die größte Machtentfaltung des habsburgischen Raumes verkörperte, aktualisiert die Dramenhandlung konkret die letzte Phase des Spanischen Erbfolgekrieges, den das Reich in einer Allianz mit Großbritannien und den Niederlanden gegen Frankreich und dessen Verbündete führte. Diesen Zusammenhang verdeutlicht zusätzlich zu den allegorischen Balletteinlagen nach den Aktschlüssen auch ein »Kampf-Ballet«, das die Schwester des Kaisers und verwitwete Königin von Portugal Eleonore im Drama ihrem Bruder zu Ehren als Spiel im Spiel zur Aufführung bringt. Herkules kämpft darin mit den Amazonen: »Die Eröffnung des Hinter-Theatri entdeckt des Hercules zwo Säulen/ woran Käyser Carls V. Wahl-Spruch/ Plus Ultra! Geschrieben«. ¹²⁸ Die Aufführung anlässlich der Kaiserkrönung fand noch kurz vor der Eröffnung des Friedenskongresses von Utrecht im Januar 1712 statt, der ohne die Einbindung der kaiserlichen Diplomatie zwischen den Gesandten Frankreichs und Großbritanniens vereinbart wurde und aus dem schließlich der Friede von Utrecht 1713 hervorgehen sollte. Die zweite Aufführung der Festoper, zu deren Anlass auch das Libretto gedruckt wurde – aus der Perspektive von 1714 – erfolgte gedämpft. Erst mit dem Reichsfrieden von Baden (1714) konnte die habsburgische Friedensikonografie wieder in gewohnter Manier in Szene gesetzt werden.

Für den bislang verfolgten Rahmen einer deutschsprachigen Dramatik im Spannungsfeld der europäischen Diplomatie bietet sich für die Hamburger Operndiplomatie die Analogie zur dramatisch-diplomatischen Repräsentation auf Friedenskongressen an. Damit ist insbesondere der reichsstädtisch-bürgerliche Zusammenhang des Nürnberger Exekutionstags aufgerufen, der ein theatrales Nebeneinander verschiedener Interessen und Konfliktparteien ermöglichte. Das herausragende Moment der diplomatischen Repräsentationen in Hamburg liegt allerdings darin, dass das theatrale Nebeneinander der Diplomatie mit der Oper am Gänsemarkt an *einem* Ort sichtbar wurde: Aufgrund des nicht-höfischen Charakters der Bühne am Gänsemarkt war Hamburg die einzige Stadt im Reich, in der die Gesandten fremder Staaten die Möglichkeit erhielten, im zentralen kulturellen Raum der Stadt Aufführungen im Namen ihrer Entsender in Auftrag zu geben oder als Medien ihrer Entsender Ehrerbietungen und Botschaften des Hamburger Stadtrats entgegenzunehmen. ¹²⁹

So unterscheidet sich das diplomatische Opernkarussell in Hamburg nicht nur von der höfischen Festkultur im Rahmen größerer Audienzen und Ambassaden im Reich. ¹³⁰

128 König, Österreichische Großmuth, fol. F 3^f.

129 Vgl. Schröder, Barockes Musiktheater, S. 49 und Meyer, Hamburger Oper, Bd. 4, S. 57.

130 Vgl. Clemens Peck, Theatrical Negotiations, S. 725–744.

Auch im Vergleich zu den Vertretern der Nürnberger Pegnitzschäfer, die gemeinsam mit den Söhnen führender Familien anlassorientierte, von Verhandlungsparteien bestellte Festaufführungen schufen, mutet der institutionalisierte Apparat einer für den diplomatischen Dienst flexibel einsetzbaren Oper mit Sängern, Schauspielern, Musikern, Komponisten, Librettisten, Bühnenbildnern, Ingenieuren, Textilarbeitern etc. ungleich größer und komplexer an. Zudem rückt über den Sänger, Komponisten, Defoe-Übersetzer und Publizisten Johann Mattheson die Hamburger Oper als Zentrum des publizistisch-theoretischen Musik- und Operndiskurses zwischen diplomatischem Zeremoniell und galanter Praxis in den Mittelpunkt. Mattheson, der auch als Sekretär der englischen Gesandtschaft arbeitete, avancierte so zum wichtigen deutschsprachigen Vermittler von künstlerischen Galanterie-Konzepten.¹³¹

In diesem zeremonialtheatralen Markt politischer Allegorien tritt deutlicher als an anderen Höfen und Orten des Reiches das Moment der kulturellen Diplomatie von Akteuren innerhalb und außerhalb des Reichsverbands zutage. Gerade in Hamburg zeigen sich Musiktheater und Festkultur als produktives und umkämpftes Feld der kulturellen und öffentlichen Diplomatie, in dem Diplomaten und Politiker versuchen, die Agenda ihrer Botschaft mit öffentlichen Bildern und Narrativen zu versehen, um so einerseits die Sorgfalt der politischen Arbeit am heimischen Hof belegen zu können, andererseits um Verständnis für die Positionen der Entsender am Ort der Residenz zu schaffen und öffentlichen Druck für etwaige Verhandlungen aufzubauen.¹³² Im Zusammenhang mit der neuen Öffentlichkeit der Friedenskongresse im 17. und 18. Jahrhundert avanciert Hamburg so zu einem Umschlagplatz kultureller Diplomatie.

3. Krieg und Frieden mit dem großen ›Anderen‹:

Osmanische Diplomatie auf der Bühne des europäischen (Musik-)Theaters

In Grimmelshausens *Verkehrter Welt* (1672) wandert ein simplicianischer Ich-Erzähler nach dem Modell der *Divina Comedia* durch die Hölle, um mit deren Insassen über ihre Verfehlungen und Bestrafungen zu plaudern. Dabei fungiert er umgekehrt auch

131 Dazu Johann Mattheson, Texte aus dem Nachlaß, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Jahn, unter Mitarb. von Hansjörg Drauschke u. a., Hildesheim 2014. Vgl. auch Jahn, *Die Sinne und die Oper*; Karsten Mackensen/Dirk Rose, Johann Matthesons Gelehrtenpolemik und die Neukonzeption der musikalischen Wissenschaft in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Kai Bremer/Carlos Spoerhase (Hrsg.): *Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700*, Frankfurt a.M. 2011, S. 365–387 sowie Martin Krieger, Hamburg, in: Wolfgang Adam/Siegrid Westphal (Hrsg.), *Handbuch kultureller Zentren der Frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum*, Bd. 2, Berlin/Boston 2012, S. 797–829.

132 Vgl. Nina Lamal, Klaas Van Gelder, *Addressing Audiences Abroad: Cultural and Public Diplomacy in Seventeenth-Century Europe*, in: *The Seventeenth Century Daedalus* 36 (2021), S. 367–387. Cyril von Wich, ab 1714 englischer Gesandter in Hamburg, pachtete in den 1720er Jahren sogar das Opernhaus. Publizistisch begleitet wurden die (proenglischen) Aufführungen von Johann Mattheson. Vgl. Schröder, *Barockes Musiktheater*, S. 234–244.

als Berichterstatter der paradiesisch dargestellten Welt ›oben‹, auf die sich die satirische Verkehrung zusätzlich zum Lasterkatalog bezieht. Als er gleich zu Beginn auf den vom Christentum abgefallenen römischen Kaiser Julianus trifft, fächert er diesem eine politische Theologie nach christlicher, muslimischer und heidnischer Religion auf:

Was nun vor Potentaten dem Christlichen Glauben beygethan sein/ bey deren Hoffhaltungen lebet man auch Christlich; Bey den Mahumetanern aber tyrannisch und ohne sonderbare Tugenden/ bey den Hâyden aber gantz wilt verworren und ohn alle Gerechtigkeit.¹³³

Der Witz der Passage liegt darin, dass diese topische Differenz – trotz aller frühneuzeitlichen Verhaltenslehren für christliche Potentaten – jeglicher Grundlage entbehrt, insbesondere im Zusammenhang mit dem Dreißigjährigen Krieg, der im simplicianischen System immer präsent ist.

Literatur und Theater der Frühen Neuzeit arbeiten an der bei Grimmelshausen ins Satirische gewendeten politischen Unterscheidung zwischen Christen, Muslimen und »Hâyden« kräftig mit, forcieren zugleich aber auch deren realpolitische Relativierung und Auflösung. Nicht nur die bereits erwähnte theatrale Präsenz von nicht-christlichen Herrschaftsfiguren und exotischen Botschaften auf der Bühne des Jesuitentheaters belegt diesen Zusammenhang, sondern für die osmanisch-habsburgischen Konfliktlagen in Ungarn auch die Romane Georg Daniel Speers (*Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*, 1684) und Eberhard Werner Happels (*Ungarischer Kriegs=Roman*, 1685–1697).¹³⁴ Die Bedeutung der Diplomatie sowohl für die Fortschreibung interkultureller Stereotype als auch deren Relativierung finden sich insbesondere im Genre der Reiseberichte, die wie im Fall von Adam Olearius' *Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse* (1656) oder Gerhard Cornelius von den Drieschs *Historische Nachricht von der Röm. Kayserl. Groß=Bottschaft nach Constantinopel* (1723) aus Anlass aufwendiger Ambassaden entstanden waren.

Selbst in der völkerrechtlichen Problematik der Tyrannis, die an den muslimischen Herrschern der schlesischen Barockdramatik durchgespielt wird, dienen Schah Abbas in Gryphius' *Catharina von Georgien* oder *Sultan Ibrahim* in Lohensteins gleichnamigem Drama mindestens ebenso als exemplarisch-allegorische Modellfälle innerhalb Europas (im Fall Lohensteins etwa für den Souverän über die habsburgischen Erblande Leopold I.) wie als orientalische Typen. Und auch wenn für die Trauerspiele in der Effeminierung männlicher Figuren oder der Verbindung von Erotik und despotischer Herrschaft ein »Orientalismus« (Edward Saïd) *avant la lettre* konstatiert werden kann, liegen die kulturgeschichtlichen Koordinaten anders als im 19. Jahrhundert.¹³⁵ Zugleich sind es durch die kriegerischen Konfliktlagen der Habsburger mit dem Osmanischen Reich seit dem

133 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Die verkehrte Welt*, hrsg. von Günter Sieveke, Tübingen 1973 (= Grimmelshausens Gesammelte Werke in Einzelausgaben), S. 14.

134 Dazu grundlegend Orsolya Lénárt, *Der Ungarische Kriegs-Roman*. Medien, Wissen und Fremdwahrnehmung bei Eberhard Werner Happel, Wien 2016, bes. S. 122–215.

135 Vgl. Albrecht Koschorke, *Der innere Orient des barocken Trauerspiels*, in: Barbara Vinken (Hrsg.), *Translatio Babylonis*. Unsere orientalische Moderne, Paderborn 2015, S. 53–62.

16. Jahrhundert türkische Herrschaft und kulturelle Praktiken muslimischen Lebens, die im politisch und konfessionell zerklüfteten Europa der Frühen Neuzeit als Projektionsfläche dienen, wie nicht zuletzt Lohensteins *Ibrahim Sultan* vor Augen führt. Das Trauerspiel war ebenso wie die *Sophonisbe*¹³⁶ zum diplomatischen Kaiserlob anlässlich der Hochzeit mit Margarita 1666 vorgesehen, wurde allerdings erst 1673 nach dem frühen Tod Margaritas und zur zweiten Hochzeit Leopolds mit Claudia Felicitas in Druck gegeben.¹³⁷ Lohenstein bediente sich in der Dramatisierung des zeitgenössischen türkischen Stoffes – Ibrahim wurde 1648 als Sultan abgesetzt und ermordet – bei den Beschreibungen des Lebens am türkischen Hof an der *Histoire de l'état présent de l'Empire ottoman* (1672). Dabei handelt es sich um die französische Übersetzung jenes Berichts über das Osmanische Reich, den der englische Diplomat und Historiker Paul Rycaut verfasst hatte, bevor er als britischer Resident nach Hamburg geschickt wurde.¹³⁸

Insbesondere die Türken figurierten – durchaus im Sinne Edward Saids – als »Selbstdefinition Europas [...] im Licht einer Alteritätserfahrung, die im fremden Spiegel des Orients eine eigene Identität findet und stabilisiert«.¹³⁹ Dieser Prozess ist in den Friedensfigurationen des Westfälischen Friedens 1648 fest verankert, wurde doch die sogenannte Türkenangst von verschiedenen Parteien in den Verhandlungen und in der Kongressöffentlichkeit eingesetzt. Eine interessante Außenperspektive auf anti-osmanische europäische Eintracht liefert die Abschlusszene der ersten Abhandlung in *Ibrahim Sultan*, die Augusttage 1648 aufrufend. In Abwesenheit des Sultans, der in der Szene davor seine Kupplerin getroffen hat, beraten geistliche und politische Würdenträger des türkischen Hofes über die neue Situation, weil der Friede zwischen »Teutschland/ Schwed' und Franckreich [...] Auf sicherem Fuße steht«.¹⁴⁰ Mit dem Westfälischen Frieden als Exempel einer europäischen Friedensallegorie auf der einen Seite und der unheilvollen Verquickung von Affekt und Herrschaft auf der anderen Seite gelangt in Lohensteins Trauerspiel das »Verhängnüs« zugunsten des Kaiserhauses zur Sichtbarkeit. Wie in der zeremonialen Theatralisierung der *translatio imperii* für die afrikanischen Trauerspielen dient auch die Figuration des überzeitlichen und globalen Hegemonialanspruchs in der Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich zur Eröffnung eines Raums situativer Verhandlung innerhalb des Reichs, insbesondere in der schlesischen Angelegenheit.

Mit der Entsetzung der Residenzstadt vom osmanischen Heer 1683 entlud sich die Türkenangst schließlich in einer Euphorie, die sich nicht nur in unzähligen gedruckten

136 Szarota liest auch Lohensteins *Sophonisbe* als »camouffliertes« und von »unaussprechlicher Türkenangst« erfülltes »Türkendrama«. Vgl. Elida Maria Szarota, Einführung zum dritten Band: Konfrontationen, in: dies. (Hrsg.), *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare*, Bd. III, Teil 1, München 1983, S. 9–38, hier S. 18.

137 Vgl. zum Kontext Isabel von Holt, *Von Ibrahim zu Ibrahim: Daniel Casper von Lohensteins »Türkische Trauerspiele«*, in: *The German Quarterly* 96 (2023), Heft 2, S. 230–249, hier S. 240–243.

138 Die deutsche Übersetzung sollte erst 1694 erscheinen: Paul Rycaut, *Die Neu-eröffnete Ottomanische Pforte*, Bd. 1, Augsburg 1694.

139 Koschorke, *Der innere Orient*, S. 54.

140 Daniel Casper von Lohenstein, *Ibrahim Sultan* (1679), in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 3, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2013, S. 1–344, hier S. 47 (I, 501).

Berichten niederschlug.¹⁴¹ Vielmehr fand sie in theatralen Festen an Höfen und Städten, auch außerhalb des Reiches, ihren Ausdruck.¹⁴² Frühe Dramatisierungen der Wiener Belagerung finden sich 1684 in *Vienna liberata* der Kölner Jesuiten¹⁴³ oder im 1685 in München publizierten und dem bayerischen Kurfürsten Max Emanuel – zentrale Figur beim Entsatz Wiens – gewidmeten Schauspiel *Türkische Tragödia und Christliche Comödia* von Thomas Bernhard de Lillis.¹⁴⁴ Die Hamburger Oper schickte in Form von Aufführungen mehrere Grußadressen an den Wiener Hof, beginnend mit Lucas von Bostels pompösem Singspiel *Der Glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha* (1686), das in einem ersten Teil die »grausahme Belagerung/ und Bestürmung der Käyserlichen Residenz-Stadt Wien«,¹⁴⁵ im zweiten Teil den »erfreulichen Entsatze der Käyserlichen Residenz-Stadt Wien« vorstellt.¹⁴⁶ Die mit unzähligen Figuren beider Lager inklusive Engel und verschiedenen Chören sowie elf Balletteinlagen – »von einem höllischen Geiste« bis zu »Teutschen und Türkischen Combatanten« – ausgestattete Oper hat keine königliche Herrscherfigur im Zentrum, sondern spannt den Liebeswahn und das militärische Hazardspiel Mustafas, des tyrannischen Oberbefehlshabers der Belagerung Wiens, motivisch zusammen. Bereits 1684 war in Hamburg die deutsche Übersetzung des französischen Romans *Cara Mustapha, Grand Vizir* von Jean de Préchac erschienen, der Bostel – später Bürgermeister der Hansestadt – als wichtigste Vorlage diente.¹⁴⁷ Eine ähnliche musiktheatrale Aufführung wie die erfolgreiche Hamburger Doppeloper fand 1686 auch in Venedig statt, die das Schicksal Kara Mustafas mit dem des römischen Offiziers Sejanus verglich – *Il Seiano moderno dello Tracia overo La caduta dell'ultimo Gran-Visir*.¹⁴⁸

Hatte bereits *Der Glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha* mit dem Bild der »aufgehenden Sonne« gegenüber dem »anwachsenden Mond« angehoben,¹⁴⁹ taucht dieses Bild nach der Schlacht im ungarischen Zenta, die Prinz Eugens europäische Imago begründete, vermehrt auf. In Postels und Keisers Hamburger Singspiel *Tempel des Janus* (1698), von dem bereits die Rede war, heißt es in der Schlussarie der Fama:

141 Als einer der bekanntesten Texte: Johann Peter von Völcken, *Wienn Von Türcken belägert/ Von Christen entsetzt*, Linz 1684.

142 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, *Türkische Tragödia und Christliche Comödia. Die ›Türkenfeiern‹ 1683 in Europa*, in: Johannes Feichtinger/Johann Heiss (Hrsg.), *Geschichtspolitik und ›Türkenbelagerung‹*, Wien 2013, S. 89–118.

143 In der *Periochen-Sammlung* von Szarota, Bd. III, Teil 3, Nr. 8.

144 Vgl. ebd., S. 102f. Vgl. auch *Vier dramatische Spiele über die zweite Türkenbelagerung* aus den Jahren 1683–1685, Wien 1884.

145 [Lucas von Bostel/Johann Wolfgang Franck,] *Der Glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha, Erster Theil/Nebst Der grausahmen Belagerung/ und Bestürmung der Käyserlichen Residenz-Stadt Wien*, o. O. 1686.

146 [Lucas von Bostel/Johann Wolfgang Franck,] *Der Glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha, Erster Theil/Nebst Dem erfreulichen Entsatze der Käyserlichen Residenz-Stadt Wien*, o. O. 1686.

147 Vgl. Sommer-Mathis, *Türkische Tragödia und Christliche Comödia*, S. 104.

148 Vgl. Larry Wolff, *The Singing Turk. Ottoman Power and Operatic Emotions on the European Stage from the Siege of Vienna to the Age of Napoleon*, Stanford (CA) 2016, S. 20.

149 Bostel, *Cara Mustapha* I, S. 22.

Laß die Sonn' am Himmel fählen/
 Deutschland wird sich drum nicht Quählen
 Wann sein Leopold nur scheint.
 Er besiegt Leib und Gemüthe/
 Unterthanen durch die Güte/
 Und durch Tapferkeit den Feind.¹⁵⁰

Leopold I. wirkt bzw. »besiegt« als Sonne innerhalb des Reichsverbands durch *clementia*, der für die Bildpolitik der kaiserlichen Herrschaftsallegorie zentralen Tugend. Nach außen scheint Leopold nach augusteischem Vorbild als Friedenskaiser. Damit ist nach der Schlacht bei Zenta, die eine weitere Wende in der kriegerischen Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich einläuten sollte, das zentrale Herrschaftsattribut des Kaisers aufgerufen.

Wo ist der Krieg der Erden=Pest zu schauen?
 Wo ist die Noht die Deutschland hat gedrückt?
 Durch seinen Arm ist sie hinweg gerückt.
 Es blühen die versängten Auen/
 Die wüsten Dörffer sind bewohnt/
 Die vorbestürmten Städte stehn
 In Ruh und süssen Frieden.
 Auff Himmel laß nicht deine Hülff ermüden!
 So werden wir auch bald mit Freuden sehn/
 Daß des abnehmenden Mondes Spitzen
 Nicht mehr Europens Saum besitzen.¹⁵¹

Auf die Schlacht bei Zenta bezieht sich auch bereits die fünfte »Vorstellung« des Tanz- und Singspiels *Aller=Unterthänigster Gehorsam*, in der einige Husaren vom Türkenfeldzug kommen, um den Kaiser zu loben und »nach ihre Landes=Ahrt mit entblöseten Sebeln einen Tanz« zu halten.¹⁵²

Nach der Schlacht bei Zenta folgte schließlich von 1698 bis 1699 die Friedenskonferenz von Karlowitz, an der neben habsburgischen und osmanischen Gesandten und Bevollmächtigten auch jene Polens, der Republik Venedig, des Kirchenstaats sowie Russlands beteiligt waren. Die daraus resultierenden Friedensverträge regulierten erstmals seit dem türkischen Expansionsvorhaben die diplomatischen Beziehungen zum europäischen Mächtesystem und der sich etablierenden *balance of power*. Zur gegenseitigen Ratifizierung des Friedens wurden hohe Gesandtschaften verschickt, sogenannte Großbotschaften – von der Hohen Pforte nach Wien und *vice versa*. Dazu zählte aufseiten des Reiches

150 Christian Heinrich Postel, Der bey dem allgemeinen Welt=Friede von dem Grossen Augustus geschlossene Tempel des Janus: auf dem lang gewünschten Frieden=Feste welches im Jahr 1698 in Hamburg gefeiert ward in einem Singe=Spiele vorgestellt, Hamburg 1698, S. 40.

151 Ebd.

152 Postel, *Aller=Unterthänigster Gehorsam*, fol. A 4^v–B 1^r.

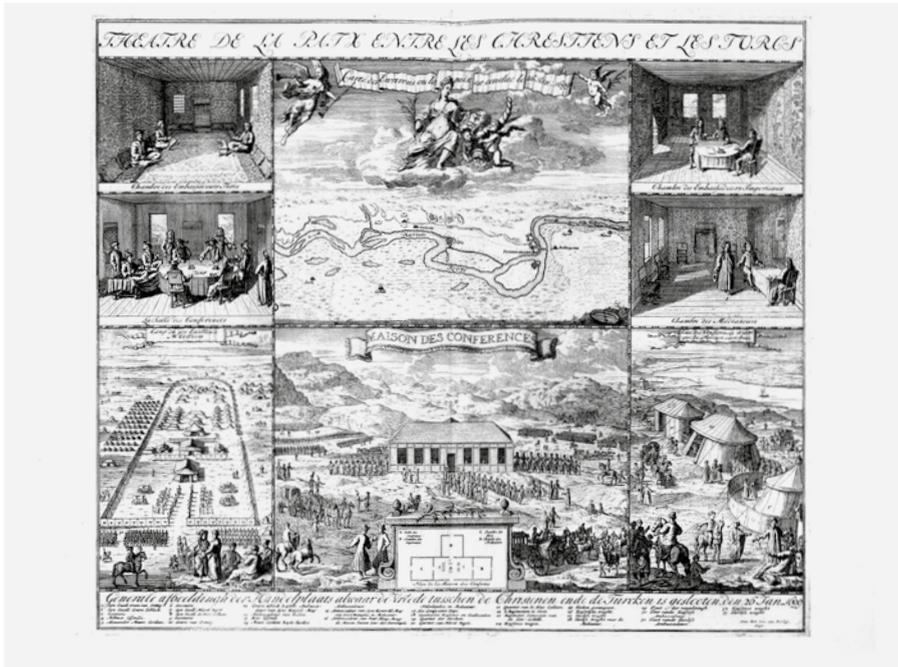


Abb. 29: Theatre de la paix entre les chrestiens et les turcs (1699)

Graf Wolfgang IV. von Oettingen-Wallerstein, der selbst den Frieden in Karlowitz mitverhandelt hatte.¹⁵³

Im 16. Jahrhundert hatten Verhandlungen zwischen türkischen und kaiserlichen Diplomaten noch am Hof des Sultans in Konstantinopel stattgefunden, wobei die kaiserlichen Bevollmächtigten und Gesandten mit einem ihnen nicht bekannten Zeremoniell islamischen und byzantinischen Ursprungs konfrontiert wurden.¹⁵⁴ Im 17. Jahrhundert wurden Friedensabkommen auch im Grenzgebiet vereinbart, das die beiden Reiche seit

¹⁵³ Zum Frieden von Karlowitz vgl. den Sammelband Colin Heywood/Ivan Parvey (Hrsg.), *The Treaties of Carlowitz (1699). Antecedents, Course and Consequences*, Leiden 2020 (= *The Ottoman Empire and its Heritage*, 69) und Mónica F. Molnar, *Der Friede von Karlowitz und das Osmanische Reich*, in: Arno Strohmeyer u. a. (Hrsg.), *Frieden und Konfliktmanagement in interkulturellen Räumen. Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2013 (= *Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas*, 45), S. 197–221. Zur Rolle Oettingen-Wallersteins Arno Strohmeyer, *The Symbolic Making of the Peace of Carlowitz: The Border Crossing of Count Wolfgang IV of Oettingen-Wallerstein during His Mission as Imperial Grand Ambassador to the Sublime Porte (1699–1701)*, in: *Treaties of Carlowitz*, S. 213–235.

¹⁵⁴ Vgl. Konrad Dilger, *Untersuchungen zur Geschichte des osmanischen Hofzeremoniells im 15. und 16. Jahrhundert*, München 1967 (= *Beiträge zur Geschichte Südosteuropas und des Nahen Orients*, 4).

der Schlacht bei Mohács verband. Mit dem Frieden von Zsitvatorok 1606 kam es zum ersten Mal zum Zeremoniell des gleichzeitigen Grenzübertretts, einem Austausch der Ambassaden an der Grenze, um schließlich wechselseitig die ratifizierten Abkommen an die Höfe in Istanbul und Wien zu übermitteln.¹⁵⁵ Diese Praxis wiederholte sich beim Frieden von Eisenburg 1664 ebenso wie beim Frieden von Passarowitz 1718.

Gerade angesichts der Bipolarität und Agonalität, die in der historiografischen Imagination mit den habsburgisch-osmanischen Kriegen in der Frühen Neuzeit verbunden werden, lohnt ein Blick auf Konfliktmoderation und Mediation: Während nach 1683 durch den unter Vermittlung von Papst Innozenz XI. erfolgten Zusammenschluss Leopolds I. mit dem polnischen König Jan Sobieski eine aktive Kriegspolitik zur Rückeroberung in Ungarn einsetzte, verhandelten die Türken ab 1687 brieflich beinahe ununterbrochen mit dem Wiener Hof. Zudem ist für die Verhandlungen von Zsitvatorok und Karlowitz auf plurimediale Akteure (auch Venedig und Polen verhandelten in Karlowitz separat mit den Türken) und Mediateure hinzuweisen. In Zsitvatorok trat eine ungarische Delegation unter der Leitung von István Illésházy als Mediator auf, der sich zuvor bereits als Vermittler im Wiener Frieden zwischen dem aufständischen Fürsten Stephan Bocskai und dem Kaiser bewährt hatte.¹⁵⁶ Abbildung 29 zeigt einen Kupferstich, der neben dem Verhandlungsraum in Karlowitz die Räumlichkeiten der türkischen und der kaiserlichen Gesandten sowie der englischen und niederländischen Mediateure szenisch auffächert.¹⁵⁷ Der Stich imaginiert die verschiedenen *Chambres* der Verhandlungen in Karlowitz als Bühnenszenen und wird entsprechend der *theatrum*-Episteme und mit deutlichem Anklang an die Feierlichkeiten des Jahres 1648 als »Friedenstheater«, »theatre de la paix« tituliert.¹⁵⁸

Dieses Friedenstheater erhielt nun eine zeremoniell gesteigerte Fortführung beim Wechsel der Großbotschaften. Damian Hugo von Virmont, der schon einer von drei Bevollmächtigten bei den Friedensverhandlungen in Passarowitz war, reiste 1719 als kaiserlicher Großbotschafter an die Hohe Pforte, um den Frieden zu bekräftigen. Am 26. April traf er mit seinem Gefolge – rund 500 Personen, darunter Edelleute, Dolmetscher, Ärzte, Musiker, Köche und Geistliche – feierlich in Wien ein. In der Hofburg erhielt er vom Kaiser das Beglaubigungsschreiben, das er dem Sultan bei der Antrittsaudienz

155 Vgl. Ernst D. Petritsch, Zeremoniell bei Empfangen habsburgischer Gesandtschaften, in: Ralph Kauz u. a. (Hrsg.), *Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im mittleren Osten in der Frühen Neuzeit*, Wien 2009 (= *Archiv für österreichische Geschichte*, 141), S. 301–322, hier S. 315–322.

156 Vgl. Ernst D. Petritsch, Dissimulieren in den habsburgisch-osmanischen Friedens- und Waffenstillstandsverträgen (16.–17. Jahrhundert): Differenzen und Divergenzen, in: Arno Strohmeyer u. a. (Hrsg.), *Frieden und Konfliktmanagement in interkulturellen Räumen. Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2013 (= *Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa*, 45), S. 145–162, hier S. 152.

157 Zu den niederländischen und englischen Gesandten vgl. Molnar, *Der Friede von Karlowitz*, S. 204.

158 Vgl. zur interkulturellen Theatralität des Friedens Arno Strohmeyer, *Die Theatralität interkulturellen Friedens: Damian Hugo von Virmont als kaiserlicher Großbotschafter an der Hohen Pforte*, in: Guido Braun/Arno Strohmeyer (Hrsg.), *Frieden und Friedenssicherung in der Frühen Neuzeit. Das Heilige Römische Reich und Europa. Festschrift für Maximilian Lanzinner* (= *Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte*, 36), Münster 2013, S. 413–438, hier S. 416–418.

überreichen sollte. Wenig später ging es mit einer Flotte von über 70 Schiffen die Donau abwärts über Preßburg und Ofen nach Belgrad, wo die Gesandtschaft am 30. Mai eintraf. Der Grenzübertritt und die Auswechslung mit Ibrahim Pascha, dem osmanischen Gegenbotschafter, dessen Tross noch größer war als derjenige Virmonds, erfolgte am 15. Juni vermutlich in der Nähe des heutigen Pojate. Die beiden Gesandtschaften waren morgens gleichzeitig von Paraćin (Virmont) und Ražanj (Ibrahim Pascha) zu der am halben Weg zwischen beiden Rastplätzen liegenden vereinbarten Stelle aufgebrochen. Das Zeremoniell des Großbotschafterwechsels ist durch den auch als Buch publizierten Bericht des Legationssekretärs Driesch sowie den *Accuraten Abriß, von der Auswechslung Ihro Römisch Kayser. Mayest. Gross. Botschaffter, mit dem Gross-Botschaffter der Ottomanischen Porte*, erschienen 1720 in Augsburg mit Kupferstichen überliefert.¹⁵⁹

Ein Kupferstich aus der Sammlung (Abb. 30) visualisiert das Grenzeremoniell, das in drei Phasen abläuft: In der ersten Phase stehen die beiden Repräsentationsmächte einander als gegensätzliche Militäreinheiten gegenüber, was sich in den kaiserlichen Doppelbildern vor und in den osmanischen Pendants nach dem Zeremoniell zeigt. Die hier dargestellte zweite Phase vollzieht die Auflösung der kriegerischen Grenze im Zeremoniell der symmetrischen Annäherung, in dem die Parität im Vordergrund steht. Gegenüber sitzen einander hier nicht die beiden Großbotschafter, sondern die vorbereitenden Delegationen. Für die Botschafter sind die auf beiden Seiten der mittleren Grenzsäule zu findenden und mit Y gekennzeichneten Stühle vorgesehen. Der durch das Zeremoniell geschaffene symmetrische und die Konflikte pazifizierende Begegnungsraum löst sich beim Auseinandergehen in der dritten Phase auf.¹⁶⁰ Die letzte Phase findet sich hier nicht mehr abgebildet; der »Akt der Verbrüderung« erfährt seine Fortsetzung beim späteren Empfang und gemeinsamen Mahl im Festzelt. Der darauffolgende wechselseitige Grenzübertritt erfolgt abgemessenen Schritts, worauf dann die vorbereitenden Delegationen die jeweilige Gegenseite bis an die Höfe begleitete.¹⁶¹

Die theatrale Symmetrie ermöglicht es, verschiedene Rang- und Rechtsauffassungen sowie fundamentale Kultur- und Glaubensunterschiede zu überbrücken. Unabhängig davon, dass es auch im postwestfälischen Zusammenhang Europas keine Vorstellung vom dauerhaften Frieden gab, war es muslimischen Staaten gemäß Scheriamsrecht gar nicht möglich, mit christlichen Staaten Frieden zu schließen, sondern lediglich befristete Waffenstillstandsabkommen,¹⁶² wengleich die militärischen Erfolge der Habsburger den

159 Digital ediert und erläutert findet sich der »Accurate Abriß« unter <https://qhod.net/o:vipa.rp.hbg.festbuch> (zuletzt 1. II. 2023).

160 Vgl. zu den drei Phasen der symmetrischen Annäherung Thomas Rahn, Grenz-Situationen des Zeremoniells in der Frühen Neuzeit, in: Markus Bauer/ders. (Hrsg.), *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, Berlin 1997, S. 177–206, hier S. 190–192, zum Großbotschafterwechsel S. 193–197, und Laila Dandachi, *Das Reportagebuch »Accurater Abriß [...]«*, in: <https://qhod.net/o:vipa.rp.hbg.festbuch> (zuletzt 23. 10. 2023).

161 Dazu Gerhard Cornelius von den Driesch, *Historische Nachricht von der Röm. Kayserl. Groß-Botschafft nach Constantinopel, Nürnberg 1723*, S. 48–60. Vgl. auch Strohmeyer, *Theatralität interkulturellen Friedens*, S. 418–423.

162 Vgl. Petritsch, *Dissimulieren in den habsburgisch-osmanischen Friedens- und Waffenstillstandsverträgen*, S. 145–146.

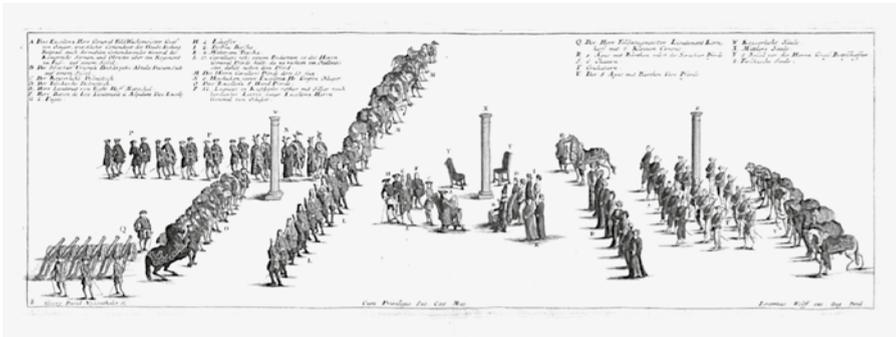


Abb. 30: Georg David Nessenthaler/Johann Gottfried Pfautz, Grenzeremoniell, in: *Accurater Abriß, von der Auswechslung Ihro Römisch Kayser. Mayest. Gross. Botschaffter, mit dem Gross-Botschaffter der Ottomanischen Porte* (Augsburg 1720)

diplomatischen Druck zweifellos erhöht hatten. Trotzdem gilt: Gerade weil der übergreifende rechtliche und zeremonielle Rahmen fehlt, erhält die Performativität des Friedenstheaters umso größere Bedeutung. Dieses Friedenstheater war an die Rollenübernahme und wechselseitige Figurationsarbeit der jeweiligen Funktionsträger gebunden. Hinzu kommt im Fall des Grenzübertritts und des Einzugs, dass die Dramaturgie nicht zur Gänze vorab festgeschrieben wurde, sondern das endgültige Script vor Ort ausgehandelt wurde.¹⁶³

Die theatrale Inszenierung von Parität und Freundschaft betraf in Folge auch den Einzug der Ambassaden in Konstantinopel und Wien sowie den Höhepunkt des Botschafterwechsels: die Antrittsaudienzen mit Festmahl und Geschenküberreichung, wobei die militärische Defensive das Gleichrangigkeitstheater bei den diplomatischen Audienzen im Vergleich mit der einseitigen (von kaiserlicher Seite betriebenen) Diplomatie des 16. Jahrhunderts und mitunter demütigenden Praktiken für die betroffenen Gesandten des Wiener Hofes in Konstantinopel nach 1700 deutlich erleichterte. Abbildung 31 und 32 zeigen zwei Kupferstiche von Virmonds Audienz bei Sultan Ahmed III., die sich beide an den Vorlagen des französischen Malers Jean-Baptiste Vanmour orientieren. Interessant ist die Gegenüberstellung der beiden Stiche nicht zuletzt durch ihre einerseits orientalisierte Ästhetik (Abb. 31), die sich auch in Drieschs Reisebericht 1723 abgedruckt findet, andererseits gemäß barocker Theatralik europäischer Diplomatie ausgerichteten Variante (Abb. 32), wobei sich im europäisierten Bild des niederländischen Kupferstechers Leonhard Schenk Elemente von Rokoko-Ornamentik und französischem Hofzeremoniell finden. Zudem lässt sich bei genauem Blick auf Abbildung 31 erkennen, dass die Mitglieder der kaiserlichen Gesandtschaft von osmanischen Räten an den Armen geführt werden, was auch in Gesandtenberichten seit dem 16. Jahrhundert berichtet und interpretiert wurde.¹⁶⁴ Fester Bestandteil des türkischen Hofzeremoniells für Gesandte war auch nach

163 Vgl. Petritsch, *Zeremoniell*, S. 302 f.

164 Vgl. ebd., S. 314. Petritsch verweist neben byzantinischen Zeremonialtraditionen auch auf einen möglichen Zusammenhang mit der Ermordung Murads I. nach der Schlacht am Amsfeld (1389).

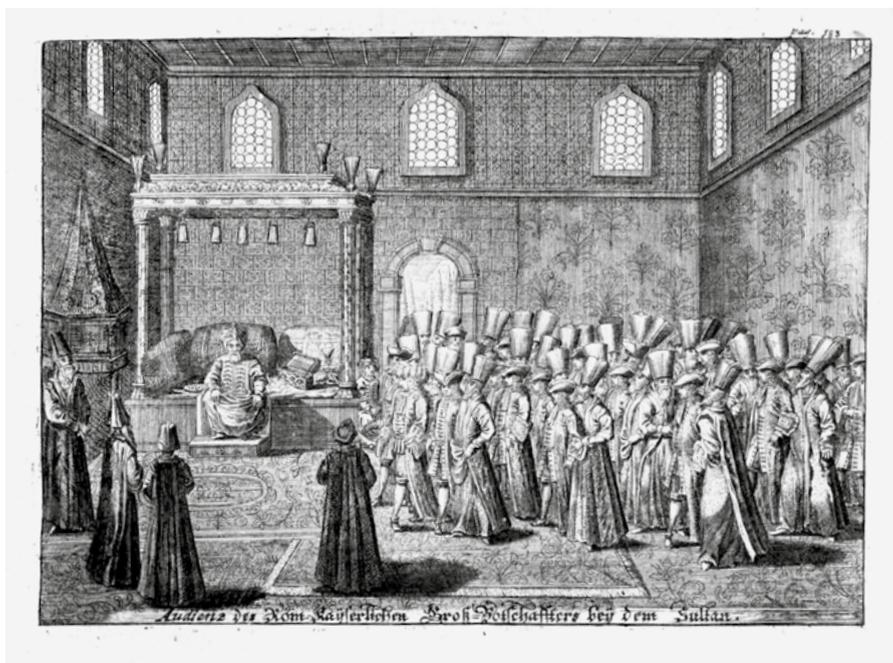


Abb. 31: Kupferstich nach Jean-Baptiste Vanmour, Audienz des habsburgischen Großbotschafters bei Sultan Ahmed III. (1723)

1700 das Warten vor der Pforte der Glückseligkeit – ein Warten, bis der Sultan Mahlzeit und Schlaf verrichtet hatte – sowie das Anlegen eines Kaftans.¹⁶⁵

Der zeremonielle Umgang mit osmanischen Botschaftern spiegelt sich auch in der Verhaltenslehre und an Funktionen orientierten Diplomatiethorie des 17. Jahrhunderts wider: Während Höveln Russen und Osmanen als barbarisch betrachtete, verhandelte Wicquefort den Kontakt mit dem Osmanischen Reich bereits im Rahmen des diplomatischen Zeremoniells, wenngleich er die osmanische Diplomatie nicht als vollständig in das europäische System integriert ansah. Diese Entwicklung setzte erst mit den Theoretikern des 18. Jahrhunderts ein.¹⁶⁶

Wie heikel dieses Thema aus der Perspektive des europäischen Zeremonialwesens war, zeigt nicht zuletzt der Fall des türkischen Gesandten Süleyman Ağa am französischen Hof 1669. Süleyman Ağa wurde mit allen zeremoniellen Ehren empfangen, einschließlich einer Audienz beim Außenminister und dem Sonnenkönig selbst. Das Zeremoniell und die Feierlichkeiten, zu denen der türkische Gesandte eingeladen war, wurden jedoch erheblich eingeschränkt, nachdem französische Beamte herausgefunden hatten, dass er ein

An den Händen gehalten wurden die fremden Gesandten, sobald sie vor den Sultan traten, um diesem keine Gewalt antun zu können.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 312 f.

¹⁶⁶ Vgl. Höveln, *Teutsche Gesandte*, S. 82 und Wicquefort, *L'Ambassadeur*, I, S. 33 f.



Abb. 32 : Leonhard Schenk, Empfang des habsburgischen Großbotschafters vor dem Thron Sultan Ahmeds III.

niederer Beamter am osmanischen Hof, das Äquivalent eines französischen *Gentilhomme* war und daher nicht über ausreichendes soziales Prestige für das Amt eines Ambassadeurs verfügte. Der französische Hof empfand seinen niedrigen Rang als eine Beleidigung, eine Weigerung, die gleichberechtigte Souveränität des französischen Königs anzuerkennen.¹⁶⁷

Molières und Lullys »Comédie-ballet« *Le Bourgeois gentilhomme*, die 1670 für Ludwig XIV. in seinem Lieblingsjagdsitz Château de Chambord aufgeführt wurde, steht in direktem Zusammenhang mit dem Aufenthalt des türkischen Gesandten: zuerst, weil die Anmaßung sozialen Prestiges durch den *nouveau riche* Monsieur Jourdain im Mittelpunkt steht. Weil Jourdain seine Tochter Lucile mit einem Adligen verheiraten will, gibt sich ihr Liebhaber Cléante als Sohn des türkischen Sultans aus. Er gewinnt die Hand von Lucile, indem er Jourdain in einer komisch verzerrten türkischen Zeremonie die Würde eines »Mamamouchi« verleiht.¹⁶⁸ Die Komödie enthält zudem eine türkische Ballettein-

¹⁶⁷ Vgl. Welch, *Theater of Diplomacy*, S. 167. In seiner *Ceremonial-wissenschaft* schildert Julius Bernhard von Rohr ein ähnliches Verhalten des russischen Gesandten am dänischen Hof, vgl. Rohr, *Einleitung zur Ceremonialwissenschaft Der großen Herren*, S. 387–388. Dazu auch Peck, *Theatrical Negotiations*, S. 719 f.

¹⁶⁸ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme. Comédie-ballet en cinq actes*/Der Bürger als Edelmann.

lage, die im Verbund mit der »Mamamouchi«-Szene als direkte Antwort auf den Zeremonialkonflikt verstanden wurde. Unterstützt wurde das Theaterprojekt vom Diplomaten und Nahostreisenden Laurent d'Arvieux, der die Herkunft und den niedrigen Status des Gesandten entdeckt hatte und Molière und Lully als »cultural consultant«¹⁶⁹ zur Seite stand. Offenbar wünschte Ludwig persönlich die komische Konfrontation mit türkischen Zeremonien und Ritualen. Gerade in der Fokussierung auf ein imaginäres türkisches Zeremoniell geriet *Le Bourgeois gentilhomme* zum Schlüsselwerk exotischer Theatralität in der Frühen Neuzeit.¹⁷⁰

Mit der Gattung des *Ballet de cour* hatte der französische Hof eine archetypische theatrale Allegorisierung politischer Macht etabliert, die die theatralen Auftritte von Schauspielern, Tänzern und Musikern auf vielfältige Weise kombinierte. Dieser explizit französische Stil des Hofballetts erwies sich als für diplomatische Zwecke besonders überzeugend.¹⁷¹ Schon vor Ludwig XIV. gab es Auftritte des »grand turc«, dessen nicht französisch ausgebildeter, brachialer Tanz im Vergleich zum europäischen Zeremoniell das ›Anderssein‹ in den Mittelpunkt stellte und manchmal parodierte, wie im *Ballet du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, das 1626 vor Ludwig XIII. im Louvre aufgeführt wurde.¹⁷² Im *Ballet de la Félicité*, aufgeführt im Jahr 1639 anlässlich der Geburt des künftigen Ludwig XIV., standen in einem allegorischen Tanz die türkischen Tanzfiguren einem Kollektiv von Tänzern gegenüber, das das vereinte Europa repräsentierte und die »turcs« zwang, die Bühne zu verlassen.¹⁷³ Während der französische Hof zur Schwächung des habsburgischen Herrschaftsanspruchs im engen diplomatischen Austausch mit dem Osmanischen Reich stand, inszenierte er im Einklang mit den europäischen Mächten gleichzeitig kulturelles *Othering* auf der höfischen (Theater-)Bühne.

Hatte sich in den Feierlichkeiten nach dem Entsatz von Wien eine Darstellung türkischer Figuren gezeigt, die selbst noch in ihrer euphorischen Inversion die ›Türkenangst‹ bestätigten und einem orientalisierenden *Othering* zur Selbstidentifikation verpflichtet waren, änderte sich das im Zuge der Friedensschlüsse von Karlowitz (1699) und Passarowitz (1718). Die Vermittlung des Osmanischen Reiches nach der Eroberung Ungarns in der europäischen Zeremonialkultur spiegelt sich insbesondere in der Oper wider und lässt sich an der Popularität des neu codierten Bajazet- und Tamerlano-Stoffes bemessen. Mit Bajazet ist das historische Schicksal Sultans Bayezid I. aufgerufen, dessen Heer 1402 in der Schlacht bei Ankara dem mongolischen König Timur (Tamerlan) unterlag. Bayezid

Ballettkomödie in fünf Aufzügen. Französisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Hanspeter Plocher, Stuttgart 1993, S. 138. Die gesamte Großtürken-Zeremonie findet sich im vierten Akt, vierte Szene (S. 143–147) und wird mit einem Ballett der Derwische eingeleitet.

169 Welch, *Theater of Diplomacy*, S. 168.

170 Vgl. Michael Hüttler, *Orientalism on Stage: Historical Approaches and Scholarly Reception*, in: ders./Hans Ernst Weidinger (Hrsg.), *Ottoman Empire and European Theatre*, Bd. 1: *The Age of Mozart and Selim III.*, Wien 2013, S. 7–28.

171 Vgl. Welch, *Theater of Diplomacy*, S. 8.

172 *Ballet du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, in: Paul Lacroix (Hrsg.), *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581–1652)*, Bd. 1, Genf 1868, S. 161–172.

173 Vgl. *Ballet de la Félicité*, in: Paul Lacroix (Hrsg.), *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581–1652)*, Bd. 5, Genf 1870, S. 239–240.

wurde daraufhin von Timur gefangengenommen und im Käfig gehalten. Als Grundlage für die erstaunliche Bühnenkarriere des gefangenen Sultans im 18. Jahrhundert diente mit *Il gran Tamerlano* (Libretto: Giulio Cesare Corradi, Musik: Marc'Antonio Ziani) eine venezianische Oper, die 1689 im Teatro Grimani zum ersten Mal aufgeführt wurde. Seit der venezianischen Variante des älteren dramatischen Stoffes – etwa bei Jean Racine und dessen Konkurrenten Jacques Pradon¹⁷⁴ – rückte der Sultan immer mehr in den Mittelpunkt: Das Faszinosum der muslimischen Herrscherfigur in der europäischen Theaterimagination um und nach 1700 liegt gerade in der Disparität zwischen früherer Herrschaft und zunehmender Demütigung.¹⁷⁵

Mit dem Singspiel *Bajazeth und Tamerlan* (Libretto: Christian Heinrich Postel, Musik: Johann Philipp Förtsch) gelangte bereits 1690 in Hamburg eine neue Bearbeitung des Stoffes auf die Bühne. Zwar konterkarieren auch in der Hamburger Oper noch komische Einlagen und Intrigen den Auftritt des Sultans, doch deutet sich in den Hamburger Arien Bajazets bereits das tragische Pathos der Figur an, das dann in der berühmten Oper, die Händel komponierte und 1724 für die Aufführung im King's Theatre am Londoner Haymarket einrichtet, entfaltet werden sollte.¹⁷⁶ Als wichtiger Vorläufer Händels kann auch der florentinische *Tamerlano* (1706) verstanden werden, der wie *Il gran Tamerlano* auch von Ferdinando de' Medici gefördert wurde. Wenn darin Bajazet im zweiten Akt vor Tamerlan gebracht wird und für diesen mit Tenorstimme singt: »Vieni, o Tiranno, e della mia sventura | Trionfa, esulta, e godi«,¹⁷⁷ richtet sich die Aufforderung, den Triumph zu genießen, über die Bühnenfigur des mongolischen Herrschers hinweg auch an das Publikum. Absetzung und Tod von Mustafa II. 1703 standen in direktem Zusammenhang mit dem Frieden von Karlowitz.¹⁷⁸ Ähnlich, auch mit Tenorstimme anstelle eines Kastraten besetzt, folgte die Darstellung des gefangenen Sultans im zweiten venezianischen *Tamerlano* (1710), komponiert von Francesco Gasparini und mit einem Libretto von Agostino Piovene, der sich an Jacques Pradons Figurenkonstellation orientierte. Damit war ein theatrales Modell eröffnet, auf das vor und nach dem Frieden von Passarowitz 1718 zurückgegriffen wurde, der auch das gemeinsame militärische Bemühen Venedigs und Habsburgs gegen das Osmanische Reich erfolgreich beendete.¹⁷⁹

Entscheidend für die Neucodierung der türkischen Herrscherfiguration im 18. Jahrhundert ist die ausgebaute Todes- bzw. Suizidszene Bajazets, die die Reste von orientalischer Affekt- und Tyrannentypologie hinter sich lässt. Das ist gerade im dramaturgischen Verbund mit der Versklavung seiner Frau, die Tamerlan in den ersten musikdramatischen Bearbeitungen des Stoffes mit Speisen bedienen muss, und der drohenden Vermählung bzw. sexuellen Demütigung seiner Tochter Asteria durch Tamerlano hervorzuheben, wie sie Piovene für die Londoner Oper effektiv in Szene setzt. Georg Friedrich Händel hatte verschiedene

174 Jacques Pradon, *Tamerlan, ou la Mort de Bajazet*, tragédie, Paris 1679.

175 Vgl. Wolff, *The Singing Turk*, S. 22.

176 Vgl. ebd., S. 25.

177 [Alessandro Scarlatti,] *Il gran Tamerlano*. Drama per musica rappresentato nella villa di Pratolino, Florenz 1706, S. 35.

178 Vgl. Wolff, *The Singing Turk*, S. 27.

179 Vgl. ebd., S. 30.

Bajazet-Varianten in Italien kennengelernt und wurde vom Tenorsänger Borosini begleitet. Als Librettist des Londoner *Tamerlano* fungierte Nicola Francesco Haym, der u. a. mit Piovenes Libretto arbeitete. Piovene war maßgeblich an der naturalistischen Neuausrichtung Bajazets beteiligt und strich den Käfig dramaturgisch und in den gesungenen Passagen aus dem Libretto.¹⁸⁰ Wie eine performative Bekräftigung von Piovenes und Händels musikdramatischer Theatralisierung türkischer Herrschaft tritt nach dem Selbstmord Bajazets der griechische Prinz Andronico auf, eigentlich ein Verbündeter Tamerlanos, um den mongolischen Feldherrn einen »Barbaro!« zu nennen. Zugespitzt: Wenn Tamerlano ein Barbar ist, so auch Larry Wolff in seiner Studie über die Türkenoper im 18. und 19. Jahrhundert, dann verkörpert Bajazet dessen »zivilisierte Antithese«. ¹⁸¹ Aus der Perspektive des königlichen Haymarket Theaters, auf dem Händels und Piovenes Oper uraufgeführt wurde, lässt sich demgemäß auch ein Bezug zur europäischen *Balance of Power* herstellen, wird doch gerade an der Figur des muslimischen Despoten die Legitimität von Herrschaft und Souveränität angesichts von Erobererfiguren, die wie Tamerlan nach Expansion streben, verhandelt. Damit erscheint auf den europäischen Theaterbühnen, die sich zunehmend dem Exotismus der *turquerie* hingeben, auch eine orientalische Figur, die lange vor Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782) eine Verwandtschaft zu Bassa Selim aufweist.

Als wichtiger Multiplikator des europäischen *turquerie*-Diskurses gelten die Friedensschlüsse von Karlowitz und Passarowitz sowie die dabei etablierte publizistische und kulturelle Öffentlichkeit.¹⁸² Dieses »theatre de la paix« ist auf zweifache Weise mit der Zeremonialkultur verbunden und liefert der *turquerie* auf beiden Ebenen entsprechendes Anschauungsmaterial: Das betrifft einerseits die konkrete zeremonielle Vermittlung zwischen den Verhandlungsparteien entlang kultureller Trennlinien (Unterschiede in der sozialen und militärischen Rangfolge, den religiösen Praktiken, bei Speisen, Kleidung etc.) auf den Friedenskongressen, andererseits die allegorisch-theatrale Darstellbarkeit des Friedens zwischen Kaiser und Sultan. Im Bereich des Theaters konnten die europäischen Höfe nach 1700 zudem an die *alla-turca*-Auftritte der französischen *Ballet-de-cour*-Tradition zurückgreifen. Für das Reich ist insbesondere der kursächsische, später polnisch königliche Hof Augusts des Starken zu nennen, dessen höfische Medialisierung untrennbar mit der *turquerie* verbunden war und es auch über den Tod des polnischen Königs hinaus bleiben sollte, wie etwa die Dresdner Aufführung der von Johann Adolph Hasse komponierten Oper *Solimano* (1753), Libretto von Giovanni Ambrogio Migliavacca, belegt. Neben den typischen Tanzszenen, wie sie die französischen Auftritte etabliert hatten, und Imaginationen bzw. tatsächlichen Elementen türkischer Musik waren die opulenten Bühnenbilder sowie die Kostüme ein wesentlicher Bestandteil der *turquerie*.¹⁸³ Die vorwiegend im Rahmen größerer Ambassaden entstandenen Reiseberichte aus der zweiten Hälfte des 17.

180 Vgl. ebd., S. 33.

181 Ebd., S. 41.

182 Vgl. William F. Parmentier, Jannissaries and Mehter – Turkish Military Music, in: ders./Hans Ernst Weidinger (Hrsg.), *Ottoman Empire and European Theatre*, Bd. 1: *The Age of Mozart and Selim III.*, Wien 2013, S. 287–306.

183 Vgl. Marion Linhardt, *Stereotyp und Imagination. Das türkische Bühnenkostüm im europäischen Theater vom Barock bis zum frühen Historismus*, Wien 2021, S. 65–95.

und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verhandelten gerade an Kleidung, kulturellen Praktiken sowie architektonischem und sozialem Raum Zeremonialfragen, die nun auf der Bühne mit den Mitteln theatraler Imagination ausgestaltet wurden. Als Mitglied der französischen Ambassade Charles de Ferriols an die Hohe Pforte malte Jean-Baptiste Vanmour die Serie *Recueil de cent estampes representant différentes nations du Levant*, die durch die Stiche von Jean-Baptiste Haussard für die Darstellung der Osmanen im Europa des 18. Jahrhunderts stilbildend werden sollte.¹⁸⁴

4. Die Translationen des »Liebes=Ambasadeurs«: Höfische Oper auf der Bühne des Wiener Stegreiftheaters¹⁸⁵

Als eine Ausprägung der französischen *turquerie* und zugleich eine Popularisierung von Molières und Lullys Zeremonialparodie gelten die komischen Türkenopern, die Anleihen bei der *Commedia dell'arte* nehmen: So häufen sich im Frankreich der 1710er Jahre Narrenfiguren im orientalischen Kostüm wie in *Arlequin Grand Vizir* und *Arlequin Roi de Serendib* (1713), *Arlequin Mahomet* (1714) und *Arlequin sultane favorite* (1715).¹⁸⁶ Auch rund um die Dramatisierung der zweiten Türkenbelagerung finden sich komische Adaptionen wie im Wanderbühnen-Stück *Türkisch-bestraffter Hochmuth oder das ANNO 1683 von denen Türcken belagerte von und von denen Christen entsetzte WIENN* (1685–1690). Dabei handelt es sich um ein Hanswurst-Stück aus dem Umfeld des Wiener Kärntner-Theaters – die weitere Titelei zeigt Richtung und Funktion der komischen Figur an: Hanswurst tritt als »die kurzweilige Salve-Guarde des Frauen-Zimmers, lächerlicher Spion, und zum Tode verdamter Mißethäter« auf.¹⁸⁷

Der »Wienerische Hanswurst«, den Anton Stranitzky am Beginn des 18. Jahrhunderts auf der Bühne des Kärntner-Theaters etablierte, steht im theatergeschichtlichen Verständnis beispielhaft für die Befestigung und Ausweitung der komischen Figuren des ausgehenden 17. Jahrhunderts, einer Mischform aus dem Pickelhering der Wanderbühnen und dem Harlekin der *commedia dell'arte*, dem »Lästigen« und dem »Listigen«.¹⁸⁸ Stranitzkys Modellierung der Bühnenfigur und ihrer Auftrittsregister ist insbesondere über die überlieferten Spieltex-te zu rekonstruieren, die Rudolf Payer von Thurn unter

184 Vgl. Peck, *Theatrical Negotiations*, S. 722 f.

185 Auszüge dieses Kapitels finden sich in: Peck, *Hanswurst als Liebs=Ambasadeurs*, S. 345–364.

186 Vgl. Wolff, *Singing Turk*, S. 56.

187 Das Manuskript befindet sich in der Wienbibliothek, WB Ic 149539, 43 fol. Publiziert in der Sammlung August Sauer (Hrsg.), *Vier dramatische Spiele über die zweite Türkenbelagerung aus den Jahren 1683–1685* (= Wiener Neudrucke, Bd. 8) und Joseph Anton Stranitzky, *Türkisch-bestraffter Hochmuth oder das anno 1683 von denen Tücken belagerte und von denen Christen entsetzte Wienn* [...], Innsbruck u. a. 1933.

188 Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Wien/München 1973, S. 21. Zu einem möglichen Vorläufer Hanswursts, Johann Valentin Petzolds Kilian Brustfleck, vgl. Christian Neuhuber, *Der Vormund des Hanswurst*, in: *Daphnis* 35 (2006), Nr. 1–2, S. 263–300.

dem Titel *Wiener Haupt- und Staatsaktionen* herausgegeben hat.¹⁸⁹ Es handelt sich bei den im Jahr 1724 verfassten bzw. versammelten Texten größtenteils um Translationen und Adaptionen italienischer Libretti von Operaufführungen des kaiserlichen Hofes und Jesuitentheaterstücken, die nicht von Stranitzky selbst, sondern von Heinrich Rademin, einem Ensemblemitglied des Kärntner-Theaters, erstellt wurden.¹⁹⁰ Auch wenn offen bleibt, wie repräsentativ die in Handschriften vorliegenden Haupt- und Staatsaktionen letztlich für das gesamte Repertoire des Kärntnertheaters waren¹⁹¹ und auf welche Weise sich die konkrete Inszenierung auf der Bühne ereignete, ermöglichen sie Einblicke in das wechselseitige Verhältnis zwischen komischer Figuration und dramatischem Text, dem performativen Zusammenhang zwischen den wilden Auftritten der Hanswurst-Figur und den an Rhetorik und zeremonieller Vermessung der Hofkultur ausgerichteten (musik-)dramatischen Vorlagen – insbesondere jener des kaiserlichen Hofes.

Hervorzuheben ist die körperliche Dimension dieses performativen Zusammenhangs und die daraus resultierende Komik, die Hanswursts Auftritte und Bewegungsbahnen kennzeichnet. Diese »Körperlichkeit« der komischen Figur soll im Folgenden dazu dienen, die rhetorisch-zeremoniellen Fragen noch einmal auf die Bühne zu holen und von einer anderen Seite zu beleuchten. Hanswursts Körper wird dabei nicht als Regelüberschreitung oder Parodie der hohen Opern- und Theaterstoffe und ihrer politischen Fiktionen verstanden, sondern als beteiligtes Medium.

Das Hanswurst-Stück *Der Tempel Dianae oder Der Spiegel wahrer und treuer Freundschaft mit H:W: Den sehr übl geplagten Jungengesellen von zwey alten Weibern* gehört zum Konvolut der Wiener Spieltexte des Jahres 1724. Auf welche Weise der höfisch arrangierte hohe Stoff der Orestie und der Iphigenie-Episoden sich auf der Bühne eines Stegreif- und vornehmlichen »Spaßtheaters«¹⁹² ausnimmt, lassen Szenen des ersten Aktes vermuten, in denen Hanswurst als Diener und Narr des Königs Toante auf den von den Furien verfolgten Orest trifft:

Orest. [...] (Laufet hinweg. NB. HW komet mit den Geistern zugleich auf der andern Seiten und sihet ihm lauffen.)

189 Zur theatergeschichtlichen Problematik des von Gottsched und anderen pejorativ verwendeten Begriffs »Haupt- und Staatsaktionen« vgl. Stefan Hulfeld/Matthias Mansky, Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Spieltexte der Comoedianten. Teil 1: Deutsches »Internationaltheater« aus dem Kodex Ia 38.589 der Wienbibliothek*, Göttingen 2020, S. 7–25, hier S. 8 f.

190 Vgl. Franz Hadamowsky, *Wien: Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien/München 1988, S. 189 und Bärbel Rudin, Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann. Jurist, Bühnenchef, Stückeschreiber – Versuch über eine Gründerfigur des Wiener Theaters, in: Brigitte Marschall (Hrsg.), *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, Wien u. a. 2002 (= *Maske und Kothurn*, 48), S. 271–301.

191 Vgl. Bärbel Rudin, Joseph Anton Stranitzky, in: Alena Jakubcová (Hrsg.), *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Jahrhunderts. Ein Lexikon*, Wien 2013, S. 666–679, hier S. 669.

192 Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn u. a. 2003.

Pilades (laufft ihm nach.) Auch bis in den Höllengrundt folg ich dir, mein Freundt. (Orestes laufft abermahl herauf, die Plaggeister und Pilades ihm nach.)

Orestes. Lasset mich, ihr Ungeheuer, lasset mich, ein ganze Hölle entzindet sich in mir! (laufft forth.)

Scena 10. HW

HW. (Welcher mit ein stummen und forchtsamen lazzo zusihet, ruffet:) Fanget den Narren, fanget ihm! [...] HW saget fehrner, daß der Kerl lauffe wie ein Windhundt, er wolle sehen, ob er ihm ertapen köne, damit, weil er seines gleichen, er ein Cameradschafft mache. Laufft forth und

Scena 11. Dorinda.

stosset an Dorinda, daß er zuruckfallet, welche ihm auffhebet und ein Mitleiden mit ihm traget und ihm schmeiglet. HW greiffet umb seine Nase sagend, er wolte, daß sie der Teuffl hätte, indeme er ihm die Naßenkruzpel eingestossen etc. Sie saget, er solle dieses vergessen, dan ihre Liebe wird alles gutt machen. HW sagt, er thue ihr in ihre Liebe, er verlange sie nicht, eine andere sey es, die sein Herz kizlet [...].¹⁹³

Mit jener »andere[n]«, »die sein Herz kizlet«, ist Orests Schwester Ifigenia gemeint, die – eben von Diana auf Tauris gesetzt – ihren *first contact* auf der Insel mit dem von ihr so bezeichneten »Monstrum« Hanswurst hat. Während die Tochter Agamemnons sich noch im hohen Ton des versifizierten, an Diana gerichteten Monologs befindet, nähert sich Hanswurst mit dem Wunsch, ihr an den »Podex« und »umb die Mitte« (WHS II, 12) zu greifen.

Anders als in den Einlagen komischer Figuren, die das höfische Theater und die Wanderbühnen im 17. Jahrhundert prägten, treibt Hanswurst seine *lazzi* und »Fopereyen« nicht mehr allein in handlungsunterbrechenden Intermezzi. Er befindet sich häufig auf der Bühne und ist in etliche Intrigen der Haupt- und Staatsaktionen verstrickt. Das Nebeneinander (beinahe das Miteinander einer »Cameradschafft«) von Orest und Hanswurst in der eingangs zitierten Passage aus dem *Tempel Dianae* zeigt die spezifische Gattungslage Wiener Spieltexte gegenüber ausschließlich komisch-burlesken Spielen als »Mischspiele«,¹⁹⁴ in denen komische und ernste Personen und Szenen häufig ohne Übergang nebeneinandergestellt bzw. miteinander verwoben werden.¹⁹⁵

Die zitierten Passagen ermöglichen Einblicke in die Dramaturgie und die Funktion, die Hanswursts Körper darin zukommt. Dieser Körper tritt im dramatischen Text zweifach auf: erstens als Bestandteil der dramatisch-sozialen Konfiguration und Figurenrede und zweitens als weitgehend außerhalb der dramatischen Rede sich im Raum bewegender Kör-

193 Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. 2, hrsg. von Rudolf Payer von Thurn, Wien 1910, S. 19 f. Im Folgenden zitiert im Text als WHS mit Band- und Seitennummer. Als »Der Tempel Dianae [Ifigenia]« in der ÖNB (Cod. 13.496) verzeichnet.

194 Vgl. Eva-Maria Ernst, Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater, Münster 2015 (= Literatur – Kultur – Medien, 3), S. 23 f.

195 Vgl. Andreas Solbach, Ironische Kontamination – Funktionen der Komik in den Haupt- und Staatsaktionen von J. A. Stranitzky, in: Carsten Jakobi/Christine Waldschmidt (Hrsg.), Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung, Bielefeld 2015, S. 19–40.

per, der, selbst wenn er in sprachliche Handlungen verwickelt ist, im Text nicht über dramatische Figurenrede, sondern in der epischen Handlungsanweisung für die Aufführung in Szene gesetzt wird, um deren Grenzen selbst konsequent zu überschreiten.¹⁹⁶ Diese Extempore-Passagen, deren Handlungen, wie es häufig heißt, »nach Belieben« dramatisch auszuweiten sind, führen zur performativen Matrix der Figur auf der Bühne: den *lazzi* und »Fopereyen«, die ihren Ursprung in der Situations- und Körperkomik der *commedia dell'arte* haben. Die im Vergleich zur gemessenen Geometrie des hohen *decorum* sprunghaften Bewegungsabläufe der *lazzi* beziehen ihre Komik daraus, dass sie sozialräumliche Konflikte manifestieren – umso mehr, als sich Hanswurst potenziell im performativen Widerspruch zwischen Zeremonialdiskurs und widerständiger Körperlichkeit befindet.

Dabei ruft die komische Figur nicht nur Zergliederungen und Störungen des dramatischen Kommunikationssystems hervor, sondern gewährleistet mit ihren Auftritten selbst wiederum den Zusammenhang der Handlung: Die *lazzi* des von einer Szene in die nächste purzelnden und laufenden hanswurstischen Körpers ermöglichen überhaupt erst die Abfolge und das Nebeneinander der einzelnen Szenen, Figurenkonstellationen und Intrigen, die gegenüber ihren höfischen Vorlagen durch zusätzliche Handlungsstränge und Personal eine »Verwirrung« verfolgen.¹⁹⁷ Darin erinnert die Hanswurst-Figur nicht nur an die komischen Ambassadeure und Legationen aus Gryphius' *Horribilicribrifax* oder den Dramen Weises, sondern ist Merkur sowie dessen sophistischen Spiegelfiguren in der von Harsdörffer übersetzten englischen Schulkomödie zu vergleichen.

Auch wenn es vereinzelte Vorlagen von Jesuitendramen und der venezianischen Oper gibt, handelt es sich bei der Mehrheit der Wiener Spieltexte um Translationen und Adaptionen von Werken jener Komponisten und Librettisten, die unter Leopold I., Joseph I. und Karl VI. am Wiener Kaiserhof wirkten. Translation ist hier im Doppelsinn als Übersetzung zu verstehen; im bilingualen Sinn und als Übersetzung von einem dramatischen Modus in einen anderen. In den Mittelpunkt rücken jene Szenen, in denen sich die Hanswurst-Figur bewegt, in denen sie sich verhakt und deren Konfigurationen sie verdreht.

Hier tauchen noch einmal jene Opern der Wiener Repräsentations- und Zeremonialkultur auf, die die vorliegende Arbeit als Verhandlungsraum der deutschen Dramatik versteht. Hanswursts Körperlichkeit tritt demgemäß nicht nur in Kontakt mit den hohen Stoffen des *drama per musica*, sondern auch mit dessen theatralischer Repräsentation der politischen Fiktion, die im höfischen Zeremonialraum der symbolischen Kommunikation ihre Wirkung entfaltet. Im Fall der Iphigenien-Handlung betrifft das etwa die von Antonio Draghi mit einem Libretto von Nicolò Minato komponierte Oper *Il tempio di Diana in Taurica* (1678), die vom Szenenbildner Lodovico Ottavio Burnacini in Szene

196 Vgl. dazu die von Christian Neuhuber, Lisa Erlenbusch und Marko Ikonik herausgegebenen Hanswurstburlesken von Český Krumlov (Vom Kärntner-Theater nach Schloss Krumau. Die Hanswurst-Burlesken von Český Krumlov, Wien 2019), die sich durch den auffälligen Rückbau der Extempore-Passagen auszeichnen und Hanswurst stattdessen stärker in der dramatischen Konfiguration und Rede zeigen.

197 WHS II, 187 (= Der Besiegte Obsieger Adalbertus König in Wälschlandt oder Die Wurckungen deß Betruchs bey gezwungener Liebe, ÖNB Cod. 13.476). Vgl. dazu Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, Paderborn u. a. 2003, S. 32 f.

gesetzt wurde.¹⁹⁸ Im Zentrum der Inszenierung des politischen Körpers in der Wiener Repräsentationskultur nimmt die *clementia* eine herausragende Rolle ein und hat einen maßgeblichen Anteil am glücklichen Ausgang der Musikdramen (*lieto fine*).

Der fromme Gordianus, so die Übersetzung der in Wiener Neustadt aufgeführten Hofoper, ist mit Arien Leopolds angereichert, die der Kaiser anlässlich des Geburtstags seines Sohnes Joseph komponierte.¹⁹⁹ Deutlich lässt sich die Adaptionen- und Übersetzungspraxis der dramatischen Texte von Stranitzkys Kärntner-Oper bereits am Personenregister des *Gordianus* aufzeigen. Es ist erstaunlich, wie nah an den Originalen die stofflichen und figuralen Welten gebaut werden, in denen sich Hanswursts Körper bewegt. Auch viele Szenen inklusive ihrer Auftrittsorten und Rhetorik übernehmen die Hanswurst-Texte aus dem Wiener Konvolut beinahe wörtlich aus den italienischen bzw. übersetzten Opernlibretti, wobei syntaktische Umstellungen und Zusätze dem Umstand geschuldet sind, dass auf der Bühne des Kärntner-Theaters mit Ausnahme der chorischen Passagen und Tänze nicht gesungen wird.

In diese Formatierung des höfischen *decorum* und der majestätischen Raumordnung springt nun der Hanswurst-Körper (Abb. 33): »Saget, sie sollen einen Liebes-Ambassadeur Blatz machen; ersihet [sic] den Mysitheus, lauffet zu ihm und fallet ihm umb den Halß.« Darüber hinaus fragt er, »welches der Kayser sei«, worauf er »narrische Complimenten«²⁰⁰ macht. Die im Zeremoniell eingesetzte sozialräumliche Distanz als Ausdruck der höchsten Ehre wird vom komischen Körper verkehrt (»narrische«), aber eben auch bedient (»Complimenten«).²⁰¹ Die doppelte Funktion der Störung und der Vermittlung zeigt sich in insbesondere in den Ambassaden des Hanswurst. Zu berücksichtigen ist dabei, welche Entsprechungen diese Ambassaden in den Opern-Libretti haben: Hanswurst ersetzt die Gesandtenfiguren aus den Vorlagen des *drama per musica*, wie im Fall des *Gordianus* einen »römischen Gesandte[n]«. Und überall dort, wo Hanswurst dazwischengeht, repräsentiert und verhandelt, setzt die Komik ein. Er treibt seine *lazzi* sowohl mit den Sendern als auch mit den Empfängern der Botschaft. Demgemäß wird er gleich in mehreren Stücken als »Ambassadeur« (WHS I, 1) ausgewiesen. Als solcher befindet er sich auch im permanenten Präzedenzstreit:

198 Im Fall von Minatos und Draghis *Il Tempio di Diana in Taurica* fand die Aufführung 1678 in den Bühnenbildern und Arrangements Burnacinis »nach dem Mittagmahl im Garten von Schönbrunn« statt. Als zeremonieller Anlass galt der Namenstag der Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia. Vgl. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 493 f.

199 Vgl. Herbert Seifert, *Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan 1622–1705. Appendix 2014 zu »Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985«*, in: ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014, S. 263–279, hier S. 274.

200 WHS I, 7 (= *Triumpf römischer Tugendt und Tapferkeit oder Gordianus der Große*, ÖNB Cod. 13.495).

201 Noch deutlicher wird das räumliche Distanzgebot der *majestas* im *Tempel Dianae* durchkreuzt: »Der König fraget ihm [Hanswurst, C. P.] etlich mahl, waß er disputire, Hw aber schlägt mit dem Pistolet allzeit dem König auff die Brust [...].« (WHS II, 7)



Abb. 33: Hanswurst-Stranitzky bittet um Aufnahme ins Theater (1726)

HW. (Ganz Serious.) Von meinem König, eueren Gemahl, kome ich den gesambten Königreich zu nutzen als ein weltberuffener Botschaffter anhero. (Reichet der Königin einen Brieff.) Nehmet hin und leset. – Holla, Bediente, Edlknaben, Pachi, Heiducken und Kuchlbuben, gebet mir einen Sitz und erkennet in mir eueren Herrn.²⁰²

Der komische Effekt geht dabei kaum auf Kosten des Zeremoniells – im Gegenteil; auf die Zurechtweisung der Königin, an deren Hof er residiert, reagiert er mit dem Hinweis auf seine zeremonialen Rechte – natürlich im falschen rhetorischen Register: »Holla, also zu einen Abgesandten?«²⁰³ Auch die forsche Art der »grausamen Königin der Tegeanten Atalanta« kränkt ihn: »Und wer bistu? Mus man dann einen Liebs=Ambasedeur gleich dugezen?«²⁰⁴

Hanswurst ist in seiner körperlichen Dimension nicht nur Auslöser einer »komischen« bzw. »ironischen Kontamination« im dramatischen Zusammenhang,²⁰⁵ sondern wird selbst auch von den Räumen, Diskursen und Praktiken kontaminiert: Er verstrickt sich in Intrigen, in Rangstreitigkeiten, verfolgt seine Interessen und bangt um seine Spieleinsätze – und er tritt bisweilen auch selbst als offizieller Proponent der Policey- und Zeremonialordnung auf.

Hanswurst ist drameninterner Illusionsstörer und Grenzverwischer, nicht aber Zerstörer, auch nicht Zerstörer des Zeremoniells. Er spielt mit und eignet sich den Raum an; er verweist auf die Differenz zwischen Raum und symbolischem Code, hält aber am Code fest. Darin liegt auch die Dialektik der körperlichen Dimension Hanswursts: Es ist gerade der sich der Semiotik des *decorum* entziehende Körper, der das Zeremoniell gegenüber den kontaminierten Figuren letztlich wieder etabliert – als *Dazwischen* und *Inmitten*, als operativer Raum, aus verschiedenen Elementen, Handlungen und Akteuren zusammengesetzt. Das zeigt sich insbesondere in den unzähligen Einsätzen als »Liebs=Ambasedeur«, »verwirte[r] Briefftreger« und »übl belohnte[r] Botte[n]«²⁰⁶ oder »Spion«²⁰⁷, also in jenen Szenen, in denen er selbst als Medium *zwischen* die hohen Figuren tritt. Seine Partizipation setzt die Kodifizierung des höfischen Raumes einer Komplizierung aus: Sein Körper dient als experimentelles Medium, um unterschiedliche zeremonielle Praktiken des 17. Jahrhunderts sichtbar zu machen, zu sammeln und ihre sozial-symbolische Wirkmächtigkeit zu prüfen.

Wie ist diese Konfiguration von Körperkontakt und Zeremoniell nun im historiografischen Grenzbereich zwischen Spätbarock und Frühaufklärung um und nach 1700 einzuordnen? In Bezug auf die Archivierung, Aktualisierung, Aneignung und Transformation der barocken Zeremonialkultur nach 1700 ergibt sich damit ein auf den ersten Blick

202 Ebd., S. 228.

203 Ebd.

204 WHS I, 137 (= Die Verfolgung auß Liebe oder Die grausame Königin der Tegeanten Atalanta, ÖNB Cod. 13.502).

205 Vgl. Solbach, Ironische Kontamination.

206 WHS I, 69 (= Die Enthaubttung des Weltberühmten Wohlredners Ciceronis, ÖNB Cod. 13.494).

207 WHS I, 1 (= Triumph Römischer Tugendt und Tapferkeit oder Gordianus der Grosse).

überraschender epistemologischer Befund: Obwohl sie gesellschaftlich und institutionell denkbar weit entfernt sind, lässt sich der Einsatz des komischen Körpers im theatralen Zeremonialraum, wie er sich in den Spieltexten des Wiener Späßtheaters findet, mit der Zeremonialwissenschaft vergleichen, die sich zur selben Zeit wie das Hanswurst-Theater an unterschiedlichen Höfen in der Mitte und im Norden des Reiches als Genre bzw. Wissensform etabliert.²⁰⁸

Diese *Ceremoniel-Wissenschaft* stellt zum einen eine Amalgamierung gelehrten und höfischen Wissens dar;²⁰⁹ darunter fallen zwischen 1700 und 1740 Wissensbestände des Rechts, der Rhetorik (inklusive der Briefsteller), die mit der Gesandtschaftstheorie und absolutistischem Herrschaftswissen (der *Policey*) zusammengeführt werden. Zum anderen verbindet die verschiedenen zeremonialwissenschaftlichen Werke – vom anonymen *Ceremoniale Brandenburgicum*, Zacharias Zwanzigs *Theatrum Praecedentiae* (1706) und Gottfried Stieves *Europäisches Hoff=Ceremoniel* (1715) über Johann Christian Lünigs *Theatrum Ceremoniale* (1719) bis zu Julius Bernhard von Rohrs *Ceremoniel-Wissenschaft der Privat Personen* (1728) und *Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* (1729) – eine am Exempel orientierte Sammlung, Klassifikation und empirische Beschreibung zeremonieller Praktiken unterschiedlicher Höfe.²¹⁰ Bei den späten Vertretern wie dem Leipziger Kameralisten Rohr kommt eine zunehmende Kritik am lasterhaften Zeremoniell und dessen unklaren Bedeutungen auf medialer Ebene hinzu. Dagegen macht Rohr wie in der *Ceremoniel-Wissenschaft der Privat Personen* den Versuch, das Zeremoniell auf alle sozialen Akte auszudehnen und mit spezifischen Ethiken zu versehen.²¹¹ Dabei geht es sowohl um eine Wissensordnung des Zeremoniells als auch um eine kritische Resonanz im Zeichen der Frühaufklärung und neuer Affektmodelle.

Ebenso wie bei den Werken der Diplomatietheorie handelt es sich bei jenen der Zeremonialwissenschaft um kein akademisch institutionalisiertes Genre, vielmehr versuchte sie sich als Disziplin zwischen der Jurisprudenz (*ius publicum, ius legatis, ius praecedentiae*) und der politischen Ethik (Tugend-, Verhaltens- und Klugheitslehre).²¹² Im Gegensatz zur Diplomatietheorie kommt aufgrund konkurrierender Zeremonialsysteme und dadurch hervorgehobener Präzedenzprobleme zwar der diplomatischen Repräsentation und Kommunikation der größte bzw. differenzierteste Teil des Anschauungsmaterials zu, aber eben nicht ausschließlich. Eine programmatische Auflistung der zeremonialwissenschaftlichen Zuständigkeit in Stieves *Europäischem Hof=Ceremoniel* zeigt dabei die Bedeutung des *decorum* und des zeremoniellen Körpers im politischen und diplomatischen Raum an:

208 Vgl. Miloš Vec, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation*, Frankfurt a. M. 1998.

209 Vgl. zur Transformation der Gelehrtenkultur im höfischen Kontext Kühlmann, *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat*, S. 285 ff.

210 Vgl. zu Genre und Wissensform der Zeremonialwissenschaft Vec, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat*, und Bauer, *Strukturwandel der höfischen Öffentlichkeit*.

211 Vgl. Gotthardt Frühsorge, Nachwort, in: Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, hrsg. v. G. F., Neudruck der Ausgabe von 1728, Leipzig 1990, S. 1–54. Vgl. auch Nanz, *Grenzverkehr*, S. 59 f. Dazu auch Martus, *Aufklärung*, S. 69–73.

212 Vgl. Kugeler, *Le Parfait Ambassadeur*, S. 139.

1. Generaliter alle dasjenige, was man ratione
 - i. Der Stellung des Leibes, v. g. Reverentz, Kniebeugung,
 - ii. Der Kleidung, v. g. Trauer-Habit, Burgundische Kleidung,
 - iii. Des Gehens, Sitzens und Stehens, v. g. zur Rechten oder Lincken, it. voran oder hinten nach, etc. zu thun gewohnt, oder genöthiget ist.
2. Specialiter, nur allein die Manier, mit welcher Potentaten, und derer Gesandten einander zu recipiren pflegen, oder auch gestalten Sachen nach müssen.²¹³

Die Zeremonialwissenschaft verfolgt eine praktische und situative Körper rhetorik, eine Lehre der Stellung des sozialen und politischen Körpers im Raum, die zuallererst zur Teilnahme befähigen soll – womit einzelne Akteure, aber auch ganze Fürstenhöfe in ihrem potenziell souveränen Selbstverständnis der Westfälischen Ordnung nach 1648 gemeint sind. Von Hanswursts »Stellung des Leibes« aus betrachtet (»es neiget sich zu den Bantoffeln eurer kleinen Haxen der weltberühmte Hw als ein Diener eures Ehgemahls«), bekräftigt Stieves Punktation, wie beharrlich die komische Figur in den Haupt- und Staatsaktionen gerade über den Körperkontakt zeremonielle Zuständigkeiten und Konfigurationen ausfindig macht, markiert und auf nachgrade enzyklopädische Weise sammelt.

Der auf den ersten Blick überraschende Zusammenhang von Hanswurst-Theater und Zeremonialwissenschaft lässt sich durch zwei Aspekte bekräftigen. *Erstens* zeigen Forschungen zur Rezeption und zum Publikum, dass das Publikum des Kärntner-Theaters zu einem Großteil aus Adeligen bestand.²¹⁴ Da die zeremoniellen Hofprotokolle – im Gegensatz zur Zeremonialwissenschaft der kleineren Höfe – selbst für Höflinge als Arkanwissen galten,²¹⁵ rückt die produktive Rezeption des Zeremoniells bei Hanswurst ins Zentrum. Damit ist nicht allein eine komische Entlastungsfunktion für das adelige Personal gewonnen, sondern zunächst überhaupt erst ein produktiver Zugriff auf zeremonielle Praktiken ermöglicht: Hanswursts Körperlichkeit zeigt die Varianz vielfältiger zeremonieller Situationen. Dieser Zugang zum Zeremoniell erfolgt anders als in der nord- und mitteldeutschen Zeremonialwissenschaft, die nach den Bedürfnissen der vorwiegend protestantischen Höfe nach 1648 organisiert ist, nicht als öffentlich-praktische Rationalisierung und Systematisierung, sondern als experimentelle Suchbewegung auf der Theaterbühne: Die Hanswurst-Figur navigiert durch die sich verändernden stofflichen und zeremoniellen Situationen. Auch die Laufbahn des wahrscheinlichen Verfas-

213 Gottfried Stieve, *Europäisches Hoff-Ceremoniel*, 2. Aufl., Leipzig 1723, S. 1f.

214 Vgl. Urbach, *Die Wiener Komödie*; Johann Sonnleitner, Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl, in: ders. (Hrsg.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg/Wien 1996, S. 333–389, hier S. 336 ff.

215 Vgl. Mark Hengerer, *Die Zeremonialprotokolle und weitere Quellen zum Zeremoniell des Kaiserhofes im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv*, in: Josef Pauser u. a. (Hrsg.): *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert)*. Ein exemplarisches Handbuch, Wien u. a. 2004, S. 76–93 und Irmgard Pangerl/Martin Scheutz/Thomas Winkelbauer, *Zeremoniell und zeremonielles Handeln am Wiener Hof*, in: dies. (Hrsg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800)*. Eine Annäherung, Innsbruck u. a. 2007, S. 7–14.

sers der Wiener Spieltexthe, des Juristen, Schauspielers, gelehrten Dichters und mit Fragen des *decorum* und *aptum* vertrauten Heinrich Rademin, legt diese Lesart nahe.²¹⁶

Zweitens schließlich erlaubt die erhöhte Bedeutung der Präzedenzstreitigkeiten im diplomatischen Kontext nach 1648 eine weitere Zuspitzung: In den zeremonialwissenschaftlichen Standardwerken erscheint der einzelne physische Körper als Zeichen normativer Bewegungsmuster und zu vermessender Rangfolgen gemäß Stieves zitierter Anordnung. Zwangsläufig geht es dabei um die Ausweitung eines Disziplinierungs- und Überwachungssystems von Körpern im Raum. So sollte der reisende Höfling oder junge Ambassadeur wie bei Rohr davor bewahrt werden, einen »Fehler« zu begehen, »durch den er sich sonst lächerlich würde gemacht haben.«²¹⁷

Andererseits allerdings erscheint der Körper – durchaus in Spannung zum System kodierter Bewegungen – auch im agonalen Einsatz um Anerkennung und im Präzedenzstreit als Konfliktzone. Diese Konfliktzone taucht dort vermehrt auf, wo es nicht nur um Fehlritte und Lächerlichkeiten geht, sondern auch um (Aufstiegs-)Kämpfe in der Rangfolge. Das dabei zum Einsatz kommende Register an Körperkomik belegt ein Zitat aus Lünigs *Theatrum Ceremoniale*. Zum Kampf um die zeremonielle Anerkennung der preußischen Königswürde in der Rangfolge der Botschafter – insbesondere des kaiserlichen – am Kopenhagener Hof berichtet Lünig vom Auftritt Adam Otto von Vierecks, der von 1698 bis 1706 preußischer Gesandter am dänischen Hof war:

Am verwichenen Sonntage hat sich [...] ein *Praecedenz*=Streit zwischen dem Kayserl. *Residenten*, Herrn Hansen, und dem Königl. Preußischen Abgesandten von Viereck ereignet, indem dieser *par Force* den Vorsitz vor dem Kayserl. *Residenten* tentiret, und sich zwischen ihm und der *Ambassadrice* mit solcher *Impetuosität* eingedrungen, daß, um den Vorsitz an deroselben rechten Seite zu *occupiren*, es nicht viel gefehlet, daß er den Tisch, wo andere ihn nicht gehalten, zusamt den Speisen umgeworffen hätte.²¹⁸

Zur Vermeidung solcher Kurzschlüsse zwischen Körpern waren das unter Schwierigkeiten entwickelte Zeremoniell und ein entsprechendes Zeremonialtheater gerade angetreten;

216 Folgt man Bärbel Rudins Ausführungen zu Hanswursts »Schattenmann« Rademin, ist die zeremonielle Figuration Hanswursts geografisch auszudehnen: Zwar dürfte der Hamburger Patriziersohn, der über Umwege nach Wien gelangte, 1719 zu Stranitzkys »Teutschen Comoedianten« gestoßen sein. Allerdings scheint es naheliegend, dass Rademin, der von 1722 bis 1725 mit einer Wanderbühne ohne Stranitzky in Böhmen unterwegs war, wo er sich als Organisator von Theateraufführungen und höfischen Festen am Hof des Grafen Sporck einen Namen machte, die Hanswurst-Texte auch an böhmischen Höfen zur Aufführung brachte. Vgl. Rudin, Hanswursts Schattenmann, S. 288 ff.

217 Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen, hrsg. von Gotthardt Frühsorge, Neudruck der Ausgabe von 1728, Leipzig 1990, Vorrede, unpaginiert.

218 Lünig, *Theatrum Ceremoniale historico-politicum*, Bd. 1, S. 434f. Vgl. auch Stollberg-Rilinger, *Honores regii*. Eine Urszene findet sich im Verhalten des kurbrandenburgischen Gesandten und späteren Zeremonienmeisters Friedrichs III., Johann von Besser, der im Rahmen einer königlichen Audienz beim frisch gebackenen englischen König Jakob II. gegenüber dem venezianischen Gesandten Vignola den Vortritt beanspruchte und sich diesen schließlich auch gewaltsam verschaffte. Vgl. Martus, *Aufklärung*, S. 59.

die in der wechselseitigen Konstitution von Drama und Diplomatie nach 1648 sichtbar werdenden medialen Verkehrsformen erwiesen sich ästhetisch und realhistorisch über das 17. Jahrhundert hinaus zwar als tragfähig, erzeugten aber zugleich auch neue Konfliktzonen. So ruft der Präzedenzstreit am dänischen Hof noch einmal das auch von Lünig eingeforderte Recht der Kur- aber auch der übrigen Reichsfürsten in Erinnerung, Gesandtschaften zu verschicken und gleichrangige Anerkennung an ausländischen Höfen, insbesondere den großen europäischen, zu bekommen.²¹⁹ Im Nachklang der pompösen preußischen Krönungszeremonie spitzt sich die Durchsetzung dieses Rechts komisch zu.

5. Diplomatische Dramenpoetik in Zeiten des europäischen Gleichgewichts: Borckes Shakespeare-Übersetzung und Schlegels Ausgleich nationaler Theatersouveräne

In zeitlicher und geografischer Nähe zu den Autoren und Werken der Zeremonialwissenschaft treten zunehmend Fragen einer explizit deutschen Dramenpoetik ins Zentrum. Wie bereits bei den diplomatischen Poetologien Opitz', Gryphius' und Harsdörffers ist dabei eine spezifische Verknüpfung von Gelehrtenrepublik und europäischer Diplomatie auszumachen. Fragen der internationalen Beziehungen der Nationalliteraturen des 17. Jahrhunderts finden nun im größeren Umfeld Johann Christoph Gottscheds und in den publizistischen Formaten der Frühaufklärung eine Neuaufnahme: Im September 1733 machte sich der junge preußische Adlige Caspar Wilhelm von Borcke auf die Reise von Berlin nach London. Nachdem er am Wolfenbütteler Hof erfolgreich die Eheverträge zwischen dem preußischen Thronfolger und der Prinzessin von Braunschweig ausgehandelt hatte, wurde er vom preußischen König Friedrich Wilhelm als Botschafter an den englischen Hof entsandt.²²⁰ Die Ausgangslage für Borckes Tätigkeit als Botschafter am Hof Georgs II. war nicht die einfachste, da das Verhältnis zwischen den beiden Königshäusern und nicht zuletzt zwischen den beiden Cousins angespannt war. Nachdem er bei Georg in Ungnade gefallen war (vermutlich wegen der Anwerbung irischer Soldaten für die preußische Leibgarde), kehrte er schließlich 1737 nach Berlin zurück. Kurz darauf wurde er preußischer »Ministre plénipotentiaire« am Wiener Kaiserhof und führte für die preußische Seite die Verhandlungen im Vorfeld des Österreichischen Erbfolgekriegs in Schlesien.²²¹

Die Beziehungen zwischen Preußen und England werden in diesen Jahren zu einem Dreh- und Angelpunkt für das sogenannte europäische Gleichgewicht,²²² dessen erste Stabilisierungsphase zur Jahrhundertmitte, nicht zuletzt mit der Besetzung Schlesiens

219 Vgl. Lünig, *Theatrum Ceremoniale historico-politicum*, Bd. 1, S. 388–402.

220 Vgl. Wulf-Dietrich von Borcke, Caspar Wilhelm von Borcke. Diplomat und Minister im Dienste der preußischen König Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II. Poet, Historiker und Shakespeare-Übersetzer, Schwerin 2018, S. 31–35.

221 Vgl. ebd., S. 93–110.

222 Arno Strohmeyer, Gleichgewicht der Kräfte, in: Pim den Boer u. a. (Hrsg.), *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2: *Das Haus Europa*, München 2012, S. 611–618.

durch preußische Truppen, durch eine neue dynamische Phase der Balance abgelöst wurde.²²³ Damit musste auch die diplomatische Praxis, die auf den Kongressen von Utrecht (1713) und Nystadt (1721) etabliert worden war, neu geordnet und institutionalisiert werden. In mehreren Konfliktsituationen standen die beiden Parteien im gegnerischen Lager oder im Bündnis. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass die Verschiebungen auf der Landkarte der europäischen Diplomatie um 1740 zu Ungunsten Georgs II. und zugunsten Friedrich Wilhelms und insbesondere seines Sohnes Friedrich des Großen verliefen. Oder anders ausgedrückt: Borcke hat als Botschafter in London und Wien sowie als Staats- und Kriegsrat den Weg Preußens von einer europäischen Mittelmacht zu einer Großmacht, an dessen Beginn der in das Zeremoniell purzelnde Körper des preußischen Abgesandten von Viereck steht, entscheidend begleitet. In dem Jahr, in dem Borcke schließlich 1741 vom neuen preußischen König Friedrich II. zum Staatsminister ernannt wurde, erschien im Verlag von Ambrosius Haude, keiner unbedeutenden Adresse für die deutsche Frühaufklärung,²²⁴ die erste gedruckte Übersetzung eines Shakespeare-Stücks ins Deutsche: *Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar*. Hinter der anonymen Autorenschaft der Shakespeare-Übersetzung verbirgt sich der vormalige Botschafter in England und nunmehrige Staatsrat Borcke. Obwohl Shakespeare bzw. seine Themen und Figuren seit dem 17. Jahrhundert von englischen und holländischen Tournetheatertruppen in Deutschland aufgeführt und bekannt gemacht wurden, ist Borckes Übersetzung die erste vollständig gedruckte Wiedergabe eines Shakespeare-Stückes.

Die erste Übersetzung von Shakespeares Tragödie liegt zeitlich vor der großen Shakespeare-Verehrung in der deutschen Literatur, etwa durch den jungen Goethe oder die deutsche Shakespeare-Ausgabe der Romantik, die den Weg für die spätere Einschätzung ebnet, Shakespeare sei ein Deutscher.²²⁵ Dabei ist die bislang kaum beachtete Übersetzung bereits vor der Genieperiode für die Frage eines deutschen Nationaltheaters in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Bedeutung; sind es doch gerade extraterritoriale Position und dritter Raum der Übersetzung und Diplomatie, die diesen Prozess der Bildung und Legitimation eines »souveränen« Nationaltheaters beschleunigen. Zur Unterstützung dieser Lesart soll abschließend auf einen Zeitgenossen Borckes und Rezensenten seiner Shakespeare-Übersetzung verwiesen werden, der von einer ähnlichen gelehrten und politischen Position aus schreibt: der sächsische Legationssekretär in Kopenhagen Johann

223 Vgl. Bernhard R. Kroener, Gleichgewichtsdenken im 18. Jahrhundert. Die Balance of Power der europäischen Pentarchie in der Bewährung?, in: Michael Jonas u. a. (Hrsg.), Stabilität durch Gleichgewicht? Balance of Power im europäischen System der Neuzeit, Paderborn 2015, S. 35–55, hier S. 38. Insbesondere der Siebenjährige Krieg wird im Scheitern der Balancepolitik traumatische Erinnerungen an den Dreißigjährigen Krieg wachrufen.

224 Vgl. Martus, Aufklärung, S. 446.

225 Vgl. Friedrich Theodor Vischer, Shakespeare-Vorträge, 2. Aufl., Stuttgart/Berlin 1905, S. 2: »Die Deutschen sind nun also gewohnt, Shakespeare als einen der Unsern zu betrachten. [...] Ohne undankbar zu sein gegen England, das uns diesen größten aller Dichter geschenkt hat, dürfen wir es mit Stolz sagen: daß der deutsche Geist zuerst Shakespeares Wesen tiefer erkannte. Er hat auch den englischen befreit aus dem alten Vorurteil, Shakespeare sei ein wildlaufendes Genie.« Vgl. auch Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1912.

Elias Schlegel. Auszugehen ist dabei von einem Transfer zwischen diplomatischen Denkfiguren und Praktiken einerseits und der Kartierung europäischer Literaturen sowie der Selbstverortung auf der Landkarte andererseits.

Welches kulturelle Feld betritt Borcke mit seiner Übersetzung? Ende der 1720er Jahre hat sich Johann Christoph Gottsched mit der Theatergruppe der Prinzipalin Caroline Neuber zusammengetan und eine umfassende Theaterreform in den norddeutschen Territorien des Heiligen Römischen Reiches in Angriff genommen.²²⁶ Die Verbindungen dieser Reform mit den Materialien und Texten, die am Wolfenbütteler Hof gesammelt wurden – damit auch ein Verbindungsstück zwischen der Theaterkultur des Hochbarock und der Frühaufklärung in Mittel- und Norddeutschland –, ist zuletzt wieder stärker in den Fokus gerückt.²²⁷ Teil dieser Reform war bekanntlich die Verbannung des Hanswurst von der Bühne²²⁸ und die Orientierung am französischen Klassizismus. Corneille und Racine dienten Gottsched als leuchtendes Beispiel für die (Wieder-)Einführung der »natürlichen Gesetze« des Theaters. Sie hatten aus seiner Sicht durch ihre Orientierung an den antiken Dramatikern und der Poetik des Aristoteles die plausibelsten poetologischen Regeln aufzuweisen. Diese sollten nicht nur zu Lasten der komischen Stegreiffiguren, sondern auch des heterogenen Felds des Musiktheaters zwischen 1680 und 1740 gehen. Die »logozentristische Entmachtung der Oper«²²⁹ fand mit Gottsched ein vorläufiges Ende.

Borcke, der die nicht untypische Konvergenz von Hofkultur und Beamtenapparat auf der einen Seite, Aufklärung und Gelehrtenkultur auf der anderen verkörperte, kannte Gottsched aus verschiedenen aufklärerischen Kreisen um den Philosophen Christian Wolff, der sich nicht nur intensiv mit Hugo Grotius' Natur- und Völkerrecht beschäftigte,²³⁰ sondern auch ein wichtiges Bindeglied zur Zeremonialwissenschaft war. In seinen Londoner Jahren als Botschafter hatte sich Borcke mit dem englischen Theater auseinandergesetzt, zum einen mit zeitgenössischen Formen wie der *Beggar's Opera*, die er zu einer deutschsprachigen Oper umarbeiten wollte, zum anderen mit den Stücken Shakespeares. Mit der neuesten, auch für Borcke maßgebenden englischen Shakespeare-Ausgabe von Alexander Pope 1725, die mit den Historienstücken eröffnete, avancierte der elisabethanische Dramatiker zum königlichen Nationalschatz.

226 Vgl. Ramona Braeuer, Gottsched und die Neuberin. Theater zwischen Barock und Aufklärung, in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Amsterdam u. a. 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis, 18), S. 305–316.

227 Vgl. Stephan Kraft, Geregelte Versdramen um 1700 in Wolfenbüttel, Blankenburg und Braunschweig. Ein Vorspiel zu Gottscheds Theaterreform, in: ZwischenSpielZeit. Das Theater der Frühaufklärung (1680–1730), hrsg. v. Jörn Steigerwald und Leonie Süwolto, München 2022 (= Artes – Zeitschrift für Literatur und Künste der Frühmoderne, Beihefte), S. 19–44.

228 Zur theatralen und öffentlichen Widerständigkeit des Hanswurst vgl. Elizabeth Coen, Hanswurst's Public: Defending the Comic in the Theatres of Eighteenth-Century Vienna, in: Theatre history studies 38 (2019), Nr. 1, S. 7–27.

229 Jahn, Die Sinne und die Oper, S. 170. Vgl. das entsprechende Kapitel S. 170–232.

230 Christian von Wolff, Grundsätze des Natur- und Völkerrechts/ worinn alle Verbindlichkeiten und alle Rechte aus der Natur des Menschen in einem beständigen Zusammenhange hergeleitet werden, Halle an der Saale 1754.

Dass Übersetzung nicht nur sprachliche Übersetzung miteinschließt, sondern eben auch jene soziokulturellen Aspekte, die mit *decorum* und *aptum* aufgerufen sind wie metrische Einbettung und Versrede, zeigt schon der Titel: »Versuch einer gebundenen Übersetzung«. Während Shakespeares Römer in Blankversen mit fünf Hebungssilben oder in Prosa sprechen, tun Borckes deutschsprachige Römer dies in alexandrinischen Versen mit sechs Hebungen und Reimpaaren am Versende. Besonders deutlich wird dies bei der Gegenüberstellung der beiden Leichenreden von Brutus, der bei Shakespeare in Prosa spricht, und Antonius, der in Blankversen zu den Römern spricht, in der Mitte der Tragödie. Dieser für das Stück bedeutsame Unterschied wird in der Übersetzung von Borcke ausgeglichen:

Romans, countrymen, and lovers, hear me for my cause, and be silent that you may hear. Believe me for mine honour, and have respect to mine honour, that you may believe. Censure me in your wisdom, and awake your senses, that you may the better judge. If there be any in this assembly, any dear friend of Caesar's, to him I say that Brutus' love to Caesar was no less than his. If then that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer: not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more.²³¹

Römer, Landes=Leute,
 Und Brüder, höret mich um meiner willen an,
 Und schweiget still; damit mich jeder hören kann.
 Glaubt mir bey meiner Ehr; und trauet meiner Ehre,
 Auf daß ihr glauben mögt, was ich Euch jetzt belehre.
 Weckt eure Sinnen auf, und haltet mein Gericht:
 Daß eure Weisheit mir, jedoch das Urthel [sic] spricht.
 Ist jemand hier, der sich vor Cäsars Freund ausgiebet;
 Der wisse, daß ich ihn weit mehr, als er geliebet.
 Frägt nun derselbe Freund: warum denn Brutus sich
 An Cäsarn so vergrif? Dis, dis entschuldigt mich:
 Nicht darum, daß ich ihm zu wenig Liebe gabe,
 Nein; sondern, daß ich Rom zu sehr geliebet habe.²³²

Seit dem frühen 17. Jahrhundert und der opitzianischen Reformpoetik galt der zehn- bis elfsilbige heroische Alexandriner als Standard des heroischen Metrums im gehobenen Stildekor, insbesondere in der Tragödie. Davon zeugt nicht nur der französische Klassizismus, sondern eben auch das barocke Trauerspiel. Gottsched verweist in seiner *Critischen Dichtkunst* auf die Einschränkungen durch den Reimzwang, den die antiken Vorbilder nicht gekannt hätten, macht aber die Alexandriner zum Maß aller Dinge – wiederum

231 William Shakespeare, *The Tragedy of Julius Caesar*, in: ders., *The Oxford Shakespeare. Complete Works*. Second Edition, hrsg. von John Jowett u. a. Oxford 2005, S. 642.

232 [Caspar Wilhelm von Borcke], *Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar*. Aus dem Englischen Wercke des Shakespear, Berlin 1741, S. 73.

mit Bezug zu den französischen klassizistischen Tragödien. Auch ein Blick auf die ersten französischen Shakespeare-Übersetzungen und -Bearbeitungen zeigt die Persistenz des Alexandriners, der auf dem europäischen Festland bis ins 18. Jahrhundert, die erst mit Christoph Martin Wielands Shakespeare-Übersetzung (1762–1766) und der Etablierung des Blankverses im deutschen Drama endete. So scheint es auch plausibel, dass Borckes Wahl von Shakespeares Stück mit einer französisch-englischen Beziehung in Zusammenhang steht: Der junge Voltaire verbrachte einige Jahre in London, wo er Shakespeares *Caesar*, wenngleich er Shakespeares Werk allgemein ambivalent gegenüberstand, für eine eigene Fassung adaptierte, die 1735 uraufgeführt und 1736 schließlich in alexandrinischen Versen erschien.²³³ Die Übersetzung von Shakespeare nach Deutschland nahm also einen Umweg über Frankreich. Das bedeutet jedoch auch, dass der Alexandriner um 1740 offenbar die einzige Möglichkeit war, Shakespeare über den Ärmelkanal hinweg in das dramatische Zeremoniell des europäischen Festlandes zu übertragen, was im deutschen Kontext durch Voltaires *Caesar*, der für die französische Aufklärung eine wichtige Rolle spielte, doppelt abgesichert wurde.

Im »Vorwort des Übersetzers« setzt Borcke einen klassischen Bescheidenheitstopos als Teil der *captatio benevolentiae* ein. Weil er »nun nicht selber etwas hervorzubringen wusste, so hat er sich mit einer Übersetzung in der gelehrten Welt bekannt zu machen suchen müssen. Selbige erscheint nun naked und bloß, ohne Beschirmung und ohne Verteidigung, ein jeder mag davon urtheilen, was ihm beliebt.«²³⁴ Das Vorwort endet schließlich mit dem Eingeständnis, dass der Übersetzer »die Gesetze der Schau-Bühne [nicht versteht] und deshalb zur Entschuldigung für dieses Trauer-Spiel nicht bey einem Menschen nur ein einziges gutes Wort verlieren [will].«²³⁵ Zunächst fällt die doppelte Bedeutung des Begriffs »Trauer-Spiel« auf. Dieses kann sich sowohl auf das Eingeständnis der Unzulänglichkeit der Übersetzung als auch auf das Stück von Shakespeare beziehen. Letztere Bedeutung lässt die Interpretation zu, dass die Unzulänglichkeit der Übersetzung mit der dramatisch-poetischen Unzulänglichkeit des englischen Textes verbunden ist. Borcke treibt ein rhetorisches Spiel, indem er Gottsched unter Berufung auf die Gesetze des Theaters aufruft und ihn mit Shakespeares *Caesar* geradezu herausfordert – wohl wissend, dass sich das Drama nicht um die Zeit-, Orts- und Handlungseinheiten nach klassizistischem Muster schert.

Gottscheds Antwort ließ nicht lange auf sich warten und war unmissverständlich: »Das erbärmlichste Stück unserer gemeinen Komödianten hat kaum so viele Fehler und Irrtümer gegen die Regeln der Schaubühne und der Vernunft aufzuweisen wie dieses Stück von Shakespeare.«²³⁶ Wie man sieht, setzt Gottsched Shakespeare und das Spaßtheater

233 Voltaire, *La mort de Cesar*. Tragédie, Paris 1736. Vgl. dazu Carolin Fisher, Shakespeare-Rezeption in Frankreich als Paradigma interkultureller Kommunikation, in: Roger Paulinn (Hrsg.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2007, S. 197–214.

234 [Borcke], *Julius Cäsar*, S. 3.

235 Ebd.

236 Johann Christoph Gottsched, *Nachricht von neuen hierher gehörigen Sachen III*, in: Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, Bd. 1, Berlin 1982, S. 40.

der Wanderbühnen gleich. Der genannte Johann Elias Schlegel, der ebenfalls zum intellektuellen Kreis um Gottsched gehörte, verfolgte dagegen einen anderen Ansatz. Borckes Shakespeare-Übersetzung veranlasste ihn zu einer eigenen Abhandlung, die ebenfalls 1741 erschien: *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs*. Nachdem er auf Borckes Wunsch hin einige Fehler in der Übersetzung benannt hat, kommt Schlegel zum eigentlichen Thema der Abhandlung und schreibt:

Nunmehr kommen wir auf eine Untersuchung, die unsere Poeten gegen fremde abmessen lehret, und uns dadurch richtige Begriffe von einem Geiste machet, welcher bey uns nicht mit Unrecht hochgeachtet wird. Die Engländer haben schon viele Jahre hindurch den Shakespear für einen großen Geist gehalten, und die scharfsichtigsten unter ihnen, worunter sich auch der Zuschauer befindet, haben ihm diesen Ruhm zugestehen müssen. Die Deutschen haben ebenfalls Gryphen nicht geringe Hochachtung gegönnet. Ob wir ihn gleich, wegen seiner rauhen Schreibart, und wegen seiner Art, die Wörter zu verbinden, welche sich in den Verstand seiner Verse nicht sogleich eindringen lassen, bey uns nicht öffentlich aufführen; ob er auch gleich so viel Unregelmäßigkeit, und an einigen Orten so viel Schwulst hat, daß man ihn nicht wohl mit dem Corneille und Racine vergleichen kann, so behält man doch Hochachtung genug gegen ihn, daß man ihn für einen großen Dichter gelten läßt, und daß man glaubt, ein dramatischer Poet könne viel aus seinen Schriften lernen, der das Gute, das darinnen ist, von demjenigen, was nicht nachzuahmen ist, zu unterscheiden weis. Wir wollen also den Shakespear und den Gryph mit einander vergleichen, und so wohl das Gute, als die Fehler derselben gegen einander halten.²³⁷

Konkret stellt Schlegel den *Cäsar* in der Borcke-Übersetzung Gryphius' erster Tragödie *Leo Armenius* gegenüber, die 1650 erschien. Und schon die ersten Zeilen Schlegels können als Antwort auf seinen Mentor und Lehrer Gottsched gelesen werden: Die englischen Stücke seien im Grunde »mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer bestimmten Handlung«.²³⁸ Er setzt somit die Verhandlung zwischen den Literatursprachen fort, die Borcke eröffnet hatte. Zur Unordnung von Shakespeares *Cäsar* in Borckes Übersetzung erläutert er, »wo die Eröffnung durch einen Haufen Pöbel und mit einigen gemeinen und niedrigen Scherzreden geschieht; wo die Zeit der Handlung nicht nach Stunden, auch nicht nach Tagen, sondern nach Monaten und Jahren gemessen werden muß, und wo der Anfang zu Rom, und das Ende zu Philippis ist«.²³⁹ Dagegen erscheine Gryphius' Drama über den Sturz des byzantinischen Kaisers Leo V. regelgebender und näher an der historischen Handlung als dasjenige Shakespeares, auch wenn letzteres, wie Schlegel betont, ein Alleinstellungsmerkmal in der Zeichnung der kühnen Charaktere hat. Der Anerkennung Shakespeares und damit einer ganzen Theaterkultur folgt schließ-

237 Johann Elias Schlegel, *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs bey Gelegenheit einer Uebersetzung von Shakespeares Julius Cäsar* [1741], in: ders., *Werke*, Bd. 3, Leipzig/Kopenhagen 1764, S. 41.

238 Ebd., S. 42.

239 Ebd.

lich die ›Anerkennung‹ der deutschen Trauerspieltradition. Nicht mehr die Gesetze einer aus der Antike abgeleiteten universellen normativen Poetik stehen im Mittelpunkt, sondern die unterschiedlichen nationalen Theaterkulturen und deren historische Transformation. In dieser in Raum und Zeit vergleichenden Praxis bricht Schlegel mit Gottscheds Dramenpoetik.

Während Borcke nach Berlin zurückkehrte, um das Amt des Staats- und Kriegsrats zu übernehmen, arbeitete Schlegel ab 1742 als Sekretär des sächsischen Gesandten und Kriegsrats Johann von Spener. Dieses Engagement führte ihn schließlich zusammen mit dem sächsischen Gesandten an den Hof von Christian VI. in Kopenhagen, wo er den dänischen Dramatiker Ludvig Holberg kennenlernte und sich für das dänische Theater engagierte. Daraus entstanden mehrere Schriften zur Dramentheorie wie die *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*. Im Mittelpunkt stehen nun Kriterien, die zur Interpretation der Form und der ästhetischen sowie moralischen Leistung des Dramas herangezogen werden können. Während Gottsched davon ausging, dass die moderne Dichtung in allen europäischen Ländern gleichermaßen nach einer möglichst vollkommenen Nachahmung der antiken Vorbilder strebte, erkannte Schlegel bereits die ästhetischen Unterschiede im Prozess der kulturellen und politischen Entwicklung und deren Bedeutung für die Entstehung dramatischer Formen. Insbesondere die dänische Vorliebe für die Komödie dient dabei als schlagendes Argument.

In seiner dramentheoretischen Schrift *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* schreibt Schlegel:

Denn eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor, und ein Stück, das für die eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen. Wir können uns hiervon besonders durch den großen Unterschied des französischen und des englischen Theaters überzeugen. Beyde sind in ihrer Art sehr schön; und doch wird nicht leicht ein englisches Stück auf dem französischen, noch ein französisches auf dem englischen Theater vollkommenen Beyfall erwarten dürfen.²⁴⁰

Daraus folgt, dass »ein Theater, das gefallen soll, [...] nach den besonderen Sitten und Neigungen einer Nation eingerichtet werden [muß]«. ²⁴¹ Daran knüpft Gotthold Ephraim Lessing an, der ausgehend von Schlegels Differenzierung am Projekt einer dem deutschen ›Nationalcharakter‹ angemessenen Theaterform arbeitete. In direkter Replik auf Gottsched formuliert Lessing schließlich im 17. Literaturbrief:

Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns

240 Johann Elias Schlegel, *Gedanken über die Aufnahme eines dänischen Theaters*, in: ders., *Werke*, Bd. 3, Leipzig/Kopenhagen 1764, S. 262.

241 Ebd.

das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwicklung etc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben.²⁴²

Die Forschung zum deutschsprachigen Drama hat sich lange Zeit auf die nationale Autonomie von Schlegels Äußerungen beschränkt und dabei das spezifisch mediologische Verständnis übersehen, das diese Wahrnehmung erst möglich macht. Dies führt uns noch einmal zurück zum Zusammenhang von Diplomatie und Übersetzung: Bereits mit Martin Opitz und seiner ersten maßgeblichen deutschen Poetik von 1624 begann eine rege Übersetzungstätigkeit der späthumanistischen Gelehrtdichter, um die poetische Fähigkeit der deutschen Literatursprache nach den gemeinsamen Regeln der antiken Vorbilder zu erproben. Als Teil einer internationalen irenischen Bewegung waren Übersetzung und Dichtung bei Opitz, Birken und Co. Ausdruck eines imaginären Raumes, der sich zwischen 1618 und 1648 in einem zerklüfteten und fragmentierten Kriegsgebiet befand. Die Souveränität der deutschen Literatursprache, die Opitz in Anlehnung an Sir Philip Sidneys englische *Defence of Poesy* im europäischen Vergleich verspätet postuliert, bezieht sich vor allem auf eine an der Antike orientierte und in der jeweiligen Volkssprache aktualisierte Literaturgemeinschaft.

Auch Borcke und Schlegel stehen in dieser Tradition, allerdings nun in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter veränderten Vorzeichen: Borckes Shakespeare-Übersetzung und Schlegels dramentheoretische Schriften stehen im diplomatischen Spannungsfeld von Vermittlung und Differenz. Anstelle einer normativen Struktur sind die Beziehungen nun situativ zu messen und auszuhandeln. Die Beziehungen zu souveränen und potenziell gleichrangigen Literatursprachen werden dagegen in den europäischen Beziehungen nach den spezifischen Regeln der jeweiligen Literatursprache gemessen und organisiert, wobei der Vergleich im Rahmen historisch-kulturanthropologischer Kriterien erfolgt. Besonders interessant ist hier die diskursive Verschiebung von Borckes Übersetzung zu Schlegels Abhandlung über die Rezeption des dänischen Theaters. Beide Positionen sind mit dem extraterritorialen Status verknüpft; während der deutsche Shakespeare-Text des preußischen Diplomaten aber entgegen seiner theatralen Codierung des englischen Renaissance-Theaters oder der Wanderbühnen, die Shakespeare abseits der gelehrten Buchkultur seit dem frühen 17. Jahrhundert bekannt gemacht haben,²⁴³ ganz dem gelehrten Diskurs und dem Lesedrama verhaftet bleibt, wendet sich Schlegel in seinem diskursiven Text über das dänische Theater jedoch der Frage nach den performativen und affektiven Kulturen des Theaters selbst zu.

242 Gotthold Ephraim Lessing, Briefe, die neueste Litteratur betreffend (17. Brief), in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 4, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1997, S. 500.

243 Ralf Haekel, Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels, Heidelberg 2004 und ders., Wanderbühne, in: Eva Erdmann (Hrsg.), Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen, Bielefeld 2003, S. 25–31.

Daraus leitet Schlegel auch allgemeine Fragen der Gattungstypologie ab, die bestehende dramatische Gattungsschemata praxeologisch herausfordern. Mit Schlegel wird auf poetologischer Ebene und gewissermaßen im diplomatischen Austausch mit den heterogenen europäischen Theaterformen für das deutschsprachige Drama eine Ausdifferenzierung vorgenommen: Ausgehend vom dänischen Zug zur Komödie bzw. zu Zwischenformen rückt damit auch für das deutschsprachige Theater die Suche nach einer »intermediären Gattung«,²⁴⁴ also einer Vermittlung zwischen Komödie und Tragödie, in den Blick. Was im Schäfer- und Friedensspiel bei Birken praktisch angedeutet wurde, findet unter dem Eindruck rationalistischer Strömungen um 1740 eine umfassende Theoretisierung, Historisierung und vergleichende Situierung.

Diese vergleichende Gattungspoetik lässt sich nicht nur im Dazwischen der diplomatischen Konfiguration und Praxis selbst spiegeln. Vor der Folie des skizzierten Übergangs von einer statischen zu einer dynamischen Gleichgewichtspolitik zur Jahrhundertmitte rückt im Feld der europäischen Diplomatie »die Frage nach den Gewichten, den inneren Kraftquellen außenpolitischen Handelns« in den Fokus, d. h. die »Lehre von der Macht der Staaten«, die vergleichende Staatenkunde und Statistik.«²⁴⁵ Wenn Staaten wie etwa Preußen den Anspruch stellen, in den Kreis der Großmächte aufzusteigen, gilt den Wirtschafts- und Militärverfassungen von Staaten dabei besonderes Interesse: »Um ein Gleichgewicht feststellen oder einfordern zu können, bedurfte es einer genauen Kenntnis der ›Gewichtsklasse‹ der jeweiligen Staaten.«²⁴⁶ Die Analyse der Gewichtsklasse in den außenpolitischen Hofkammern und Gremien fußte auf der *local knowledge* der Diplomatie und Spionage.

6. Resonanzen im ausgehenden 18. Jahrhundert: Iphigenien in Paris, Wien und Weimar

Auch wenn die Dramenästhetik der Aufklärung mitunter gegen die hier vorgestellten Mischformen des Zeremonialtheaters in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gearbeitet und generisch-rhetorische Purifizierungen vorgenommen hat, bleiben Zeremoniell und Zeremonialwissenschaft Orte des dramenpoetischen Einsatzes ästhetischer Kommunikation auf der Bühne. Etwa in Schillers *Wallenstein*-Trilogie, jenem Werkzusammenhang, der geradezu topisch das in der vorliegenden Arbeit untersuchte Kriegs- und Friedens-theater der Frühen Neuzeit aufsucht, ist die Frage des Zeremoniells entscheidend.²⁴⁷ Im zweiten Aufzug der *Piccolomini* berichtet die Herzogin von Friedland ihrem Gemahl von ihrer Reise an den Wiener Hof, gleichsam einer diplomatischen Mission, deren Rezeption sie gegenüber Wallenstein negativ auslegt:

²⁴⁴ Vgl. Michler, *Kulturen der Gattung*, S. 138.

²⁴⁵ Kroener, *Gleichgewichtsdanken im späten 18. Jahrhundert*, S. 42.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Für diesen Hinweis danke ich Mareike Schildmann.

Herzogin

O! mein Gemahl – Es ist nicht alles mehr
Wie sonst – Es ist ein Wandel vorgegangen

Wallenstein

Wie? Ließ man's an der alten Achtung fehlen?

Herzogin

Nicht an der Achtung. Würdig und voll Anstand
War das Benehmen – aber an die Stelle
Huldreich vertraulicher Herablassung
War feierliche Förmlichkeit getreten.²⁴⁸

Es ist also gerade die Einhaltung des Zeremoniells – »Würdig und voll Anstand«, »feierliche Förmlichkeit« –, die den tragischen Wandel einleitet. Wie Chenxi Tang gezeigt hat, erweist sich die Darstellung des Zeremoniells auf der Bühne des Weimarer Klassizismus gleichermaßen als ästhetische wie völkerrechtliche Reflexion.²⁴⁹ So kulminiert die Psychologisierung des politischen Konflikts zwischen Maria Stuart und der englischen Königin Elisabeth in Schillers gleichnamigem Trauerspiel in der effektvollen szenischen Verabschiedung des Zeremoniells. Damit wird auch jene diplomatische Institution verabschiedet, der noch im 17. Jahrhundert die Funktion zugekommen war, den prekären Status des Völkerrechts zwischen Souveränen zu balancieren. Solchermaßen wohnt dem Stück nicht nur die Forderung nach einem verbindlichen Völkerrecht *in praxi* inne, sondern – als Gegenteil des höfisch-zeremoniellen Körpers – auch eine neue theatrale Codierung, in der pathetischer Ausdruck und das Bewusstsein einer »inneren moralischen Freiheit«²⁵⁰ tragische Wirkung bedingt.²⁵¹ Gerade der programmatische und effektvolle Aufwand, mit dem sich Schiller des diplomatischen Theaters und seiner Vermittlungs- bzw. Botschaftsfiguren entledigt, verweist auf dessen performative Dominanz im (Musik-)Theater des 18. Jahrhunderts.

Aufgrund der auf den ersten Blick augenscheinlichen politischen wie ästhetischen Differenzen und des Bruchs mit dieser Dramatik im ausgehenden 18. Jahrhundert soll abschließend die Möglichkeit des Fortdauerns einer literarischen Kultur der Diplomatie bis zur »notorischen« Epochenschwelle um 1800 angedeutet werden. Als Resonanzen dieser Kultur wird abschließend das zeremonial-diplomatische und völkerrechtliche Wasserzeichen des Iphigenien-Stoffes bei Gluck und Goethe betrachtet. Noch einmal also zurück auf die Insel Tauris – nun ohne Hanswurst: Die mykenische Königstochter Iphigenie dient in Euripides' antikem Drama *Iphigenie bei den Taurern* als Priesterin der

248 Friedrich Schiller, Wallenstein, hrsg. von Frithjof Stock, Frankfurt a. M. 2000 (= Werke und Briefe in zwölf Bänden, 4), S. 79.

249 Vgl. Chenxi Tang, Theatralische Inszenierung der Weltordnung. Völkerrecht, Zeremonialwissenschaft und Schillers »Maria Stuart«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 55 (2011), S. 142–168 u. ders., Ceremonial Theater and Tragedy from French Classicism to German Classicism, in: Comparative Literature 66 (2014), Heft 3, S. 277–300.

250 Friedrich Schiller, Vom Erhabenen (1793), in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 5, hrsg. von Herbert Göpfert und Gerhard Fricke, Darmstadt 1993, S. 509.

251 Vgl. Tang, Ceremonial Theater, S. 296–297.

Göttin Artemis/Diana auf der Insel Tauris. Dorthin ist sie durch eine Intervention der Artemis gelangt, die Iphigenie vor dem Opfertod durch den eigenen Vater Agamemnon gerettet hat. An ihrer Stelle wurde auf Aulis eine Hirschkuh geopfert. Agamemnons von der Göttin vereiteltes Tochteropfer sollte Artemis für die griechische Überfahrt nach Troja gütig stimmen. Im taurischen Drama nimmt das Schicksal nun seinen unheilvollen Lauf, als Iphigenies von den Furien verfolgter Bruder und Muttermörder Orest gemeinsam mit Pylades auf Tauris landet, gefangen genommen wird und der Diana geopfert werden soll. Ein Orakelspruch Apollos hat Orest nach Tauris geleitet: Er kann nur vom Wahn und den Furien befreit werden, wenn er das Tempelbild der Diana, also der Schwester Apollos, nach Griechenland überführt. Der alte Familienfluch der Tantaliden – das dynastische Horrorkabinett der griechischen Mythologie – scheint sich in Iphigenie und Orest fortzuspinnen, liegt es doch an der Priesterin der Artemis, das Opfer auszuführen. Nachdem sich Schwester und Bruder in einer ausgebreiteten Anagnorisis-Szene wiedererkannt haben, erfolgt der schließlich misslingende, von Iphigenies Intrige (*mechánema*) geleitete Fluchtversuch mit dem vor der Insel liegenden Boot der Griechen. Die Katastrophe zwischen Griechen und Taurern bleibt nur aus, weil Palas Athene bei Euripides als *dea ex machina* ins Geschehen eingreift, um Thoas zu besänftigen. Dem von den Furien befreiten Orest trägt die Göttin auf, in Athen einen neuen Artemis-Tempel für die Priesterin zu errichten.

1779 werden unabhängig voneinander in Paris und Weimar zwei Bearbeitungen dieses taurischen Iphigenien-Stoffes fertiggestellt und uraufgeführt: Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigénie en Tauride* mit dem Libretto von Nicolas-François Guillard und Johann Wolfgang Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* in der Prosafassung. Goethes *Iphigenie* wurde in den folgenden Jahren beharrlich umgearbeitet und 1786/87 in Rom in der heute bekannten Fassung versifiziert. Einerseits gelten beide dramatischen Bearbeitungen in der Literatur- und Theatergeschichte, gemessen an den antiken Vorlagen und dem Euripides-Drama, als Verinnerlichung und Humanisierung des Mythos, andererseits als ästhetischer Bruch mit der höfisch-repräsentativen Theater- und Opernästhetik. Im Zusammenhang der vorliegenden Studie kann diesem Befund mit einem Paradoxon begegnet werden: Der postulierte Bruch vollzieht sich generisch ausgerechnet auf jenem ›äußerlichen‹ Terrain diplomatischer Dramatik und Theatralität, das wesentlich mit der höfisch-repräsentativen (Musik-)Dramenästhetik verknüpft ist.

Glucks Oper radikalisiert seine Reform der Opera seria weiter.²⁵² Während sich die Funktionsweise der Opera seria häufig in kontrastiven Aneinanderreihungen von Dacapo-Arien belief, forciert *Iphigénie en Tauride* eine Dramatisierung: Balletteinlagen und Chöre treten unmittelbar in den Dienst der Handlung – wie im Fall der Orest verfolgten Furien oder des berühmten Blutchores der taurischen Bevölkerung. Wie in den Bearbeitungen seit 1700 üblich,²⁵³ führt Guillard im Libretto zusätzlich zu den zwei my-

252 Dazu Vera Grund, Gluck und Paris: Musikdrama, ›Tragédie à la Grecque‹ und die Revolution der Oper, in: Daniel Brandenburg/Vera Grund: Christoph Willibald Gluck und das Musiktheater im Wandel, hrsg. von der Gluck-Forschungsstelle Salzburg, München 2015, S. 182–220.

253 So etwa titelgebend in Johann Elias Schlegels Jugendwerk »Orest und Pylades. Ein Trauerspiel« (entstanden um 1740, zuerst gedruckt 1761).

thischen Linien, die der taurische Iphigenienstoff selbst schon zusammenführt – Orestie und exilierte Iphigenie –, noch die Ebene der beschwörten Freundschaftstreue zwischen Orest und Pylades ein. Die beiden streiten sich darum, jeweils anstelle des anderen geopfert zu werden. Gluck setzt diesen Freundschaftsstreit durch effektvolle Kombination von Bariton (Orest) und Tenor (Pylades) in den Doppelarien in Szene. Und schließlich zwingt der Auftritt der *dea ex machina* nicht Thoas, Orest und Iphigenie nach Griechenland abfahren zu lassen, sondern trennt die griechischen und skythischen Kriegsparteien, nachdem Orests treuer Begleiter Pylades den taurischen Tyrannen bereits getötet hat.

Die Pariser Aufführung von Glucks Iphigenien-Oper fand im Mai 1779 im Beisein von Glucks ambitionierter Wiener Klavierschülerin Marie-Antoinette statt, der sie auch gewidmet ist. Gegen alle Vermutungen, der taurische Blutchor und der unvermittelte, rahmenlose Beginn der Oper mit einem aus dem Orchestergraben aufziehenden Sturm könnten auf den revolutionären Volkszorn vorausdeuten, muss festgehalten werden, dass der dramatische Stoff der taurischen Iphigenie zum Standardrepertoire des Fürstinnenlobs gehört, das häufig als theatrale Einlage höfischer Zeremonien performiert wurde. Bereits die Vorlage für das erwähnte Hanswurst-Stück, Minatos und Draghis Oper *Il tempio di Diana in Taurica* wurde am 22. Juli 1678, dem Namenstag Eleonore Magdalena Theresias, der dritten Gattin Kaiser Leopolds, im Wiener Schloss Schönbrunn aufgeführt. Überhaupt fällt auf, dass Iphigenie in Opernform im 17. und 18. Jahrhundert eine erstaunliche Karriere an europäischen Höfen macht:²⁵⁴ Das liegt neben der erwähnten Panegyrik zunächst daran, dass sich der Stoff, insbesondere im Fall der ›taurischen‹ Iphigenie mit dem *lieto-fine*-Ideal der *Opera seria* als Bestandteil des höfischen Zeremoniells besonders eignet. Nicht zuletzt konnte Glucks Iphigenie an die über hundert Jahre zurückliegende besonders prunkvolle Aufführung von Racines *Iphigénie* vor Ludwig XIV. anschließen.²⁵⁵ Hinzu kommt, dass es sich bei der Iphigenie – zumal im stürmischen Zeitalter zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und den Revolutionskriegen nach 1800 – explizit um die zeremonielle bzw. rhetorische Pazifizierung eines internationalen Musterkonflikts handelt. Gerade aus dieser Tradition und dem zeremoniellen Rahmen des Fürstinnenlobs resultiert schließlich auch die Komik von Hanswursts erstem Auftritt mit der Tochter Agamemnonns.

Der Stoff kommt dem höfischen Zeremoniell auch insofern entgegen, als Mythos und Figurenkonstellation im dramatischen Ensemble einen Resonanzraum für die mediologische Dialektik von Stellvertretung und Souveränität bilden. Das beginnt bereits bei der aulischen Iphigenie, an deren Stelle eine Hirschkuh geopfert wird, und geht weiter in der taurischen Iphigenie über die Dopplung des abgewendeten Opfers in Orest und die Dopplung der Geschwisterkonstellation Apollo und Diana in Orest und Iphigenie,

254 Hinzuweisen ist dabei nicht zuletzt auf die Wiener Uraufführung 1663 von Tommaso Traettas *Ifigenia in Tauride*, die bereits vor Gluck an einer aufklärerischen Reform der Oper arbeitete. Vgl. dazu Manuela Jahrmärker, Reformen bei Traetta. Eine Standortbestimmung, in: Frieder von Ammon u. a. (Hrsg.), Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis ›Saggio sopra l'opera in musica‹ im Kontext, Berlin/Boston 2017 (= Frühe Neuzeit, 214), S. 127–156.

255 Vgl. Amy Wygant, Fire, Sacrifice, Iphigénie, in: French Studies: A Quarterly Review 60 (2006), Nr. 3, S. 305–319, hier S. 313.

bis zur gegenseitigen Aufopferung von Orest und Pylades.²⁵⁶ Darüber hinaus erscheint Iphigenie als Priesterin der Diana *per definitionem* als Stellvertreterin. Ihre Repräsentation ermöglicht die Handlung vor dem Tempel der Diana, in ihrer Figur laufen die göttlichen und weltlichen Fäden zusammen und durch ihre Stellvertretung kann auf der Opernbühne Glucks aus den Wolken schließlich auch Diana selbst in ihrer Größe erscheinen. Und noch deutlicher als bei Euripides tritt bei Gluck/Guillard zur Heilung des Orest durch Anagnorisis die göttliche Übertragung der Souveränität ins Zentrum. Dianas Arie adressiert Orest als »roi«.²⁵⁷ In der deutschen Übersetzung des Librettos von Johann Baptist von Alxinger, an der Gluck selbst mitgewirkt hat, heißt es:

Orest, ich nehme Teil
 an deinem Schicksal,
 dein Laster wischten
 deine Tränen weg.
 Myken erwartet dich;
 regier' in Frieden dort,
 und Iphigenien
 gib ihrem Volke wieder!
*Diana kehrt in den Himmel zurück.*²⁵⁸

Abseits des Kultischen stellt das Spiegelkabinett der symbolischen Übertragungen durch die mehrfache Abwendung des Opfers den Repräsentationsakt des Theaters selbst ins Zentrum. Eben diese Anlage macht den dramatischen Iphigenien-Stoff auch für die Symbolsprache der Fürstenhöfe reizvoll, da er innerhalb des Zeremoniells ein Spiel im Spiel darstellt. Darin werden die Akte und Figuren der Übertragung in einem Schlusstableau angeordnet und verweisen so auf die statuskorrelierende Ordnung des eigentlichen Spiels, in dem Majestät und Souveränität erscheinen können – also den höfischen Zeremonialraum. Der Sturm des Opernbeginns wird demgemäß am Ende in ein sanftes Wellenbad überführt:

Alles ist um uns helle,
 ruhig ist und sanft die Welle,
 Himmel und Erd' und Meer
 stört diese Ruh nicht mehr!²⁵⁹

256 Vgl. Alexander Honold, *Zweifache Iphigenie, fortwährendes Opferspiel. Zur dramatischen Ökonomie von Aufschub und Stellvertretung*, in: ders. (Hrsg.), *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel*, München 2012, S. 213–226.

257 Francois-Nicolas Guillard, *Iphigénie en Tauride, tragédie en 4 actes*, Paris 1779, S. 57.

258 Christoph Willibald Gluck/Nicolas-Francois Guillard, *Iphigenie auf Tauris*, aus dem Franz. von Johann Baptist Alxinger (1781), in: Joachim Schondorff (Hrsg.), *Iphigenie. Vollständige Dramentexte*, München/Wien 1966, S. 336.

259 Ebd., S. 337.

Alxingers Übersetzung *Iphigenie auf Tauris* ist für die Wiener Uraufführung 1781 entstanden. Anlässlich des bevorstehenden Besuchs des russischen Großfürsten Pawel wurde die Aufführung von Kaiser Joseph II. per Eilbrief aus Versailles angeordnet. Während des Aufenthalts in Frankreich hatte man aufgrund des glücklichen Wiedersehens der Geschwister Marie-Antoinette und Joseph II. Glucks französische Opernfassung aufgeführt – im Vergleich zum Beginn des Jahrhunderts nun mit neuen Allianzen innerhalb des europäischen Gleichgewichts der Mächte. Vorausgegangen war dieser Verordnung eine Suchaktion nach entsprechenden Dramen, die vom Wiener General-Spektakelmeister Graf Orsini-Rosenberg, der in seiner Doppelfunktion als Diplomat und Theaterdirektor prädestiniert war, geleitet wurde.

Satirisch aufgezeichnet wurde diese Mission von Mozart, der seit wenigen Monaten in Wien weilte und hoffte, die *Entführung aus dem Serail* für den russischen Thronfolger-Besuch fertigstellen zu können. An seinen Vater berichtet er aus Wien, dass Orsini-Rosenberg die gefeierte *Hamlet*-Inszenierung des Hoftheaters ins Zentrum des Besuchs rücken wollte, allerdings der Hamlet-Darsteller Johann Franz Hieronymus Brockmann den Theaterdirektor darauf hingewiesen habe, dass

die ganze Comœdie nicht aufgeführt werden könne – und warum? – *weil der großfürst selbst der Hamlet wäre.* – der kayser |: sagt man – sagt man – sagt man – sagt man -:| habe deswegen dem Brockmann 50 ducaten geschickt.²⁶⁰

Als Hamlet geht Pawel im zeitgenössischen Diskurs problemlos durch, da er seine Mutter Katharina die Große verdächtigte, die Ermordung seines Vaters Zar Peter veranlasst zu haben – wohl nicht ganz zu unrecht. Katharina, in einer Allianz mit Österreich und Frankreich, sah in ihrem Sohn eine Bedrohung. Für die genannte außenpolitische Allianz galt der feindselige Sohn und erklärte Freund Preußens als Gefahr, die sich mit seinem Herrschaftsantritt bestätigen sollte. Alxingers deutsche Fassung der Gluck-Oper performiert die zeremonielle Überschreibung der Tragödie durch die Oper, ersetzt also Hamlet durch den geheilten Orest: Diese *mise en abyme* erhält so zusätzlich zu ihrer institutionellen Verzahnung von dramatischem Text, Theatralität und politischer Repräsentation eine spezifisch figurierte Fabel, welche die Souveränität Katharinas in der Fremde bekräftigt und ihrem Sohn im Zeremoniell einen Fürstenspiegel staatsklugen Handelns vorführt.²⁶¹

Bemerkenswert ist Mozarts Brief aus Wien auch im Zusammenhang seiner eigenen Arbeit an der bereits im Januar des Jahres 1781 in München uraufgeführten, antikisierend-tragischen Oper *Idomeneo*, die einige strukturelle Parallelen zum Iphigenien-Stoff auf-

260 Wolfgang Amadé Mozart an seinen Vater Leopold, 10. November 1781, in: ders., Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, Bd. 3, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Basel u. a. 1987, S. 174 f.

261 Nach Joseph H. Eibl, Mozart und »Hamlet«, in: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck (Hrsg.), Festschrift für Walter Senn zum 70. Geburtstag, München/Salzburg 1975, S. 19–28, wurde Shakespeares »Hamlet« schließlich zwar am Burgtheater aufgeführt, aber nicht so zeremoniös wie die Gluck-Opern – neben der »Iphigenie in Tauris« auch die Oper »Alceste«, in deren Anschluss ein Hofball stattfand (vgl. ebd., S. 24).

weist – von den Troja-Heimkehrern über das mehrfach aufgeschobene bzw. verhinderte Opfer bis zum Happy End. Auch darin laufen dramatische Abwendung der tragischen Katastrophe und Mythosdeutung Hand in Hand. In der deutschen Libretto-Übersetzung spricht die trojanische Prinzessin Ilia zum Priester, der sich gerade anschickt, das Menschenopfer am Sohn des titelgebenden Idomeneo zu vollstrecken: »Die Götter sind keine Tyrannen! Ihr alle seyd falsche Dolmetscher des göttlichen Willens.«²⁶² Bereits zwei Jahre zuvor finden sich in Goethes erster (Prosa-)Fassung der Iphigenie die Zeilen: »Es ist ein Mißverstand wenn man die Himmlischen Blutgierig glaubt.« (I/3)²⁶³ Mit der Übersetzung, also dem Dolmetschen der Götter und des antiken Mythos in die klassizistische Dramatik um 1800, wird zum einen eine Praxis und ein Prozess, zum anderen ein dritter Raum der Vermittlung und Verhandlung eröffnet.

Goethe, seit Mitte der 1770er Jahre in Weimar als geheimer Legationsrat und gelehrter Hofmann politisch und außenpolitisch aktiv, verfasste seine taurische Prosa-*Iphigenie* 1779, im Auftrag des Weimarer Hofes, zu Ehren der mit Carl August verheirateten Herzogin Luise und der Taufe ihrer Tochter. Bereits zu den vorangegangenen Geburtstagen der Herzogin hatte Goethe mit *Lila* (1777) und *Triumph der Empfindsamkeit* (1778) zwei Dramen als höfische Festspiele beigesteuert. Zur Uraufführung der *Iphigenie* in Weimar gab der Verfasser selbst den Orest, der jüngere Bruder des Herzogs, Prinz Constantin, den Pylades. Wie bei Glucks Oper aktualisiert die Wahl des Stoffes den höfisch-zeremoniellen Genotext als Festspiel, welcher dem Drama allerdings bis auf die lyrische Einlage Iphigenies am Ende des vierten Akts jedoch kaum noch anzumerken ist. Vielmehr erscheint Goethes Drama ein auf die Paare Thoas und seinen Unterhändler Arkas, Orest und Pylades sowie Iphigenie und ihre Schutzgöttin und Tempelherrin Diana reduziertes »Kammerspiel der Humanität«.²⁶⁴ Befördert wurde dieses Moment durch die Versübersetzung, die Goethe in mehreren Anläufen probiert und schließlich unter tatkräftiger Mithilfe von Herder, Moritz u. a. in Italien 1787 abschloss.

Während bei Euripides und Gluck eine *dea ex machina* auftritt, um das drohende Unheil abzuwenden, ist es in Johann Wolfgang Goethes Schauspiel Iphigenie selbst, die den friedlichen Abzug der Griechen erwirkt; ohne göttlichen Eingriff gelingt ihr das allein über Redehandlungen. Mehr noch, als Replik auf Thoas' grimmiges Abschiedswort »So geht« entwirft Iphigenie in der Prosafassung der Aufführung 1779 das Schlusstableau des Schauspiels:

Verbann' uns nicht! Laß zwischen den Deinen und uns ein freundlich Gastrecht künfftig walten, so sind wir nicht auf ewig abgeschieden. Ich halte dich so wert, als man den

262 Wolfgang A. Mozart/Giambattista Varesco, Idomeneo (KV 366). Wortgetreue Übersetzung des vertonten Textes München (Deutsch), 3. Akt, Szene X, in: <https://dme.mozarteum.at/DME/libredition/single.php?idwnma=4475> (zuletzt 23. 9. 2023).

263 Johann Wolfgang Goethe, Iphigenie in Tauris (Erste Prosafassung), in: ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 2.1, hrsg. von Hartmut Reinhardt, München/Wien 1987, S. 256f.

264 Ortrud Gutjahr, Charlotte von Steins »Dido« – eine Anti-Iphigenie, in: dies., Harro Segeberg (Hrsg.), Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche, Würzburg 2001, S. 219–246, hier S. 232.

Mann, den zweiten Vater halten kann, und soll's bleiben. Kommt der Geringste deines Volks dereinst zu uns, der nur den Ton der Stimme hat, die ich an euch gewohnt bin, seh' ich eure Tracht auch an den Ärmsten wieder, so will ich ihn empfangen wie einen Gott; ich will ihm selbst ein Lager zubereiten, ihn auf einen schönen Stuhl ans Feuer zu mir setzen und nur nach dir und deinem Schicksal fragen. O geben dir's die Götter leuchtend, wie du's verdienst! – Leb wohl! (V/7)²⁶⁵

Dieses Ausgleichsszenario wird durch die chiasmische Struktur von Thoas' zweisilbigen Antworten, die Iphigenies Rede rahmen, vertraglich besiegelt: »So geht«/»Lebt wohl.«²⁶⁶ Die Rahmung durch Thoas' Lautumkehrung konfiguriert selbst noch einmal die Peripetie des Stücks, die sich mit Orests Heilung im 3. Akt bereits ankündigt, und verwandelt den friedlichen Abzug in einen Abzug einer dauerhaft gestifteten Freundschaft und gastfreundlich erwarteten Wiederkehr.

Im Zentrum der Redehandlung steht zunächst die Verhandlung des Familien-Mythos der Tantaliden, wobei die dramatische Handlung dem mythischen Zusammenhang einen Spiel- und Verhandlungsraum abtrotzt: Allein das Andauern der Redehandlungen bedeutet einen Aufschub des grauenvollen mythischen Skripts. Die Dialogpassagen zwischen Iphigenie und Thoas, die in der versifizierten Fassung von 1787 noch pointierter erscheinen, verhandeln in diesem Sinn von Beginn an den Mythos und Positionsnahmen dazu, so auch in der bekannten Blankverspassage, in der Iphigenie dem taurischen König ihre eigentliche Herkunft offenbart: Auf Iphigenies »Vernimm! Ich bin aus Tantalus' Geschlecht« entgegnet Thoas: »Du sprichst ein großes Wort gelassen aus.« (I/3, 306 f.)²⁶⁷ Auch wenn Arkas die Differenz zwischen Griechen und Taurern als rhetorischen Mangel festmacht, wird es Thoas sein, der in der aufgeheizten Kriegsstimmung vor dem entscheidenden Ausgleich seinem Minister aufträgt: »Keiner | Beschädige den Feind, solange wir reden.« (V/5, 2023)

Vor allem aber verhandelt Iphigenie geschickt mit Thoas; im Gegensatz zu Glucks Oper tritt Thoas anders als Schah Abas in Gryphius' Trauerspiel nicht als Tyrann auf, sondern lediglich als Brautwerber, der nach dem Verlust seines Sohnes im Krieg einen Thronfolger benötigt. Dadurch eröffnet sich für Iphigenie zwar die Gefahr, ihren rechtlichen Status »eines frommen Gastes«, also den Status von Dianas Stellvertreterin, zu verlieren, die ja nicht umsonst auch eine Göttin der Unschuld ist, gleichzeitig sichert ihr der taurische König die Heimkehr zu, sofern sich die Möglichkeit dazu finde. Um den Druck zu erhöhen, plant Thoas anlässlich der Gefangennahme von Orest und Pylades, das Blutopfer wieder einzuführen, das Iphigenie durch ihr mildtätiges Wirken ausgesetzt hat. Wenn Iphigenie Thoas von den Fluchtplänen der Griechen im fünften Akt berichtet – »verherrlicht durch mich die Wahrheit!« –, tut sie das allerdings mit der

265 Goethe, *Iphigenie in Tauris* (Erste Prosafassung), S. 291.

266 Ebd.

267 Goethe, Johann Wolfgang, »Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel«, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1, hrsg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, München/Wien 1990, S. 169. Im Folgenden im Text mit Akt, Auftritt und Verszeile zitiert.

Thoas kann am Ende des Stücks zwar die Statue behalten, muss allerdings das Objekt seiner sexuellen wie staatspolitischen Begierde ziehen lassen. Man könnte darin nichts anderes als die diskursive Durchsetzung griechischer Hegemonie sehen. Damit würde man jedoch das Risiko der Synchronisierung und Iphigenies Einsatz übersehen, das griechische Mandat zu einem grundsätzlichen Zweifel hinsichtlich seiner Anforderungen zu zwingen. Iphigenie setzt nicht nur das Leben ihres Bruders, sondern auch das Wohl Mykenes, geknüpft an den Raub der Statue, aufs Spiel. Es gehört zur Pointe von Goethes Verhandlungsdrama, das häufig als eines der Emanzipation gelesen wurde, dass am Ende bei keiner beteiligten Figur von Autonomie gesprochen werden kann, sondern ein allgemeiner Zustand vielfältiger Abhängigkeiten vorherrscht, im interpersonalen wie bilateralen Sinn.²⁶⁹

In diesem Rahmen agiert Iphigenie konsequent aus, was an ihr selbst in der Rettung durch Artemis verübt wurde: Als eine dem Opfer Enthobene hat sie selbst die Aufhebung des Menschenopfers erwirkt, die nun – anlässlich der Landung von Orest und Pylades auf Tauris – in Gefahr ist. In diesem Zusammenhang ist auch das erste Geständnis Iphigenies gegenüber Thoas, nämlich jenes ihrer Herkunft aus dem Geschlecht des Tantalus im ersten Akt, zu deuten. Der Bericht von den Gräueltaten des Atreus sorgt für Entsetzen beim König der Skythen:

[...] es sei genug
 Der Greuel! Sage nun, durch welch ein Wunder
 Von diesem wilden Stamme du entsprangst.
 (I/3, 397–399)

Es kommt darin zu einer Umkehrung der Konstellation zivilisiert – wild; im Vergleich mit der blutrünstigen Mordlust des Atreus nehmen sich die taurischen Menschenopfer an Fremden wie ein humanistisches Projekt aus. Nachdem sie erfahren hat, dass der Vater Agamemnon durch ihre Mutter Klytemnästra ermordet wurde, kommt Iphigenie selbst zum Schluss, dass »Tantals Enkel Fluch auf Fluch | Mit vollen wilden Händen ausgesät!« (III/1, 967) Chenxi Tang hat zuletzt darauf hingewiesen, dass es durch diese gegenseitige Anerkennung der Wildheit der mykenischen Königsfamilie zu einer Auflösung des asymmetrischen Verhältnisses zwischen barbarischen Skythen und zivilisierten Griechen komme und daraus zumindest eine potenzielle politische Gleichrangigkeit der Parteien resultiere.²⁷⁰

269 Vgl. Walter Erhart, Drama der Anerkennung. Neue gesellschaftstheoretische Überlegungen zu Goethes »Iphigenie auf Tauris«, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 51 (2007), S. 140–165, hier S. 164 f. bzw. Alois Wierlacher, Ent-Fremdete Fremde – Goethes »Iphigenie auf Tauris« als Drama des Völkerrechts, in: Dauer im Wechsel? Goethe im Deutschunterricht, hrsg. von Bodo Lecke, Frankfurt a. M. u. a. 2000 (= Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts, 44), S. 393–412.

270 Vgl. Chenxi Tang, Literary Form and World Order in Goethe: From *Iphigenie* to *Pandora*, in: Goethe Jahrbuch 135 (2018), S. 183–201.

Befördert wird diese Gleichrangigkeit dadurch, dass es sich bei Orest um einen zukünftigen König handelt und die das Schlusstableau rahmenden und mit Souveränität ausstattenden göttlichen Instanzen sämtlich fehlen. Im sechsten Auftritt des fünften Aktes, der der tragischen Katastrophe am nächsten kommt, beweist Orest seine königliche Herkunft durch das Schwert des Agamemnon, zusätzliche Beweise wie das Sternenmal auf der rechten Hand liefert Iphigenie nach. Als kriegerischer Streitfall zwischen den Souveränen bleibt der vereitelte Diebstahl des Götterbildes der Artemis:

THOAS. Sie sind gekommen, du bekennest selbst,
 Das heil'ge Bild der Göttin mir zu rauben.
 Glaubst ihr, ich sehe dies gelassen an?
 Der Grieche wendet oft sein lüstern Auge
 Den fernen Schätzen der Barbaren zu
 [...]

OREST. Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien!
 Jetzt kennen wir den Irrtum, den ein Gott
 Wie einen Schleier um das Haupt uns legte,
 Da er den Weg hierher uns wandern hieß. (V/6, 2099–2110)

Iphigenie ist nicht nur das dramaturgische und konfigurative Zentrum des Dramas – bei ihr laufen alle Fäden und Verstrickungen zusammen –, sondern auch der institutionalisierte diplomatische Raum, der dieses königliche Gespräch²⁷¹ und die darin gefundene Lösung des Orakelspruchs, den symbolischen Tausch ermöglicht. Die diplomatische Einhegung und situative Institutionalisierung des königlichen Gesprächs offenbart auch das Schlusstableau: Bei Goethe wird die synchrone Auflösung des Stellvertretungsdramas durch die Heimfahrt Iphigenies bei Verbleib der Statue der Diana (auch als Stellvertreterin Iphigenies) zur ausbuchstabilten Konfiguration.

Im Vergleich mit dem Schlussbild der Gluck-Oper wird dadurch der Unterschied in der diplomatischen Repräsentation bei Goethe deutlich: Während sich im Bild der die Souveränität herstellenden Göttin aus der Wolke in der Vertikalität eine außenpolitische Theologie verfestigt, läuft die oft beschworene »Humanisierung des Mythos«,²⁷² die bei Goethe zum Abschluss gelangt, einerseits auf eine außenpolitische Physiologie hinaus, die sich horizontal entfaltet und im Austausch begründet. Es geht dabei also weniger um das Medium der Transzendenz als um die immanente Erzeugung von Souveränität durch die Wechselseitigkeit von Anerkennung. Eben darin deutet Goethe auch ein neues völkerrechtliches Paradigma für den Austausch von Souveränen an, das sich von Hugo Grotius' Modell naturrechtlicher Begründung des *ius gentium*, das bis weit ins 18. Jahrhundert (popularisiert etwa auch noch vom Frühaufklärer Christian Wolff) Gültigkeit besaß, absetzt und in diejenige Richtung deutet, die Immanuel Kant mit seiner *Idee zu*

271 Beglaubigt von Pylades: »Welch ein Gespräch der Fürsten find' ich hier!« (V/5, 2015)

272 Dieter Borchmeyer, Iphigenien. Goethe und die Tradition des Mythos, in: Goethe-Jahrbuch 126 (2009), S. 40–51, hier S. 45.

einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (1784) und insbesondere der Schrift *Zum ewigen Frieden* (1795) ein paar Jahre später formulieren wird.²⁷³ Als einen möglichen Übergang zwischen Grotius und Kants aufklärerischen Schriften könnte man die Völkerrechts- und Zeremonialtheorien des schwäbischen Rechtsgelehrten Johann Jacob Moser sowie dessen mit Goethe bekannten Sohnes, Friedrich Carl Moser, lesen.²⁷⁴

Andererseits performiert die »verteufelt human[e]«²⁷⁵ Praxis der Iphigenie auch politische Mittel abseits rechtsetzender Gewalt, wie sie Walter Benjamin in seinem Aufsatz zur »Kritik der Gewalt« beschreibt. Darin hebt er nicht zuletzt die diplomatischen Praktiken als Beispiele gewaltfreier Politik, einer Politik der »reinen Mittel« hervor, die sich dadurch auszeichne, dass »reine Mittel niemals solche unmittelbarer, sondern stets mittelbarer Lösungen« seien und eben dadurch »Techniken der Übereinkunft« implizierten.²⁷⁶ Damit sind sowohl die dramatischen Redehandlungen wie die dadurch gestifteten Interdependenzen in Goethes Kammerspiel beschrieben. So führt Goethe eine empfindsame Durchdringung der Verhandlungskunst konsequent zu Ende, die sich bereits bei Callières andeutet, dessen *Manier de négocier* einen ethischen Wendepunkt der Traktatliteratur einläutet, der mit dessen galant-empfindsamen literarischen Engagement zusammenhängt.²⁷⁷

In der Kontrastierung mit Goethes Arbeit im Dienst des Weimarer Hofes wurde das *Iphigenien*-Projekt häufig als ästhetischer Eskapismus dargestellt – sinnbildlich geworden in Goethes Auseinandersetzung mit Problemen in der Strumpfmanufaktur von St. Apolda oder der von ihm überwachten Aushebung von Rekruten. Aus der Perspektive einer bislang an dieser Stelle skizzierten dramatischen Verhandlungskunst am Ende des 18. Jahrhunderts scheinen demgegenüber jedoch Zweifel angebracht: So ist nicht zuletzt an den bayerischen Erbfolgestreit zu erinnern, der sich zwischen Preußen und Österreich 1778/79 zuspitzte. Goethe war als Leiter der »Kriegskommission« und als Mitglied des Geheimen Consiliums danach bestrebt, den Weimarer Hof aus den Kriegshandlungen weitestgehend herauszuhalten – was im Machtgefüge zwischen Berlin und Wien nicht

273 Vgl. Wierlacher, Ent-Fremdete Fremde, S. 405–409.

274 Vgl. Johann Jacob Moser, Grundsätze des jetzt üblichen europäischen Völker-Rechts in Friedenszeiten, Frankfurt a. M. 1763 und ders., Versuch des neuesten europäischen Völker-Rechts in Friedens- und Kriegeszeiten. 10 Teile, Frankfurt a. M. 1771–1780 sowie Friedrich Carl Moser, Kleine Schriften zur Erläuterung des Staats- und Völker-Rechts, 12 Bde., Frankfurt a. M. 1751–1765.

275 So Goethe an Schiller, 19. Januar 1802. Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 8.1, hrsg. von Manfred Beetz, München/Wien 1990, S. 874.

276 Walter Benjamin, Zur Kritik der Gewalt, in: ders., Gesammelte Schriften II.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 179–204.

277 Bei Callières, *Manier de Négocier*, S. 22 f.: »sentiments de coeur«, oder in der stilistisch eindrucksvollen Tugendlehre: *De la science du monde, et des connoissances utiles à la conduite de la vie*. Ganeau, Paris 1717 (dt: Unterricht von der Kentnis der Welt und von den Wissenschaften, die zu Führung eines Welt-klugen Lebens dienlich sind, Leipzig 1718). Vgl. dazu auch Friedrich Carl Moser, Abhandlung von der Staats-Galanterie, oder denjenigen Höflichkeiten der großen Welt, welche ihren Ursprung nicht in dem auf Verträgen oder Herkommen begründeten Zeremoniell haben, in: ders., Kleine Schriften zur Erläuterung des Staats- und Völker-Rechts, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1751, S. 1–181.

einfach war. Den erwähnten sächsischen Rekruten kommt darin große Bedeutung zu: Der preußische König Friedrich II. forderte den Weimarer Herzog auf, Rekruten für einen Krieg gegen Österreich zur Verfügung zu stellen, was dazu führen würde, dass »eine beträchtliche Menge preußischer Werber im Lande angestellt und von selbigen eine beträchtliche Anzahl Untertanen teils mit List und teils mit Gewalt weggeschleppt« würden. Zu diesem Urteil gelangte der Weimarer Geheimrat Fritsch im Beratungsprotokoll des Geheimen Consiliums vom 9. 2. 1779. »Auf der anderen Seite«, so die Auffächerung des politischen Dilemmas weiter,

sei [...] zu befürchten, daß der Kaiserliche Hof eine dergleichen Kondeszenz gegen den Königlich Preußischen empfindlich aufnehmen und solche, zumal wenn in der Folge der Schau-Platz des Krieges sich näher in die hiesige Gegend ziehen sollte, dem Lande durch eine feindselige Behandlung desselben entgelten lassen oder zum wenigsten die frei Werbung für seine Truppen oder eine freiwillige Rekruten-Abgabe ebenfalls verlangen werde, welches denn in der Länge eine völlige Entvölkerung des Landes nach sich ziehen müßte.²⁷⁸

Am Ende seiner Ausführungen werden die Handlungsalternativen mit möglichen Verstrickungen, Abhängigkeiten und Kollateralschäden skizziert und abgewogen, wobei Fritsch zum Schluss kommt, dass das Ende kaum abzuwägen ist: »Bei dieser wegen der nachteiligen Folgen, welche Serenissimi Entschluß, er möge nun ausfallen, wohin er wolle, haben könnte und höchstwahrscheinlicher Weise haben würde, äußerst unangenehmen Aussicht in die Zukunft sei es schwer, ja fast unmöglich, im voraus zu bestimmen, bei welcher Partie man am meisten zu riskieren haben werde [...]«.²⁷⁹

Goethe stellt dem skizzierten Dilemma in seinem Votum einerseits das Moment des Zeitgewinns gegenüber Preußen entgegen – »Gegenwartig kann man stille seyn und abwarten« –, andererseits den Versuch, rasch ein »näheres Band mit den übrigen Fürsten«, vor allem den sächsischen Höfen in Hannover, Maynz und Gotha, gegen zukünftige Übergriffe zu knüpfen: »Dieser Schritt«, so Goethe, »kann auf ieden Fall sogleich gethan werden, man mag sich in der Haupt-Sache entschliesen zu was man will, und er wird immer eine gute, wenn auch nicht hinreichende Würckung haben.«²⁸⁰ Bereits ein Jahr zuvor war Goethe auf diplomatischer Mission mit dem Herzog nach Potsdam und Berlin gereist. Dabei notierte der Weimarer Geheimrat: »[I]ch schein dem Ziele dramatischen Wesens immer näher zu kommen, da mich's nun immer näher angeht, wie die Großen mit den Menschen, und die Götter mit den Großen spielen.«²⁸¹ Iphigenie hat in diesem

278 21. Protokoll der Beratung im Geheimen Consilium, 9. 2. 1779, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 26: Amtliche Schriften, Teil 1, hrsg. von Reinhard Kluge, Frankfurt a. M. 1998, S. 42 f.

279 Ebd., S. 43 f.

280 Johann Wolfgang Goethe, Votum von Goethe, 9. 2. 1779, in: ders., Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 26, S. 451 f.

281 Goethe an Charlotte von Stein, 14. 5. 1778, Briefe, Bd. 1, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Hamburg 1962, S. 249.

Spiel ihren effektvollen – mit Benjamin gesprochen: nicht-mythischen und mittelbaren – Auftritt, sie löst die harten Bande des Tantalidenfluchs sowie die »heil'gen Sklavenbänden« des Exils und knüpft durch ihre Synchronisierungen und Anerkennungsakte neue »sanfte[] Bande[]« (I/22). Die Frage, warum nicht der künftige Herrscher Orest, sondern Iphigenie den daraus resultierenden Vertrag bzw. Ausgleich des Schlussbildes mit Thoas abschließt,²⁸² ist aus der Ökonomie des Verhandlungsdramas zu denken, das auf die *dea ex machina* verzichtet, um an ihre Stelle die Allegorie einer neuen Diplomatie zu setzen.

Iphigenie avancierte 1786/87 folgerichtig zur klassizistischen Reisebegleiterin nach Italien und die »Hauptstadt der Welt«. Die Umarbeitung des Schauspiels in jenes Blankversdrama der heute bekannten Form erfolgte schließlich in Rom. Aus dem Begriff des »Schicksals« aus der Prosafassung werden in Goethes Text, von Karl Philipp Moritz' Hinweis auf die prosodische Wirkung im deutschsprachigen Blankvers befördert, »Geschicke«, die den immanenten Charakter von Iphigenies Verhandlungen verstärken:

Denn warum ich die Prosa seit mehreren Jahren bei meinen Arbeiten vorzog, daran war doch eigentlich schuld, daß unsere Prosodie in der größten Unsicherheit schwebt, wie denn meine einsichtigen, gelehrten, mitarbeitenden Freunde, die Entscheidung mancher Fragen, dem Gefühl, dem Geschmack anheim gaben, wodurch man denn doch aller Richtschnur ermangelte. / Iphigenia in Jamben zu übersetzen, hätte ich nie gewagt, wäre mir in Moritzens Prosodie nicht ein Leitstern erschienen. [...] / Es ist auffallend daß wir in unserer Sprache nur wenige Sylben finden, die entschieden kurz oder lang sind. Mit den andern verfährt man nach dem Geschmack, oder Willkür. Nun hat Moritz ausgeklügelt, daß es eine gewisse Rangordnung der Sylben gebe, und daß die dem Sinn nach bedeutendere, gegen eine wenig bedeutendere lang sei, und jene kurz mache, dagegen aber auch wieder kurz werden könne, wenn sie in die Nähe von einer andern gerät, welche mehr Geistesgewicht hat. (Rom, 10. Januar 1787).²⁸³

So lässt sich wohl auch die Frage, wo das Zeremoniell im äußerlich leergeräumten Kammerspiel geblieben ist, mit der Praxis der Versifizierung beantworten. Goethe hat die symbolische Raumordnung im prosodischen System gefunden, das ihm Moritz in Rom vorstellte, und solcherart in eine ästhetische Präzedenz transformiert. Die Geburt des Weimarer Klassizismus aus der ästhetischen Transposition von Zeremonialordnung, »eine[r] gewisse[n] Rangfolge der Sylben«. Intrikaterweise ist mit dem generischen Zitat des diplomatischen Theaters der Wechsel hin zum klassizistischen Lesetheater vollzogen, das sich als immunisierte Textur²⁸⁴ von seinen unzulänglichen performativen Bedingungen emanzipiert hat.²⁸⁵ Damit setzt Goethe im Programm klassizistischer Innerlichkeit

282 Vgl. Wierlacher Ent-Fremdete Fremde, S. 408.

283 Johann Wolfgang Goethe, Italienische Reise, hrsg. von Andreas Beyer und Norber Miller, München/Wien 1992 (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 15), S. 186.

284 Vgl. Cornelia Zumbusch, Die Immunität der Klassik, Berlin 2012, S. 230–360.

285 Vgl. Goethes Urteil über Schauspieler anlässlich einer Aufführung der *Iphigenie* in Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von Heinz Schlaffer,

auch einen Schlusspunkt in der bislang verfolgten Korrelation von Text und Theater, von zeremonieller Textur und *performance* der dramatischen Diplomatie.

Wenn wir noch einmal das Schlusstableau von Goethes Schauspiel in Erinnerung rufen, begründet Iphigenie im Rhythmus des Blankverses der in Italien überarbeiteten Fassung von 1787 ein Szenario der Institutionalisierung, das extraterritoriale Repräsentation und diplomatische Vermittlung in den Vordergrund rückt:

Verbann' uns nicht! Ein freundlich Gastrecht walte
 Von dir zu uns: so sind wir nicht auf ewig
 Getrennt und abgeschieden. [...]
 Bringt der Geringste deines Volkes je
 Den Ton deiner Stimme mir ins Ohr zurück,
 Den ich an euch gewohnt zu hören bin,
 Und seh ich an dem Ärmsten eure Tracht;
 Empfangen wil ich ihn wie einen Gott [...] (V/2154–2172).

Mit Blick auf das Projekt der Versübersetzung wird die wechselseitige diplomatische Vertretung im jeweils anderen politischen (Laut-)Körper an dieser Stelle betont, handelt es sich doch immer noch um eine Kommunikation innerhalb der royalen Konfiguration:²⁸⁶ »Von dir zu uns. So sind wir nicht auf ewig | getrennt und abgeschieden.« Die chiasmatische Rahmung von Iphigenies Monolog durch Thoas' »So geht« / »Lebt wohl« vollzieht so die Synchronizität des Schlusstableaus auch formal im Versfuß, im Spiel der Silben und Laute. So institutionalisieren und sichern die in einzelnen Redehandlungen gestifteten Abhängigkeiten und Relationen – familiär und politisch – das dramatische Prinzip der Verhandlung, das den Mythos zu pazifizieren vermochte. Wie die Debatten um *Iphigenies* Einsatz vermuten lassen, kann ihre verteilte Humanität die Fragen nach Maskerade, Gewalt und Staatsräson jedoch nicht zur Gänze hinter sich lassen.

München/Wien 1986 (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 19), S. 549 f.

²⁸⁶ Mit dem 5. Akt tritt Iphigenie nicht mehr als Priesterin, sondern (wie ihr Bruder Orest auch) explizit als »Fürstin« (V/3, 1824) auf.

VII. Schluss

So wie die Maske den Menschen ›echt‹ und tiefgründig erscheinen lässt, um einen Gedanken Friedrich Nietzsches aufzugreifen,¹ erscheint der Staat in der Maske souverän und wird nach außen in Verhandlungen vertretbar. In beiden Fällen fungiert die Diplomatie als entscheidendes Medium. So avanciert der Diplomat in seiner Rollenfiktion zum Testfall des Zeremoniells wie des Völkerrechts. Seit dem 15. Jahrhundert treten Gesandte wie in den italienischen Stadtstaaten als Residenten auf, doch erst mit der Epoche der Souveränität um 1600 verkörpern sie das Modell politischer Personalität und den einzigen Kanal, über den Souveräne miteinander zu kommunizieren vermögen.²

Als Schlüsselfigur politischer Repräsentation und Kommunikation ist er zugleich eng mit dramatischer Figuration und theatraler Performativität verwoben. Die frühneuzeitliche Dramatik und deren generisch-mimetische Möglichkeiten erweisen sich als Reflexions- und Praxisfeld, in dem das räumliche und zeitliche Dazwischen der Diplomatie zu erproben und vermessen ist. Das betrifft auch die dramatische Institutionalisierung von Friedenskongressen, die seit den Westfälischen Friedensverhandlungen Kollektiv und Kultur der Gesandten in den Vordergrund rücken. Dieses Buch verfolgt die These, dass der dramatische Aspekt der Diplomatie weit über die Schauspielermetapher der Diplomaten hinaus- und bis in die diplomatische *techné*³ reicht: als Protokoll, als Handlungsspielraum verschiedener Akteure auf verschiedenen Bühnen, in verschiedenen Registern und Genres. Gerade für die Öffentlichkeit der Friedenskongresse ist auf den performativen Charakter von Recht und Politik hinzuweisen, der deutsche Dramatik und europäische Diplomatie im 17. und 18. Jahrhundert situativ in Beziehung setzt.

Ausgehend von der Gesandtentheorie und den Völkerrechtsdiskursen des Späthumanismus wandert die Diplomatie während und nach dem Dreißigjährigen Krieg in die dramatischen Texte und wird so Teil der theatralen Repräsentation im zeremoniellen Rahmen. Nicht zuletzt dort, wo Transzendenz und Weltentsagung postuliert werden, eröffnet die dramatische Diplomatie Einblicke in die Medialität und Fiktionalität von Herrschaft. Die zweite Hälfte des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zeitigen eine Operativierung und funktionale Vervielfältigung diplomatischer Praktiken, die auch die Bauform und Rhetorik der Dramen verändern: Das Drama der Diplomatie verlagert sich in der ›prudentialistischen‹ Episteme von der Maske des Diplomaten-schauspielers zur Rollenvielfalt in Verhandlungen bzw. der (enzyklopädischen) Gesamtorganisation von Ambassaden. Dem Drama als Ort der Geschichte kommt für die diplomatische Praxis dabei dokumentarischer, figurierender und allegorisierender sowie – im praxeologischen Verständnis – experimenteller und intervenierender Charakter zu. Drama und Theater

1 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders., *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Karl Schlechta, München 1960, S. 563–756, hier S. 603 f.

2 Vgl. Timothy Hampton, *Baroque Diplomacy*, in: *The Oxford Handbook of the Baroque*, hrsg. von John D. Lyons, Oxford 2019, S. 734–745.

3 Vgl. Constantinou, *On the Way to Diplomacy*, S. 97.

fungieren als Tableau diplomatischer »Techniken der Übereinkunft« (Walter Benjamin), deren rechtlichen und politischen Grenzen sowie medialen Störungen und Ambivalenzen.

Unsere Lektüren haben deutlich gemacht, dass das dramatisch-diplomatische Praxisfeld zunächst auf Wissens- und Sozialgefüge der späthumanistischen und politischen Gelehrtenkultur zurückzuführen ist. Zudem lassen sich Texte und Aufführungen in einer Karte aufschlüsseln, in der sie als literarisch-theatrale Kommunikation nicht nur zwischen politisch-konfessionellen Entitäten verschiedener Hierarchien innerhalb und außerhalb des Reichs zur Sichtbarkeit gelangen, sondern auch als Kommunikation und Vermittlung zwischen den verschiedenen dramatischen Genres und Medien selbst – vom Trauerspiel zum Stegreiftheater, vom Schäferspiel zum höfischen Ballett, von der Oper zum Friedensspiel.

Wie auch an den schlesischen Dramen Gryphius', Lohensteins und Hallmanns beobachtet werden konnte, bietet sich die dramatische Praxis auch als diplomatischer Kommunikationskanal zum italienischen Musiktheater des Wiener Hofes an. Es gehört zu den überraschenden Befunden, dass die deutsche Dramatik der Frühen Neuzeit abseits von Modellen der Gelegenheitsdichtung in permanenter Verhandlung nicht nur mit dem kaiserlichen Zeremonialtheater steht, sondern auch mit verschiedenen Formen des europäischen (Friedens-)Theaters. Diese europäische Dimension zeigt sich nicht nur in der Beziehung zwischen dramatischem Text und internationaler Politik bzw. Geopolitik, sondern zwischen den Dramen und Genres als intertextuelles und intermediales Verweis- und Bezugssystem.

Als institutionsgeschichtliche Voraussetzungen der Literarisierung und Dramatisierung der Diplomatie in der Frühen Neuzeit dienen die Professionalisierung und Etablierung der neuen Diplomatie zwischen 1580 und 1740 sowie Friedenskongresse, die in der Frühen Neuzeit das bevorzugte Instrument der Konfliktmoderation darstellen. Drama und Theater haben wesentlichen Anteil an der kulturellen Öffentlichkeit der Kongresse und den daraus hervorgehenden Vorstellungen von internationalen Beziehungen in Europa. Das betrifft insbesondere auch Vorstellungen von Krieg und Frieden, von Komplexitätsgraden und Unterbrechungsmöglichkeiten von Kriegen und nicht zuletzt: von Zeiträumen des Friedens.

Für das 18. Jahrhundert ist der Zusammenhang von diplomatischer Dramatik und Europakonzeption bzw. -utopie hervorzuheben, zugleich aber auch als Ablösung vom zeremoniellen Drama der Diplomatie zu lesen. Deutlich wird der Wechsel vom Friedenstheater zur Europa-Utopie erstmals mit dem *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe* (1713) des Abbé de Saint-Pierre, das im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine imposante Wirkungsgeschichte in den Diskursen der europäischen Aufklärung (etwa bei Jean-Jacques Rousseau und Immanuel Kant) entfalten sollte. Die *négociation permanente* der französischen Diplomatie des 17. Jahrhunderts transformiert der Abbé de Saint-Pierre in eine rechtliche und politische Institutionalisierung der Gleichgewichtsidee und Friedenskongresse.⁴ Insbesondere nach dem Siebenjährigen Krieg, der als erster Weltkrieg an die Traumata des Dreißigjährigen Krieges erinnert, werden Fragen der Konfliktmoderation und der Diplomatie vor der Folie von Europakonzeptionen modelliert.

4 Siehe Charles Irénée Castel de Saint-Pierre, *Der Traktat vom ewigen Frieden 1713*, hrsg. von Wolfgang Michael, Berlin 1922 (= *Klassiker der Politik*, 4).

Durch die zunehmend verbindlichen bi-, multi- und polylateralen Rechtsstrukturen verlieren Zeremoniell und Verhaltenslehren im diplomatischen Austausch an Bedeutung bzw. werden durch das nüchterne Protokoll ersetzt. Das zeigt sich mit dem Wiener Kongress 1814/15 insbesondere an jenem Friedenskongress, der dem Versuch verpflichtet war, das Gleichgewicht der Kräfte des 18. Jahrhunderts wieder herzustellen. Am Anfang des Kongresses stand die Abschaffung des *theatrum praecedentiae*. Mit der Verflachung des Zeremoniells setzt zugleich eine Privatisierung von Zeremoniell, Rhetorik und Verhaltenslehre ein, wie sie sich in der galanten Diskursivierung des politischen Menschen um 1700 vorbereitet: Die Maske der Diplomatie – Takt und Verhandlung im »offenen System«⁵ – kehrt als soziale Praxis des Alltags in einer zunehmend ökonomisierten und konflikträchtigen Welt zurück. Als literarische Figur taucht der Diplomat nun nicht mehr im Trauer- oder Friedensspiel auf, sondern vermehrt im Lustspiel oder wie im Fall von Gottfried Kellers *Sinngedicht* (1881): in der Novelle, um dort als ironisierte Medienfigur an der Vermittlung zwischen alter und neuer Welt zu scheitern.

Es ist kein Zufall, dass die Diplomatie im Zuge einer Umdeutung der kalten *persona* und sozialen Maskierung in der Soziologie und Kulturtheorie nach dem Ersten Weltkrieg wieder aufgewertet und geradezu modellhaft aufgegriffen wird, um der Radikalisierung der Gesellschaft analytisch und strategisch begegnen zu können.⁶ Bereits in Walter Benjamins *Kritik der Gewalt* (1921) tritt die Geselligkeit der frühneuzeitlichen Diplomatie an die Stelle der rechtlichen und politischen Unmittelbarkeit. Und in Helmuth Plessners *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) heißt es zum Takt und den neuen Gefahren der Aufrichtigkeit:

Takt ist das Vermögen der Wahrnehmung unwägbarer Verschiedenheiten, die Fähigkeit, jene unübersetzbare Sprache der Erscheinungen zu begreifen, welche die Situationen, die Personen ohne Worte in ihrer Konstellation, in ihrem Benehmen, ihrer Physiognomie nach unergründlichen Symbolen des Lebens reden. Takt ist die Bereitschaft, auf diese feinsten Vibrationen der Umwelt anzusprechen, die willige Geöffnetheit, andere zu sehen und sich selber dabei aus dem Blickfeld auszuschalten, andere nach ihrem Maßstab und nicht dem eigenen zu messen. Takt ist der ewig wache Respekt vor der anderen Seele und damit die erste und letzte Tugend des menschlichen Herzens. [...] Versuchen wir uns bloß einen Augenblick den Verkehr einander kaum bekannter Personen vorzustellen, die sagen wollen, was sie denken oder gar voneinander vermuten. Nach kurzem Zusammenprall müßte sich Weltraumkälte zwischen sie legen.⁷

Dadurch, so Plessner, sei der Ausgleich, wenn auch als labile Balance, bereits in der Form der kulturellen, sozialen und politischen Begegnung angelegt – nicht erst abstraktes Ergebnis einer Verhandlung. Die tastende und balancierende Suche der Diplomatie – ihre Anhäufung von Zeit und aus der Sicht der Moderne von nicht unmittelbar produktivier-

5 Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Frankfurt a. M. 2001, S. 95.

6 Vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Weltkriegen*, Berlin 2022, S. 53–132.

7 Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 107.

baren Dingen (Geselligkeit, Höflichkeit, Spiel, Manierismus etc.) – steht der ungebremsten Aufrichtigkeit und industriell-kapitalistischen Technifizierung der Welt entgegen. Plessners Lob der temperierten Diplomatie als Diagnose der Gesellschaft ist wohl auch auf die gegenwärtigen (von Algorithmen generierten) ›heißen‹ Meinungs- und Identitätsmärkte in den sozialen Medien und die globale Auseinandersetzung um konkurrierende Erinnerungskulturen zu übertragen.

In diese Richtung deuten abschließend auch Beispiele der neueren Soziologie, die historische Kulturen der Diplomatie, insbesondere den Zusammenhang von Drama und Diplomatie, in die Theoriebildung überführen. Richard Sennett, der in der *Tyrannie der Intimität* zu ähnlichen Ergebnissen wie Helmut Plessner gekommen ist,⁸ versucht in seinem 2012 erschienenen Buch *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation* aus der sozialen Praxis der Diplomatie neue Tugenden einer »Alltagsdiplomatie« abzuleiten, als Kommunikationsmöglichkeit, »wie Menschen mit Menschen umgehen, die sie nicht verstehen, zu denen sie keine Beziehung haben oder mit denen sie im Konflikt leben«.⁹ Auch dabei spielt die Maske eine entscheidende Rolle: »Wenn wir uns nicht darauf konzentrieren, uns selbst zu enthüllen oder zu charakterisieren, können wir einen gemeinsamen sozialen Raum mit Ausdrucksinhalten füllen. [...] Die Alltagsdiplomatie erzeugt expressive soziale Distanz. Aus diesem abstrakten Rezept ergeben sich konkrete politische Folgerungen.«¹⁰ Gerade in der eigenen Maskierung und diplomatischen Rollenfiktion ist die Maskierung des Anderen, dessen Dramatisierung, mitzudenken. Damit lassen sich ritual- und performativitätsorientierte Methoden der Soziologie wie bei Erving Goffman,¹¹ ›diplomatisch‹ differenzieren.

Noch dringlicher erfolgt der politisch-ökologische Einsatz der Diplomatie in Bruno Latours *Politiques de la nature* (1999); darin setzt Latour der Anthropologie, eine Art wissenschaftlicher »Protokollchef [...], um den Modernen beizubringen, mit den anderen in Kontakt zu treten«,¹² die Diplomatie entgegen: »Die Tugend des Diplomaten«, so Latour, bestehe darin, dass er allein durch das Dazwischengehen »seine eigenen Mandanten zu einem grundsätzlichen Zweifel hinsichtlich ihrer eigenen Anforderungen zwingt«.¹³ Eben darin zeigt sich das kulturtheoretische und anthropologische Potenzial der diplomatischen Medialität, deren Ambivalenz mit dem Zwischenraum, den sie eröffnet, verbunden ist. Die Außenposition von diplomatischer Maske und Verhandlung, die dadurch institutionell ermöglicht wird, verdoppelt die Frage der politischen Delegation nach innen: Der Diplomat erinnert uns daran, dass sich »niemand auf die Einheit des Kollektivs berufen kann«,¹⁴ der sich nicht auf die Mühen der Verhandlung einlässt.

8 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannie der Intimität*, Frankfurt a. M. 1983.

9 Richard Sennett, *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*, aus dem Amerik. von Michael Bischoff, Berlin 2012, S. 296.

10 Ebd., S. 329.

11 Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, aus dem Amerik. von Peter Weber-Schäfer, 9. Aufl., München/Zürich 2011.

12 Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M. 2010, S. 264.

13 Ebd., S. 270.

14 Ebd., S. 272.

VIII. Literaturverzeichnis

Archivbestände

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (HAB)
Österreichische Nationalbibliothek Wien (ÖNB)
Österreichisches Staatsarchiv Wien (AT-OeStA/HHStA)

Quellen

- Acta Pacis Westphalicae, Serie II, Abt. A, Bd. 3, hrsg. von Max Braubach u. a., Münster 1985.
- Acta Pacis Westphalicae, Serie III, Abt. A, hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte e. V. durch Konrad Repgen, bearb. von Max Braubach u. a., Münster 1985.
- Acta Pacis Westphalicae, Serie III, Abt. B, Bd. 1, hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte e. V. durch Konrad Repgen, bearb. von Antje Oschmann, Münster 1998.
- Acta Pacis Westphalicae, Serie III, Abt. C, Bd. 4: Diarium Lamberg 1645–1649, hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte e. V. durch Konrad Repgen, bearb. von Herta Hageneder, Münster 1986.
- Aristophanes: Der Frieden, in: ders., Sämtliche Komödien, übers. von Ludwig Seeger, Zürich 1968, S. 263–321.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2008.
- Ballet de la paix. Dansé a Munster le 26. fevrier, Münster 1645.
- Besser, Johann von: Beschreibung Der Ceremonien/ Mit welchen Die Neue Chur-Fürstl. Brandenb. Friderichs Universität zu Halle Im Herzogthumb Magdeburg Den 1/11ten Julii 1694. inauguriret worden, Halle [1694].
- Besser, Johann von: Des Herrn von Besser Schrifften, Beydes in gebundener und ungebundener Rede, Teil 1–2, Leipzig 1732.
- Birken, Sigmund von: Die Fried=erfreuete Teutonie. Eine Geschichtsschrifft von dem Teutschen Friedensvergleich/ was bey Abhandlung dessen/ in des H. Röm. Reichs Stadt Nürnberg/ nachdem selbiger von Osnabrügg dahin gereiset/ denkwürdiges vorgelaufen; mit allerhand Staats= und Lebenslehren/ Dichtereyen/ auch darein gehörigen Kupffern gezieret, Nürnberg 1652.
- Birken, Sigmund von: Die Tagebücher, Bd. 1, bearb. von Joachim Kröll, Würzburg 1971.
- Birken, Sigmund von: Die Tagebücher, Bd. 2, bearb. von Joachim Kröll, Würzburg 1974.
- Birken, Sigmund von: Margenis oder Das vergnügte bekriegte und widerbefriedigte Teutschland, Nürnberg 1679.
- Birken, Sigmund von: Prosapia/Biographia, hrsg. von Dietrich Jöns und Hartmut Laufhütte, Tübingen 1988 (= Werke und Korrespondenzen, 14).
- Birken, Sigmund von: Teutsche Rede=bind= und Dicht=Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy/ mit Geistlichen Exempeln: verfasst durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten=Gedichte, Nürnberg 1679 (= Reprint: Hildesheim/New York 1973).
- Birken, Sigmund von: Teutscher KriegsAb=und FriedensEinzug/ In etlichen Aufzügen/ bey allhier gehaltenem hochansehnlichen Fürstlichen Amalfischen Freudenmah/ Schauspielweiß vorgestellt Durch S. B. P. L. C, Nürnberg 1650.
- Birken, Sigmund von: Teutschlands Krieges=Beschluß und FriedensKuß/ beklungen und besungen in den Pegnitzgefilden von dem Schäfer Florian, Nürnberg 1650.

- Bodin, Jean: Sechs Bücher über den Staat, Bd. 2, hrsg. von Peter Cornelius Mayer-Tasch, München 1986.
- Bodinus, Johannes: De Republica libri sex, Frankfurt a. M. 1609.
- Borcke, Caspar Wilhelm von: Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar, Berlin 1741.
- Bostel, Lucas von: Der Glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha, Erster Theil/ Nebenst Der grausamen Belagerung/ und Bestürmung der Käyserlichen Residenz=Stadt Wien, o. O. 1686.
- Bostel, Lucas von: Der Unglückliche Groß-Vezier Cara Mustapha, Anderer Theil/ Nebenst Dem erfreulichen Entsatz der Käyserlichen Residenz=Stadt Wien, o. O. 1686.
- Botero, Giovanni: The Reason of State/The Greatness of Cities, transl. by Pamela and Daniel Phillip Waley and Robert Peterson, New Haven 1956.
- Callières, François de: De la manière de négocier avec les souverains, Amsterdam 1716.
- Callières, François de: De la Science du Monde, et des Connoissances utiles à la Conduite de la vie, Brüssel 1719.
- Callières, François de: Der Staats-erfahrene Abgesandte, oder Unterricht, wie man mit hohen Potentaten in Staats-sachen klug tractiren soll, Leipzig 1716.
- Callières, François de: Des Herrn Francisci de Callieres Königl. Frantzös. Raths und Cabinet-Secretarii, Ehemals Auserordentl. Gesandten und Gevollmächtigten bey den Friedens-Tractaten zu Ryßwick und der Frantzösischen Academie Mitt-Gliedes Unterricht Von der Kentnüs der Welt, Und von den Wissenschaften [...], Leipzig 1718.
- Callières, François de: Kluger Minister und Geschickter Gesandten Staats-Schule Oder Unterricht, wie man mit grossen Herren und Potentaten Staats-Sachen klüglich tractiren soll, Leipzig 1717.
- [Chemnitz, Bogislaw Philipp von:] Senatus Deorum de praesentibus afflictissimae et periclitantis Germaniae miseriis & reducenda pace, o. O. 1627.
- Codex Germaniae Diplomaticus, hrsg. von Johann Christian Lünig, Frankfurt a. M./Leipzig 1732.
- Colerus, Christoph: Laudatio Honori & Memoriae V. CL. Martini Opitii paulo post obitum ejus A. MDC.XXXIX. in Actu apud Uratislavienses publico solenniter dicta, Leipzig 1665.
- Corneille, Pierre: Nicomède. Tragédie, in: ders., Œuvres complètes, Bd. II, hrsg. von Georges Couton, Paris 1984 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 637–712.
- Czepko, Daniel von: Weltliche Dichtungen, hrsg. von Werner Milch, Darmstadt 1963.
- Deutsche anonyme Übersetzung des IPO (1649), in: Die Westfälischen Friedensverträge vom 24. Oktober 1648. Texte und Übersetzungen, 2004 (= Acta Pacis Westphalicae. Supplementa electronica, 1), http://www.pax-westphalica.de/ipmipo/pdf/o_1649dt-anonym.pdf (zuletzt 17. 2. 2023).
- Deutsche offiziöse Übersetzung des IPM von 1648 (gedruckt bei Heyll in Mainz und verlegt von Fischer in Frankfurt a. M.), in: Die Westfälischen Friedensverträge vom 24. Oktober 1648. Texte und Übersetzungen, 2004 (= Acta Pacis Westphalicae. Supplementa electronica, 1), http://www.pax-westphalica.de/ipmipo/pdf/m_1648dt-heyll.pdf (zuletzt 17. 2. 2023).
- De Vera Y Zúñiga, Juan Antonio: El enbaxador, Discurso segundo, Sevilla 1620 (Faksimile-Ausgabe, Madrid 1947).
- De Vera Y Zúñiga, Juan Antonio: Le Parfait Ambassadeur, Leiden 1709.
- Die Durch den Heiligen Rosenkrantz Wiederbekehrte Welt/ Auf öffentlicher Schau-Bühne Vorge stellt, in: Norbert Hölzel (Hrsg.), Alpenländische Barockdramen. Kampf- und Tendenzstücke der Tiroler Gegenreformation, Wien u. a. 1970.
- Diepenbeeck, Abraham van/Anselm van Hulle: Pacificatores orbis christiani, sive icones principum, ducum, et legatorum, Rotterdam 1696.
- Driesch, Gerhard Cornelius von den: Historische Nachricht von der Röm. Kayserl. Groß=Botschafft nach Constantinopel, Nürnberg 1723.
- Erasmus von Rotterdam: Institutio Principis Christiani/Die Erziehung des christlichen Fürsten, in: ders., Ausgewählte Schriften. Acht Bände lateinisch und deutsch, Bd. 5, übers., eingeleitet und mit Anm. versehen von Gertraud Christian, Darmstadt 1986, S. 111–357.
- Faustini, Giovanni: Il Titone. Drama per Musica, Venetia 1645.
- Ferrari, Benedictus: Inhalt vnd Verfassung der Comoedi Von LiebsBetrug, Regensburg 1653.
- Friedens-Instrument zwischen Den Kayser und dem Reiche und den Aller-Christlichsten Könige Zu Ryswick in Holland, o. O. 1697.

- Gentili, Albericus: *De legationibus libri tres*, London 1585.
- Gluck, Christoph Willibald/Nicolas-Francois Guillard: *Iphigenie auf Tauris*, aus dem Franz. von Johann Baptist von Alxinger (1781), in: Joachim Schondorff (Hrsg.), *Iphigenie. Vollständige Dramentexte*, München/Wien 1966, S. 307–337.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Friedrich von Raumer. Geschichte der Hohenstaufen*, in: ders., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Schriften zur Literatur*, hrsg. von Fritz Strich, Zürich 1950, S. 222–225.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Iphigenie in Tauris (Erste Prosafassung)*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 2.1, hrsg. von Hartmut Reinhardt, München/Wien 1987, S. 247–291.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 3.1, hrsg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, München/Wien 1990, S. 163–221.
- Gottsched, Johann Christoph: *Nachricht von neuen hierher gehörigen Sachen III*, in: Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, Bd. 1, Berlin 1982, S. 40.
- Gracián, Baltasar: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit. Aus den in den Werken von Lorenço Gracián erdachten Aphorismen gezogen*, übers. und hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Ditzingen 2021.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, hrsg. von Dieter Breuer, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2018.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: *Die verkehrte Welt*, hrsg. von Günter Sieveke, Tübingen 1973 (= Grimmelshausens Gesammelte Werke in Einzelausgaben).
- Grotius, Hugo: *De jure belli ac pacis libri tres/Drei Bücher vom Recht des Krieges und des Friedens (Paris 1625)*, nebst einer Vorrede von Christian Thomasius zur ersten deutschen Ausgabe des Grotius vom Jahre 1707, übers. von Walter Schätzel, Tübingen 1950.
- Grotius, Hugo: *De jure belli ac pacis libri tres, in quibus jus naturae et gentium, item juris publici praecipua explicantur*, hrsg. von P. C. Molhuysen, Clark 2005.
- Grotius, Hugo: *Tragoedia Christus Patiens. Ein Passionsspiel*, übers. von Hans K. E. L. Keller, München 1959.
- Gryphius, Andreas: *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz/ Schimpff-Spiel*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 7, hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell, Tübingen 1969 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N. F., 21), S. 1–40.
- Gryphius, Andreas: *Beständige Mutter/ Oder Die Heilige Felicitas, Auß dem Lateinischen Nicolai Causini*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 6, hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell, Tübingen 1966 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N. F. 15), S. 1–70.
- Gryphius, Andreas: *Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit. Trauer-Spiel*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 6, hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell, Tübingen 1966 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N. F. 15), S. 131–224.
- Gryphius, Andreas: *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien. Trauer-Spiel [Fassung A]*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 4, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1964 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N. F. 12), S. 1–52.
- Gryphius, Andreas: *Horribilicribrifax Teutsch*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 7, hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell, Tübingen 1969 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N. F. 21), S. 41–119.
- Gryphius, Andreas: *Majuma*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 8, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1972, S. 2–21.
- Guillard, Francois-Nicolas: *Iphigénie en Tauride, tragédie en 4 actes*, Paris 1779.
- Hallmann, Johann Christian: *De privilegis militum*, Jena 1665.
- Hallmann, Johann Christian: *Die göttliche Rache/ Oder Der Verführte Theodoricus Veronensis*, in: ders., *Sämtliche Werke. Bd. 1*, hrsg. von Gerhard Spellerberg, Berlin/New York 1975, S. 3–191.
- Hallmann, Johann Christian: *Die Sterbende Unschuld/ Oder Die Durchlauchtigste Catharina Königin in Engelland/ Musicalisches Trauer-Spiel*, in: ders., *Sämtliche Werke Bd. 2*, hrsg. von Gerhard Spellerberg, Berlin/New York 1980, S. 157–234.

- Hallmann, Johann Christian: »Schutzrede VII.« der »Vorrede« zur Sammelausgabe von 1684, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 2, hrsg. von Gerhard Spellerberg, Berlin/New York 1980, S. 400–401.
- Harsdörffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächspiele. Bd. 5, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969 (= Deutsche Neudrucke/Reihe: Barock, 20).
- Harsdörffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächspiele. Bd. 6, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969 (= Deutsche Neudrucke/Reihe: Barock, 20).
- Harsdörffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächspiele, Bd. 8, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969 (= Deutsche Neudrucke/Reihe: Barock, 20).
- Harsdörffer, Georg Philipp: Kunstverständiger Discurs, von der edlen Mahlerey (Nürnberg 1652), hrsg. von Michael Thimann, Heidelberg 2008 (= Texte zur Wissensgeschichte der Kunst, 1).
- Harsdörffer, Georg Philipp: Poetischer Trichter/ Die Teutsche Dicht- und Reimkunst/ ohne Behuf der Lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugiessen, 2. Aufl., Nürnberg 1650.
- Harsdörffer, Georg Philipp: Poetischen Trichters zweyter Theil, Nürnberg 1648.
- Haugwitz, August Adolph: Prodigium Poeticum, Oder: Poetischer Vortrag bestehende aus unterschiedenen Trauer- und Lust=Spiele, Sonnetten/ Oden/ Elegien/ Bey= oder Überschriften und andern Deutschen Poetischen Gedichten, Dresden 1684.
- Helenius, Christian: Solutio quaestionis veteris et novae, sive, de Legati delinquentis iudice competente dissertatio, in qua Hug. Grot. Ea de re sententia explicantur, expenditur, & assertitur, Avctore Richardo Zoucheo, Juris Civilis Profess. Oxoniensi, cum Notis & animadversionibus Christiani Henelii, Coloniae ad Spreum 1669.
- Hobbes, Thomas: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates, hrsg. von Iring Fetscher, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1992.
- Homer: Homerische Hymnen, hrsg. und übers. von Anton Weiher, Berlin/Boston 2014.
- Homer: Ilias, Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Mit zwölf antiken Vasenbildern, 17. Aufl., Frankfurt a. M. 2014.
- Hotman, Jean: De la charge et dignité de l'ambassadeur. Seconde édition augmentée, Paris 1604.
- Höveln, Conrad von: Candorins Deutscher Zimber Swan Darin Des Hochlöbl: ädelen Swan=Ordens Anfang/ Zunämen/ Bewandnis/ Gebräuche/ Satzungen/ Ordensgesätze/ samt der Hoch=ansähel: Gesellschafter Ordens=Namen entworfen, Lübeck 1667.
- Höveln, Conrad von: Candorins Vollkommener Teutsche Gesandte/ Nach allen dessen genauesten Eigenschafften/ Wie nemlich selbiger in denen vor/ bey/ und nach der ihme auffgebürdeten Verrichtung vorzufallen gewöhnlichen Begebenheiten gebührligst/ zu sein selbst eigener Ehre/ und unsterblichem Ruhm/ sich zuverhalten Treu=meinend Vorgestellet, Frankfurt a. M. 1679.
- James I [Jakob I.]: The Works of the Most High and Mighty Prince, James, By the Grace of God Kinge of Great Brittain, France and Ireland Defendor of ye Faith, London 1603.
- Käyserl. und Frantzösischer Friedensschluß [...], o. O. 1679.
- Kirchner, Hermann: Legatus. Cunctis tum in Juris-prudentiæ, politarumque artium studiis, tum in reip. administratione versantibus lectu scitus, & scitu necessarius, Lichae 1604.
- Kirchner, Hermann: Republica. Methodicæ Disputationis acie tum veterum tum recentiorum Politicorum opinionibus candidè & probè excussis, Marburg 1608.
- Klaj, Johann: Friedensdichtungen und kleinere poetische Schriften, hrsg. von Conrad Wiedemann, Tübingen 1968.
- König, Johann Ulrich: Die Österreichische Großmuth/ Oder: Carolus V., o. O. 1714.
- Kormart, Christoph: Maria Stuart. Oder/ Gemarterte Majestät, Halle 1673.
- Kormart, Christoph: Polyuctus oder Christlicher Märtyrer, Leipzig 1669.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Caesarini Fürstenerii de Jure Suprematus ac Legationis Principum Germaniae, in: ders., Sämtliche Schriften und Briefe, Bd. IV/2, Berlin 1963, S. 3–270.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Entwürfe zu »Elementen des Naturrechts«, in: ders., Frühe Schriften zum Naturrecht. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von Hubertus Busche und Hans Zimmermann, Hamburg 2003, S. 91–319.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Brief an den Vizekanzler Hugo, in: ders., Die Werke, 1. Reihe, Bd. 4: gemäß seinem handschriftlichen Nachlasse in der Königlichen Bibliothek zu Hannover, hrsg. von Onno Klopp, Hannover 1865, S. 6–9.

- Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Litteratur betreffend (17. Brief), in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 4, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1997, S. 500.
- Lindner, Kaspar: Umständliche Nachricht von des weltberühmten Schlesiens, Martin Opitz von Boberfeld, Leben, tode und Schriften, nebst einigen alten und neuen Lobgedichten auf Jhn. Erster [unnd] anderer Theil, hrsg. von D. Kaspar Gottlieb Lindnern, Hirschberg 1740–1741.
- Lohenstein, Daniel Casper von: Cleopatra (1680), in: ders., Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. II, Bd. 1, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2008, S. 391–841.
- Lohenstein, Daniel Casper von: Großmüthiger Feldherr Arminius. Leipzig 1689 (= Reprint 1973, 2 Bde., hrsg. von Elida Maria Szarota).
- Lohenstein, Daniel Casper von: Epicharis (1665), in: ders., Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. II, Bd. 2, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/New York 2005, S. 263–553.
- Lohenstein, Daniel Casper von: Ibrahim Sultan (1679), in: ders., Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. II, Bd. 3, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2013, S. 1–343.
- Lohenstein, Daniel Casper von: Sophonisbe – Zweitfassung (1680), in: ders., Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. II, Bd. 3, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2013, S. 389–783.
- Lohenstein, Daniel Casper von: Cleopatra – Erstfassung (1661), in: ders., Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. II, Bd. 1, Teilbd. 1, hrsg. von Lothar Mundt, Berlin/Boston 2008, S. 141–389.
- Lohenstein, Daniel Casper von: Ibrahim Sultan Schauspiel/ Agrippina Trauerspiel/ Epicharis Trauerspiel/ Und andere Poetische Gedichte/ So noch mit Bewilligung des S. Autoris Nebenst desselben Lebens-Lauff und Epicediis, Breslau 1685.
- Lotichius, Johann Peter: Theatrum Europaeum, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1651.
- Lünig, Johann Christian: Theatrum Ceremoniale historico-politicum, Bd. 1 und 2, Leipzig 1719–1720.
- Luther, Martin: Von der Freiheit eines Christenmenschen [1520]. Ein Sendbrief an den Papst Leo X., in: ders., Schriften, hrsg. von Ernst Köhler, Nachw. von Johannes Schilling, Stuttgart 2012, S. 102–115.
- Machiavelli, Niccolò: Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung. Deutsche Gesamtausgabe, übers. und hrsg. von Rudolf Zorn, mit einem Geleitw. von Herfried Münkler, 3., verb. Aufl., Stuttgart 2007.
- Malingre, Claude: Histoires tragiques de nostre temps. Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Etat, & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité, de regrets, & repentances, Rouen 1641.
- Marselaer, Frederik van: Legatus, Antwerpen 1626.
- Mattheson, Johann: Texte aus dem Nachlaß, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, unter Mitarb. von Hansjörg Drauschke u. a., Hildesheim 2014.
- Meiern, Johann Gottfried von: Acta pacis executionis publica oder Nürnbergische Friedens-Executions-Handlungen und Geschichte, Bd. 1, Hannover/Tübingen 1736/37.
- Meiern, Johann Gottfried von: Acta Pacis Westphalicae Publica, Oder Westphälische Friedens-Handlungen und Geschichte, Hannover 1734–1736.
- Meyer, Johann Gabriel: Der goldene Apfel/ Schauspiel/ Gehalten in Wien/ auf das höchstherlichst-gesegnete/ Vermählungs-Fest: Dero Römisch. Kaiserl. Und Königlichen Majestäten Leopoldj und Margaretæ/ aufgesetzt von Francisco Sbarra, Röm. Käs. Majest. Raht. Anjetzo aber aus dem Italiänischen übersetzt, Nürnberg 1672.
- Molière: Le Bourgeois gentilhomme/Der Bürger als Edelmann. Comédie-ballet en cinq actes/Ballettkomödie in fünf Aufzügen, hrsg. und übers. von Hanspeter Plocher, Stuttgart 1993.
- Morus, Thomas: Die Geschichte König Richards III, übers., eingeleitet und komm. von Hans P. Heinrich, München 1984.
- Moser, Friedrich Carl: Abhandlung von der Staats-Galanterie, oder denjenigen Höflichkeiten der großen Welt, welche ihren Ursprung nicht in dem auf Verträgen oder Herkommen begründeten Zeremoniell haben, in: ders., Kleine Schriften zur Erläuterung des Staats- und Völker-Rechts, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1751, S. 1–181.
- Neumeister, Erdmann: De Poetis Germanicis, hrsg. von Franz Heiduk in Zusammenarbeit mit Günter Merwald, Bern/München 1978.
- Olearius, Adam: Relation du voyage en Moscovie, Tartarie, et Perse, avgmentee en cette nouvelle edition, traduit de l'Allemand par A. de Wicquefort, Paris 1666.

- Olearius, Adam: Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse. Schleswig 1656, hrsg. von Dieter Lohmeier, Tübingen 1971 (= Reprint).
- Omeis, Magnus Daniel: Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst, Nürnberg 1704.
- Opitz, Martin: Acht Bücher Deutscher Poematum, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. II/2, hrsg. von George Schulz-Behrend, Stuttgart 1979 (= Bibliothek des literarischen Vereins, 301), S. 530–545.
- Opitz, Martin: Briefwechsel und Lebenszeugnisse. Kritische Edition mit Übersetzung, hrsg. von Klaus Conermann, 3 Bde., Berlin/New York 2009.
- Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey, in: ders., Gesammelte Werke, II/1, Stuttgart 1978 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 300), S. 331–416.
- Opitz, Martin: Gelehrter Leute Zeugniß von den Trojanerinnen, in: ders., Weltliche Poemata 1644. Erster Teil, unter Mitwirkung von Christine Eisner, hrsg. von Erich Trunz, Tübingen 1967.
- Opitz, Martin: Senecae Trojanerinnen. Deutsch übersetzt/ vnd mit leichter Auslegung erkleret, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. II/2, Stuttgart 1979 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 301), S. 424–521.
- Opitz, Martin: Silvarum libri III. Epigrammatum liber unus, Frankfurt a. M. 1631.
- Opitz, Martin: Trostgedichte in Widerwertigkeit deß Krieges, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. I, hrsg. von George Schulz-Behrend, Stuttgart 1968 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 299), S. 187–266.
- Opitz, Martin: Weltliche Poemata Zum Viertenmal vermehret vnd vbersehen heraus geben, Frankfurt a. M. 1644.
- Platon: Gorgias, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 1, übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ursula Wolf, 33. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2015, S. 337–451.
- Platon: Ion, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 1, übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ursula Wolf, 33. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2015, S. 65–82.
- Platon: Kratylos, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 3, übers. von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus und Friedrich Müller, hrsg. von Ursula Wolf, 37. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2013, S. 11–89.
- Platon: Nomoi, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 4, übers. von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus und Friedrich Müller, hrsg. von Ursula Wolf, 24. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2014, S. 143–573.
- Platon: Phaidros, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 2, übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ursula Wolf, 35. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2016, S. 539–609.
- Platon. Politeia, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 2., übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ursula Wolf, 35. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2016, S. 195–535.
- Plautus: Amphitruo. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Jürgen Blänsdorf, Stuttgart 2015.
- Postel, Christian Heinrich: Die durch Wilhelm Den Grossen In Britannien/ Wider eingeführte Irene, In einem Sing= und Tantz=Spiel Auff dem Hamburgischen Schau=Platz vorgestellt, Hamburg 1698.
- Postel, Christian Heinrich: Aller-unterthänigster Gehorsam/ Welcher auff dem erfreulichstem Nahmens=Tage Des Grossen Käysers Leopolds I. In einem Tantz= und Singe=Spiel, Hamburg 1698.
- Postel, Christian Heinrich/Reinhard Keiser: Der bey dem allgemeinen Welt=Friede von dem Grossen Augustus geschlossene Tempel des Janus auf dem lang gewünschten Frieden=Feste Welches im Jahr 1698 in Hamburg gefeyret ward in einem Singe=Spiel vorgestellt, Hamburg 1698.
- Pufendorf, Samuel von: Die Verfassung des deutschen Reiches, hrsg. und übers. von Horst Denzer, Frankfurt a. M. 1994 (= Bibliothek des deutschen Staatsdenkens, 4).
- Quintilianus, Marcus Fabius: Institutionis Oratoriae. Libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, Bd. 2, Darmstadt 1975.
- Racine, Jean: Andromaque, in: ders., Théâtre complet, Bd. 1, hrsg. von Philippe Sellier, Paris 1995, S. 217–307.
- Rettenpacher, Simon: Dramen (lateinisch/deutsch), Bd. I, hrsg. von Benno Wintersteller OSB in Zusammenarbeit mit Christoph Fackelmann, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien 2008 (= Wiener Neudrucke, 19).
- Rettenpacher, Simon: Pax Terris Reddita, sev Felix Laophili ac Irenes Connubium, in: ders., Dramen (lateinisch/deutsch), hrsg. von Benno Wintersteller, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien/Berlin 2007, S. 458–499.

- Rettenpacher, Simon: Prudentia Victrix, SEV Vlysses post longos errores in Patriam redux [...], in: ders., Dramen (lateinisch/deutsch), hrsg. von Benno Wintersteller, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien/Berlin 2007, S. 498–553.
- Rist, Johann: Das Friedewünschende Teutschland. In einem Schauspiele öffentlich vorgestellt und beschrieben, Cölln 1649.
- Rist, Johann [=nicht als Autor genannt]/Ernst Stapel: Irenaromachia. Das ist eine Neue Tragico-comaedia, Hamburg 1630.
- Rist, Johann: Lob- Trawr- vnd Klag-Gedicht/ Vber gar zu frühzeitiges/ jedoch seliges Absterben/ Des weiland Edlen/ Großachtbaren und Hochgelahrten Herren/ Martin Opitzen [...] Welcher am 6. Tage Septembris, des 1639. Jahres/ in der/ Königlichen Stadt Dantzig/ diß eitle Leben hat verlassen [...], Hamburg 1640.
- Rohr, Julius Bernhard von: Ceremoniel=Wissenschaft der großen Herren, Berlin 1729.
- Rohr, Julius Bernhard von: Ceremoniel=Wissenschaft der Privat=Personen, Berlin 1728.
- Ronsard, Pierre de, Abrégé de l'art poétique français, in: Francis Goyet (Hrsg.), Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, Paris 1990, S. 465–487.
- Saavedra Fajardo, Diego de : Ein Abriss eines Christlich=Politischen Printzens, Amsterdam 1655.
- Saint=Pierre, Charles Irénée Castel de: Der Traktat vom ewigen Frieden 1713, hrsg. von Wolfgang Michael, Berlin 1922 (= Klassiker der Politik, 4).
- Scaliger, Iulius Caesar: Poetices libri septem/Sieben Bücher über die Dichtkunst. Bd. 1, hrsg. und übers. von Luc Deitz, Stuttgart/Bad Cannstatt 1994.
- Scaliger, Iulius Caesar: Poetices libri septem/Sieben Bücher über die Dichtkunst, Bd. 2, hrsg. und übers. von Luc Deitz, Stuttgart/Bad Cannstatt 1994.
- Scaliger, Iulius Caesar: Poetices libri septem/Sieben Bücher über die Dichtkunst, Bd. 5, hrsg. und übers. von Gregor Vogt-Spira und Luc Deitz, Stuttgart/Bad Cannstatt 2003.
- Scarlatti, Alessandro: Il gran Tamerlano. Drama per musica rappresentato nella villa di Pratolino, Florenz 1706.
- Schleder, Johannes Georgius: Theatrum Europaeum, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1663.
- Schleder, Johannes Georgius: Theatrum Europaeum, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1670.
- Schleder, Johannes Georgius: Theatrum Europaeum, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1677.
- Schlegel, Johann Elias: Werke, Bd. 3, Kopenhagen/Leipzig 1764.
- Schottelius, Justus Georg: Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haupt=Sprache, Braunschweig 1663.
- Schottelius, Justus Georg: Der schreckliche Sprachkrieg. Horrendum Bellum Grammaticale Teutonum antiquissimorum, hrsg. von Friedrich Kittler und Stefan Rieger, Leipzig 1991.
- Schottelius, Justus Georg: Neu erfundenes FreudenSpiel genandt FriedensSieg. In Gegenwart vieler Chur= und Fürstlicher auch anderer Vornehmen Personen in dem Fürstl. BurgSaal zu Braunschweig im Jahr 1642 von lauter kleinen Knaben vorgestellt – Auf vielfältiges begehren mit Kupfer Stücken gezieret, Wolfenbüttel 1648.
- Shakespeare, William: König Johann, in: ders., Historien, übers. von August Wilhelm Schlegel und Dorothea Tieck, hrsg. von Volker Klotz, Berlin 2009, S. 5–87.
- Shakespeare, William: The Life and Death of King John, in: ders., The Oxford Shakespeare. Complete Works, Second Edition, hrsg. von John Jowett u. a., Oxford 2005, S. 425–452.
- Shakespeare, William: The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, in: ders., The Oxford Shakespeare. Complete Works, Second Edition, hrsg. von John Jowett u. a., Oxford 2005, S. 681–717.
- Shakespeare, William: The Tragedy of Julius Caesar, in: ders., The Oxford Shakespeare. Complete Works, Second Edition, hrsg. von John Jowett u. a., Oxford 2005, S. 627–654.
- Sidney, Philip: Defence of Poesy, London 1595.
- Stosch, Baltzer Siegmund von: Danck= und Denck=Seule des Andrae Gryphii [1665], in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Andreas Gryphius, 2. und revidierte Aufl., München 1980 (= Text und Kritik, 7/8), S. 3–11.
- Stosch, Balthasar Sigismund von: Von dem Praecedentz=oder Vorder=Recht/ aller Potentaten und Respubliquen in Europa, Samt einer sonderbaren Zugabe von der Hoheit des Ertz=Hertzoglichen Hauses Oesterreich, Breslau 1677.
- Stieve, Gottfried: Europäisches Hoff=Ceremoniel, 2. Aufl., Leipzig 1723.

- Suárez, Francisco: De triplici virtute theologica, Fide, Spe et Charitate, tract. III: De Charitate, disp. 13: de bello, in: ders., *Ausgewählte Texte zum Völkerrecht*, hrsg. von J. de Vries, Tübingen 1965, S. 108–204.
- Tasso, Torquato: Il Messaggero, in: ders., *Dialoghi*, Bd. 1, A cura di Giovanni Baffetti, Milano 1998, S. 369–380.
- Vergil: Aeneis, Publius Vergilius Maro, Publij Virgilij Maronis Opera, hrsg. von Sebastian Brant, Straßburg 1502.
- Voltaire: La mort de Cesar. Tragédie, Paris 1736.
- Von Himmeln entzündete und/ Durch allgemeinen Zuruff der Erde/ sich Himmelwerts erschwingende, Frolockungs-Flammen. Zu Höchstfeyerlichster Begängniß deß Hochzeitlichen Beylagers/ Beyder Allerdurchleuchtigsten Majestäten/ Leopoldi I. Römischen Kaysers [...] und Margaritæ, Geborner Infantin aus Hispanien 1666, Wien 1667.
- Weise, Christian: Curiöse Gedancken von Deutschen Brieffen/ Wie ein Junger Mensch/ sonderlich ein zukünfftiger Politicus, Die galante Welt wohl vergnügen soll. In kurzen und zulänglichen Regeln. So dann In anständigen und practibalen Exempeln ausführlich vorgestellt, Dresden 1691.
- Weise, Christian: Der geplagte und Wiederum erlöste Regnerus in Schweden, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Historische Dramen II*, hrsg. aufgrund der Vorarbeiten von John D. Lindberg von Hans-Gert Roloff, Berlin/New York 1991, S. 1–199.
- Weise, Christian: Der politische Näscher, Leipzig 1678.
- Weise, Christian: Die Merckwürdige Begebenheit von Naboths Weinberge und der Gestürtzten Jesabel/ in einem Schau-Spiele vorgestellt, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. VI: *Biblische Dramen III*, hrsg. von John D. Lindberg, Berlin/New York 1988, S. 222–442.
- Weise, Christian: Eine Auffmunterung Schöner Gemüther/ Wie solche In einem kurtzen Schau-Spiel von betrübten und wiederum vergnügten Nachbars-Kindern, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 15: *Schauspiele II*, hrsg. von John D. Lindberg, Berlin/New York 1986, S. 3–89.
- Weise, Christian: Eine Misculance von der alsogenannten Tragoedie und Comoedie, In der Vorstellung Einer Historie oder einer Fabel vom König Wenzel, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Historische Dramen III*, hrsg. von John D. Lindberg, Berlin/New York 1971, S. 3–177.
- Weise, Christian: Institutiones Oratoriae, Leipzig 1687.
- Weise, Christian: Freymüthiger und höfflicher Redner/ das ist/ ausführliche Gedancken von der Pronunciation und Action, Was ein getreuer Informator darbey rathen und helfen kann/ Bey Gelegenheit Gewisser Schau-Spiele allen Liebhabern zur Nachricht gründlich und deutlich entworfen, Leipzig 1693.
- Weise, Christian: Neu=Erleuterter Politischer Redner/ Das ist: Unterschiedene Kunst=Griffe/ welche in gedachtem Buche entweder gar nicht/ oder nicht so deutlich vorkommen/ Gleichwohl aber Zu Fortsetzung der hochnöthigen Übung etwas grosses helfen können; Aus bißheriger Experientz abgemercket/ und so wohl durch leichte Regeln als durch deutliche und nützliche Exempel ausgeführt, Leipzig 1688.
- Weise, Christian: Oratorisches Systema, Leipzig 1707.
- Weise, Christian: Politische Fragen/ Das ist: Gründliche Nachricht von der Politica, Welcher Gestalt Vornehme und wolgezogene Jugend hierinne einen Grund legen/ So dann aus den heutigen Republicqven gute Exempel erkennen/ Endlich auch in practicablen Staats=Regeln den Anfang treffen soll, Dresden 1708.
- Weise, Christian: Politischer Redner/ Das ist: Kurtze und eigentliche Nachricht/ wie ein sorgfältiger Hofmeister seine Untergebene zu der Wolredenheit anführen sol [...], Leipzig 1694.
- Wicquefort, Abraham de: L'Ambassadeur, oder Staats=Bothschafter/ Und dessen Hohe Fonctions, und Staats=Verrichtungen, übers. von Johann Leonhardt Sautern, Frankfurt a. M. 1683.
- Wicquefort, Abraham de: L'Ambassadeur et ses fonctions, 2 Bde., Köln 1689–1690.
- Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. 2, hrsg. von Rudolf Payer von Thurn, Wien 1910.
- Wolff, Christian von: Grundsätze des Natur- und Völkerrechts/ worinn alle Verbindlichkeiten und alle Rechte aus der Natur des Menschen in einem beständigen Zusammenhange hergeleitet werden, Halle an der Saale 1754.
- Zouch, Richard: Allgemeines Völker Recht: Wie auch Allgemeines Urtheil und Außspruch aller Völker: Worinnen allerhand anmüthige und nützliche, so wol zu Friedens- als Kriegs=Zeiten gehörige

- Fragen/ Auß den bewärtesten alten und neuen Historicis und Scribenten eingeführt und durch der berühmtesten Rechtsgelärten erörtert und beantwortet werden, Heidelberg 1660.
- Zouch, Richard: Eines vornehmen Englischen JCTi Gedancken von dem Tractement eines Ministri und dessen Domestiquen, welche an dem Orthe, wo Selbige in Gesandtschaft sich befinden etwas verbrochen [...] Wegen derer Solidité anjetzo in teutscher Sprache mitgetheilet Und mit Neuern Anmerkungen auch einer Vorrede vermehret, in welcher sonderlich eine kurzte Einleitung zu dieser Sache/ Nach den Grund-Lehren des Völcker-Rechts zu finden, Jena 1717.
- Zouch, Richard: Juris et Judicii Feccialis, sive, Juris inter gentes, et Quaestionum de eodem Explicatio, QVA, Quae ad Pacem & Bellum inter diversos Principes, aut Populos spectant, ex praecipuis Historico-jure-peritis, exhibentur, Lugd, Batavor 1651.
- [Zouch, Richard:] The Sophister. A Comedy, London 1639.

Forschungsliteratur

- Abel, Günter: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik, Berlin/New York 1978.
- Agamben, Giorgio: Ausnahmezustand (Homo sacer II.1), übers. von Ulrich Müller-Schöll, Frankfurt a. M. 2004.
- Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III), übers. von Stefan Monhardt, Frankfurt a. M. 2003.
- Aikin, Judith P.: The Audience within the Play. Clues to Intended Audience Reaction in German Baroque Tragedies and Comedies, in: *Daphnis* 13 (1984), S. 187–201.
- Aikin, Judith P.: The Comedies of Andreas Gryphius and the Two Traditions of European Comedy, in: *Germanic Review* 63 (1988), S. 114–120.
- Albrecht, Jörn: Übersetzung, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen 2009, S. 870–886.
- Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, 2. Aufl., München 1985.
- Alexander, Robert J.: *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart 1984.
- Allen, John B.: *Post and Courier Service in the Diplomacy of Early Modern Europe*, Den Hague 1972.
- Alt, Peter-André: *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel*, Berlin 2004.
- Alt, Peter-André: *Frauenkörper und Stellvertretung. Das Martyrium des weiblichen Interregnums in Andreas Gryphius' Trauerspiel Catharina von Georgien (1657)*, in: Silvia Horsch/Martin Tremel (Hrsg.), *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*, München 2011, S. 127–149.
- Althaus, Thomas: *Pathos, Bathos: zur Gattungsdifferenz von Tragödie und Komödie im barocken Mischspiel*, in: *Morgen-Glantz* 26 (2016), 201–233.
- Ammon, Frieder von/Herfried Vögel (Hrsg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Wien 2008.
- Anderson, Matthew S.: *The Rise of Modern Diplomacy, 1450–1919*, London 1993.
- Apter, Emily: *Translation after 9/11*, in: *Transit* 2 (2005), Heft 1, S. 1–8.
- Arend, Stefanie: *Figuren des Paradoxen in Andreas Gryphius' Trauerspielen. Catharina von Georgien und Papinian*, in: Oliver Bach/Astrid Dröse (Hrsg.), *Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch*, Berlin/Boston 2020 (= *Frühe Neuzeit*, 231), S. 71–86.
- Arend, Stefanie: *Rastlose Weltgestaltung. Seneca'sche Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins*, Tübingen 2003 (= *Frühe Neuzeit*, 81).
- Arkins, Brian: *Heavy Seneca. His Influence on Shakespeare's Tragedies*, in: *Classics Ireland* 2 (1995), Heft 2, S. 1–16.
- Arnke, Volker: *Akteur*innen der Friedensstiftung und -wahrung*, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.): *Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe*, Berlin/Boston 2021, S. 511–527.

- Arnke, Volker/Siegrid Westphal/Michael Rohrschneider: Die Wiederherstellung des Friedens. Einführende Betrachtung, in: Volker Arnke/Siegrid Westphal (Hrsg.), *Der schwierige Weg zum Westfälischen Frieden. Wendepunkte, Friedensversuche und die Rolle der »Dritten Partei«*, Berlin/Boston 2021 (= Bibliothek altes Reich, 35), S. 3–14.
- Arnmuth, Bernhard: Daniel Casper von Lohenstein, Stuttgart 1971.
- Arnmuth, Bernhard: Die niederländische Literatur, in: Eckard Lefevre (Hrsg.), *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978, S. 235–275.
- Arnmuth, Bernhard: Lohenstein und Tacitus. Eine quellenkritische Interpretation der Nero-Tragödien und des Arminius-Romans, Stuttgart 1971.
- Auer, Leopold: Instruktionen und Propositionen der kaiserlichen Gesandten bei den Nijmegenener Friedensverhandlungen, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Theatrum Belli – Theatrum Pacis. Konflikte und Konfliktregelungen im frühneuzeitlichen Europa*. Festschrift für Heinz Duchhardt zu seinem 75. Geburtstag, Göttingen 2018 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 124), S. 149–162.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen/Basel 2001.
- Auerbach, Erich: *Passio als Leidenschaft*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1976, S. 161–175.
- Bach, Oliver: »Ein Weib/ doch die geherrscht«. Gryphius' Trauerspiel »Catharina von Georgien« und die *gender history* von Recht und Politik, in: ders./Astrid Dröse (Hrsg.), *Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch*, Berlin/Boston 2020 (= Frühe Neuzeit, 231), S. 281–309.
- Bach, Oliver: Kluge Leidenschaft? Daniel Caspers von Lohenstein Cleopatra zu Affektenlehre und Staatsräson, in: *Daphnis* 44 (2016), S. 572–604.
- Bach, Oliver: Zwischen Heilsgeschichte und säkularer Jursiprudenz. Politische Theologie in den Trauerspielen des Andreas Gryphius, Berlin/Boston 2014 (= Frühe Neuzeit, 188).
- Bahlmann, Paul: *Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz*, Leipzig 1896 (= Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen, XV).
- Balke, Friedrich: *Figuren der Souveränität*, München 2009.
- Balke, Friedrich: *Mimesis zur Einführung*, Hamburg 2018.
- Barner, Wilfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970.
- Barner, Wilfried: Die gezähmte Fortuna. Stoizistische Modelle nach 1600, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hrsg.), *Fortuna*, Tübingen 1995 (= *Fortuna vitrea*, 15), S. 311–343.
- Battafarano, Italo Michele: Vom Dolmetschen als Vermittlung und Auslegung. Der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer – ein Sohn Europas, in: John Roger Paas (Hrsg.), »der Franken Rom«. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 196–212.
- Bauer, Volker: Strukturwandel der höfischen Öffentlichkeit. Zur Medialisierung des Hoflebens vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 38 (2011), S. 585–620.
- Baum, Constanze: Theatrale Inszenierungen auf den Titelbildern der *Theatrum-Literatur*, in: dies./Nikola Roßbach (Hrsg.), *Theatralität von Wissen in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2013, <http://diglib.hab.de/ebooks/ed000156/start.htm> (zuletzt 20. 3. 2023).
- Baum, Constanze: »Unter diesen Worten öffnet sich der innere Schau-Platz«. Der Nebentext als Bedeutungsträger in Andreas Gryphius' Dramen, in: Oliver Bach/Astrid Dröse (Hrsg.), *Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch*, Berlin/Boston 2020 (= Frühe Neuzeit, 231), S. 390–411.
- Beam, Jacob N.: Hermann Kirchner's *Coriolanus*, in: *PMLA* 33 (1918), Nr. 2, S. 269–301.
- Beetz, Manfred: *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum*, Stuttgart 1990.
- Beetz, Manfred: *Rhetorische Logik. Prämissen der deutschen Lyrik im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert*, Tübingen 1980 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 62).
- Béhar, Pierre: Der Widerstand gegen die Habsburger im Werk Daniel Caspers von Lohenstein, in: ders./Herbert Schneider (Hrsg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der Frühen Neuzeit*, St. Ingbert 2004 (= *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät*, 23), S. 269–291.

- Béhar, Pierre/Herbert Schneider (Hrsg.): Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der Frühen Neuzeit, St. Ingbert 2004 (= *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät*, 23).
- Béhar, Pierre: Leidenschaften *in vitro* bei Lohenstein, in: Jean-Daniel Krebs (Hrsg.), *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*, Bern u. a. 1996, S. 223–230.
- Béhar, Pierre: *Silesia Tragica. Epanouissement et fin de l'école dramatique silésienne dans l'œuvre tragique de Daniel Caspers von Lohenstein (1635–1683)*, Bd. 1, Wiesbaden 1988 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 18).
- Behringer, Wolfgang: *Im Zeichen des Merkur. Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2003.
- Belissa, Marc: La diplomatie et les traites dans la pensée des Lumières: »Negotiation universelle« ou »école du mensonge?«, in: *Revue d'Histoire Diplomatique* 113 (1999), S. 291–317.
- Bély, Lucien: *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne XVIe–XVIIe siècle*, Paris 2007.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978.
- Benjamin, Walter: *Zur Kritik der Gewalt*, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 179–204.
- Benthien, Claudia: Augenzeugenschaft und sprachliche Visualisierung im Drama, in: dies./Brigitte Weingart (Hrsg.), *Handbuch Literatur & visuelle Kultur*, Berlin/Boston 2014 (= *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie*, 1), S. 357–374.
- Benthien, Claudia: *Einleitung: Aufrichtigkeit. Zum historischen Stellenwert einer Verhaltenskategorie*, in: dies./Steffen Martus (Hrsg.), *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*, Tübingen 2006 (= *Frühe Neuzeit*, 114), S. 1–16.
- Berghaus, Günter: *Andreas Gryphius' Carolus Stuardus. Formkunstwerk oder politisches Lehrstück?*, in: *Daphnis* 13 (1984), S. 229–274.
- Berghaus, Günter: *Die Quellen zu Andreas Gryphius' Trauerspiel »Carolus Stuardus«*. Studien zur Entstehung eines historisch-politischen Märtyrerdramas der Barockzeit, Tübingen 1984.
- Berndt, Frauke: »So hab ich sie gesehen«. Repräsentationslogik und Ikonographie der Unbeständigkeit in Andreas Gryphius' »Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit«, in: *Frühneuzeit-Info* 10 (1999), Heft 1/2, S. 231–256.
- Berns, Jörg Jochen: *Schottelius, Wolfenbüttel und die Welt. Szenen eines deutschen Germanistenlebens im 17. Jahrhundert*, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 39 (2012), Heft 1/2, S. 9–12.
- Berns, Jörg Jochen/Thomas Rahn (Hrsg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995 (= *Frühe Neuzeit*, 25).
- Berns, Jörg Jochen: *Trionfo-Theater am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel*, in: ders. (Hrsg.), *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590–1660*, Amsterdam 1982 (= *Daphnis*, 10 [1981]), S. 663–710.
- Berridge, Geoff /Maurice Keens-Soper/Thomas G. Otte: *Diplomatic Theory from Machiavelli to Kissinger*, New York 2001 (= *Studies in Diplomacy*).
- Best, Thomas W.: *Art. Simon Rettenbacher [sic]*, in: James Hardin (Hrsg.), *German Baroque Writers, 1661–1730*, Detroit u. a. 1996, S. 338–341.
- Bettini, Maurizio: *The Ears of Hermes. Communication, Images, and Identity in the Classical World*. Columbus (OH) 2011.
- Bettini, Maurizio: *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*. Piccola biblioteca. Turin 2012.
- Beyer, Vera: *Geheimnisse des Glaubens an Bilder*, in: dies. u. a. (Hrsg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006.
- Blake, Peter: *How Shakespeare Put Politics on the Stage. Power and Succession in the History Plays*, Yale 2016.
- Boberski, Heiner: *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien 1978 (*Theatergeschichte Österreichs*, 6).
- Bogner, Ralf Georg: *Art. Leben*, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 13–17.

- Borchmeyer, Dieter: Iphigenien. Goethe und die Tradition des Mythos, in: Goethe-Jahrbuch 126 (2009), S. 40–51.
- Borgstedt, Thomas: Andreas Gryphius, »Catharina von Georgien«. Poetische Sakralisierung und Horror des Politischen, in: Dramen vom Barock bis zur Aufklärung. Stuttgart 2000, S. 37–66.
- Borgstedt, Thomas: Angst, Irrtum und Reue in der Märtyrertragödie. Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* vor dem Hintergrund von Vondels *Maeghden* und Corneilles *Polyeucte Martyr*, in: Daphnis 28 (1999), Heft 3, S. 563–594.
- Borgstedt, Thomas: Die Erfindung der Tragödie als panegyrisches Opferspiel in Lohensteins Sophonisbe, in: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 37 (2010), Heft 1–2, S. 47–63.
- Borgstedt, Thomas: Reichsidee und Liebesethik. Eine Rekonstruktion des Lohensteinschen Arminiusromans, Tübingen 1992 (= Studien zur deutschen Literatur, 121).
- Borcke, Wulf-Dietrich von: Caspar Wilhelm von Borcke. Diplomat und Minister im Dienste der preußischen Könige Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II. Poet, Historiker und Shakespeare-Übersetzer, Schwerin 2018.
- Bourdieu, Pierre: Delegation und politischer Fetischismus, in: ders., Politik. Schriften zur politischen Ökonomie, Bd. 2, hrsg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Konstanz 2010, S. 23–43.
- Brauer, Ramona: Gottsched und die Neuberin. Theater zwischen Barock und Aufklärung, in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Amsterdam u. a. 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis, 18), S. 305–316.
- Bramenkamp, Hedwig: Krieg und Frieden in Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspielen« und bei den Nürnberger Friedensfeiern 1649 und 1650, München 2009.
- Braubach, Max: Diplomatie und geistiges Leben im 17. und 18. Jahrhundert. Gesammelte Abhandlungen, Bonn 1969.
- Braun, Guido: »La doctrine classique de la diplomatie française?« Zur rechtlichen Legitimation der Verhandlungssprachen durch die französischen Delegationen in Münster, Nimwegen, Frankfurt und Rijkswijk (1644–1697), in: Christoph Kampmann u. a. (Hrsg.), L'art de la paix. Kongresswesen und Friedensstiftung im Zeitalter des Westfälischen Friedens, Münster 2011, S. 197–259.
- Braun, Guido: Une tour de Babel? Les langues de la négociation et les problèmes de traduction au Congrès de la paix de Westphalie (1643–1649), in: Rainer Babel (Hrsg.), Le diplomate au travail. Information und Kommunikation im Umkreis des Westfälischen Friedensprozesses, München 2005, S. 139–172.
- Braun, Guido: Vom Frieden zum Krieg und vom Krieg zum Frieden. Frühneuzeitliche Perspektiven der Historischen Konflikt- und Friedensforschung, in: Volker Arne/Siegrid Westphal (Hrsg.), Der schwierige Weg zum Westfälischen Frieden. Wendepunkte, Friedensversuche und die Rolle der »Dritten Partei«, Berlin/Boston 2021 (= Bibliothek altes Reich, 35), S. 15–35.
- Braungart, Georg: Hofberedsamkeit. Studien zur Praxis höfisch-politischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus, Tübingen 1988 (= Studien zur deutschen Literatur, 96).
- British Museum: Collection online. Pacificatores orbis christiani, sive icones principum, ducum, et legatorum/ Pronkbeelden der Vorsten, en Vredehandelaars, https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3084948&partId=1&people=120408&eoA=120408-2-23&page=1 (uletzt 24. 3. 2019).
- Bruin, Renger E. de/Alexander Jordan: Friedensfeiern und Gedächtniskultur, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe, Berlin/Boston 2021, S. 629–647.
- Brunert, Maria-Elisabeth/Lena Oetzel: Verhandlungstechniken und -praktiken, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe, Berlin/Boston 2021, S. 455–471.
- Bull, Hedley: The Importance of Grotius in the Study of International Relations, in: ders. u. a. (Hrsg.), Hugo Grotius and International Relations, Oxford 1992, S. 51–73.
- Burke, Peter: Did Europe exist before 1700?, in: History of European Ideas 1 (1980), S. 21–29.
- Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, übers. von Matthias Fienbork, 3. Aufl., Berlin 2009.

- Burkhardt, Johannes: Auf dem Weg zu einer Bildkultur des Staatensystems. Der Westfälische Friede und die Druckmedien, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, S. 81–114.
- Burkhardt, Johannes: *Der Dreißigjährige Krieg*, Frankfurt a. M. 1992.
- Burkhardt, Johannes: Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlegung einer Theorie der Bellizität Europas, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 24 (1997), Heft 4, S. 509–574.
- Burschel, Peter: *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der Frühen Neuzeit*, München 2004 (= *Ancien Régime, Aufklärung und Revolution*, 35).
- Buschendorf, Bernhard: Christian Weises biblisches Drama »Nebucadnezar«. Ein höfisches Rollenspiel, in: Peter Behnke (Hrsg.), *Christian Weise: Dichter – Gelehrter – Pädagoge; Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlass des 350. Geburtstages*, Zittau 1992, Bern u. a. 1994 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik; Reihe A, Kongressberichte*, 37), S. 261–281.
- Bußmann, Klaus/Elke Anna Werner (Hrsg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004.
- Bußmann, Klaus/Heinz Schilling (Hrsg.): *1648. Krieg und Frieden in Europa*, 3 Bde., Münster 1998.
- Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 301–322.
- Büttner, Stefan: *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen/Basel 2000.
- Caemmerer, Christiane: Deutsche Schäferspiele im 17. Jahrhundert. Eine Textsorte und ihre Funktionen, in: Nina Birkner/York-Gothart Mix (Hrsg.), *Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Traditionen und Transformationen*, Berlin/Boston 2015 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, 148), S. 78–104.
- Cahn, Michael: *Kunst der Überlistung. Studien zur Wissenschaftsgeschichte der Rhetorik*, München 1986 (= *Theorie und Geschichte der schönen Künste, Texte und Abhandlungen*, 76).
- Campe, Rüdiger: Continuing Forms. Allegory and *translatio imperii* in Caspar von Lohenstein and Johann Wolfgang Goethe, in: *Germanic Review* 77 (2001), Heft 2, S. 128–145.
- Campe, Rüdiger: Theater der Institution. Gryphius' Trauerspiele *Leo Armenius*, *Catharina von Georgien*, *Carolus Stuartus* und *Papinianus*, in: Roland Galle/Rudolf Behrens (Hrsg.), *Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 2000 (= *Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*, 6), S. 257–288.
- Carter, Charles H.: *The Ambassadors of Early Modern Europe. Patterns of Diplomatic Representation in the Early Seventeenth Century*, in: Christer Jönsson/Richard Langhorne (Hrsg.), *Diplomacy*, Bd. 2: *History of Diplomacy*, London u. a. 2004, S. 232–250.
- Carvalho, Benjamin de/Halvard Leira/John M. Hobson: The big bangs of IR. The myths that your teachers still tell you about 1648 and 1919, in: *Millennium – Journal of International Studies* 39 (2011), Heft 3, S. 735–758.
- Clemen, Wolfgang: *Shakespeare's Use of the Messenger's Report*, in: ders., *Shakespeare's Dramatist Art. Collected Essays*, London 1972.
- Clemen, Wolfgang: *Wandlung des Botenberichts bei Shakespeare*, in: Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Sitzungsberichte der historisch-philologischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München 1952, Heft 4, S. 1–46.
- Coen, Elizabeth: *Hanswurst's Public. Defending the Comic in the Theatres of Eighteenth-Century Vienna*, in: *Theatre history studies* 38 (2019), Heft 1, S. 7–27.
- Colvin, Sarah: *The Rhetorical Feminine. Gender and Orient on the German Stage, 1647–1742*, Oxford 1999.
- Conrads, Norbert: *Religionspolitische Überlegungen in Wien nach dem Anheimfall der Fürstentümer Liegnitz, Brieg und Wohlau 1675*, in: Alfons Hayduk (Hrsg.), *Schlesische Studien*, München 1970 (= *Silesia*, 7), S. 49–56.
- Conrads, Norbert: *Schlesien in der Frühmoderne. Zur politischen und geistigen Kultur eines habsburgischen Landes*, Köln u. a. 2009.
- Constantinou, Costas M.: *On the Way to Diplomacy*, London/Minneapolis 1996 (= *Borderline*, 7).

- Craigwood, Joanna: Diplomatic Metonymy and Antithesis in »3 Henry VI«, in: *The Review of English Studies* 65 (2014), S. 812–830.
- Craigwood, Joanna: Sidney, Gentili, and the Poetics of Embassy, in: Robyn Adams/Rosanna Cox (Hrsg.), *Diplomacy and Early Modern Culture*, Basingstoke 2011, S. 82–100.
- Dandachi, Laila: Das Reportagebuch »Accurater Abriß [...]«, in: <https://qhod.net/o:wipa.rp.hbg.festbuch> (zuletzt 10.1.2024).
- Davis, Benjamin: Female Masculinity and Strategies of Resistance in Daniel Caspar von Lohenstein's Epicharis and Cleopatra, in: *Neophilologus* 100 (2016), Heft 2, S. 257–274.
- Debray, Régis: Einführung in die Mediologie, aus dem Franz. von Susanne Lötscher, Bern u. a. 2003.
- Debray, Régis: Für eine Mediologie, in: Claus Pias u. a. (Hrsg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, S. 67–75.
- Decker, Klaus-Peter: Frankreich und die Reichsstände 1672–1675. Die Ansätze zur Bildung einer »Dritten Partei« in den Anfangsjahren des Holländischen Krieges, Bonn 1981.
- Deleuze, Gilles/Felix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Frankfurt a. M. 1974.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*, Berlin/New York 2007.
- Derrida, Jacques: *Unabhängigkeitserklärungen*, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 121–128.
- Dethlefs, Gerd: *Friedensappelle und Friedensecho. Kunst und Literatur während der Verhandlungen zum Westfälischen Frieden*, Münster Diss. 1998.
- Deventer, Jörg: *Gegenreformation in Schlesien. Die habsburgische Rekatholisierungspolitik in Glogau und Schweidnitz*, Köln u. a. 2003.
- Dickmann, Fritz: *Der Westfälische Frieden*, Münster 1959.
- Dickmann, Fritz: *Friedensrecht und Friedenssicherung*, Göttingen 1971.
- Döring, Detlef: Samuel von Pufendorf, in: James Hardin (Hrsg.), *German Baroque Writers, 1661–1730*, Detroit u. a. 1996, S. 328–337.
- Dubbels, Elke: *Beispiellose Öffentlichkeit. Zu Andreas Gryphius' Carolus Stuardus*, in: Stefan Geyer/Johannes F. Lehmann (Hrsg.), *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Hannover 2018, S. 157–175.
- Dünnhaupt, Gerhard: Johann Ulrich von König (1688–1744), in: ders., *Personalbibliographien zu den Druckern des Barock*, Bd. 4, Stuttgart 1991, S. 2385–2406.
- Dünnhaupt, Gerhard/Karl-Heinz Habersetzer: *Nachwort*, in: Andreas Gryphius, *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpfspiel. Kritische Ausgabe*, hrsg. von dens., Stuttgart 1983, S. 65–75.
- Duchhardt, Heinz: *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998 (= *Historische Zeitschrift*, Beihefte, 26).
- Duchhardt, Heinz: *Friedenskongresse im Zeitalter des Absolutismus. Gestaltung und Strukturen*, in: *Forschungen und Quellen zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, hrsg. von Konrad Repgen, Münster 1981, S. 226–239.
- Duchhardt, Heinz/Matthias Schnettger: *Barock und Aufklärung*, 5., neu bearb. und erw. Aufl., München 2015.
- Duchhardt, Heinz: »Westphalian System«. Zur Problematik einer Denkfigur, in: *Historische Zeitschrift* 269 (1999), Heft 2, S. 305–315.
- Ebeling, Florian: *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus*, München 2005.
- Eggers, Dietrich: *Die Bewertung der deutschen Sprache und Literatur in den deutschen Schulactus von Christian Gryphius*, Meisenheim Am Glan 1967.
- Eibl, Joseph H.: Mozart und »Hamlet«, in: *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck* (Hrsg.), *Festschrift für Walter Senn zum 70. Geburtstag*, München/Salzburg 1975, S. 19–28.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*, 13. Aufl., Frankfurt a. M. 2016.
- Erhart, Walter: *Drama der Anerkennung. Neue gesellschaftstheoretische Überlegungen zu Goethes »Iphigenie auf Tauris«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 51 (2007), S. 140–165.
- Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater*, Münster 2015 (= *Literatur – Kultur – Medien*, 3).

- Erskine Holland, Thomas: Art. Richard Zouche, in: *Dictionary of National Biography*, Bd. 21, Oxford 1917, S. 1332–1335.
- Eßlinger, Eva u. a. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin 2010.
- Externbrink, Sven: Humanismus, Gelehrtenrepublik und Diplomatie. Überlegungen zu ihren Beziehungen in der Frühen Neuzeit, in: Hillard von Thiessen/Christoph Windler (Hrsg.), *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, Köln u. a. 2010, S. 133–150.
- Fähler, Eberhard: *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974.
- Fedele, Dante: *Naissance de la diplomatie moderne (XIIIe–XVIIe siècles). L'ambassadeur au croisement du droit, de l'éthique et de la politique*, Zürich 2017.
- Fedele, Dante: *Configuring Diplomatic Office and Activity: The Literature on the Ambassador*, in: Dorothee Goetze/Lena Oetzel (Hrsg.), *Early Modern European Diplomacy. A Handbook*, Berlin/Boston 2024, S. 87–102.
- Feingold, Mordechai: *What's in a Date? Alberico Gentili and the Genesis of De Legationibus libri tres*, in: *Notes and Queries* 64 (2017), Heft 2, S. 312–317.
- Fiedler, Derrick: *The Courtization of Ambassadors. The Figuration of Diplomacy in the Time of Jean Hotman, Marquis de Villiers-St. Paul (1552–1636)*, https://www.researchgate.net/publication/268345414_The_Courtization_of_Ambassadors (zuletzt 19. 3. 2023).
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.
- Fischer-Lichte, Erika: *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar 2001 (= *Germanistische Symposien-Berichtsbände*, 22), S. 1–18.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 2: *Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, 4. Aufl., Tübingen 1999.
- Fischl, Johann: *De nuntiis tragicis*, Wien Diss. 1910.
- Fisher, Carolin: *Shakespeare-Rezeption in Frankreich als Paradigma interkultureller Kommunikation*, in: Roger Paulinn (Hrsg.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2007, S. 197–214.
- Florack, Ruth/Rüdiger Singer (Hrsg.): *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2012 (= *Frühe Neuzeit*, 171).
- Forssmann, Knut: *Spuren Graciáns im Werk Daniel Caspers von Lohenstein*, in: Gerald Gillespie/Gerhard Spellerberg (Hrsg.), *Studien zum Werk Daniel Caspers von Lohenstein*, Amsterdam 1983 (= *Daphnis*, 12), S. 481–505.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974.
- Foucault, Michel: *Der Mut zur Wahrheit. Vorlesung am Collège de France aus den Jahren 1983/84*, aus dem Frz. von Jürgen Schröder, Berlin 2012.
- Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, hrsg. von Michel Sennelart, übers. von Claudia Bredekonsersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2004.
- Franko, Mark: *Double Bodies. Androgyny and Power in the Performances of Louis XIV*, in: *TDR* 38 (1994), Heft 4, S. 71–82.
- Friedrich, Susanne: *Drehscheibe Regensburg. Das Informations- und Kommunikationssystem des Immerwährenden Reichstags um 1700*, Berlin 2007.
- Friigo, Daniela: *Introduction*, in: dies. (Hrsg.), *Politics and Diplomacy in Early Modern Italy. The Structure of Diplomatic Practice, 1450–1800*, Cambridge 2000, S. 1–24.
- Frühsorge, Gotthardt: *Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises*, Stuttgart 1974.
- Frühsorge, Gotthardt: *Nachwort*, in: Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, hrsg. v. G. F., Neudruck der Ausgabe von 1728, Leipzig 1990, S. 1–54.
- Fuchs, Ralf-Peter: *Amnestie und Normaljahre*, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe*, Berlin/Boston 2021, S. 569–588.
- Fuchs, Ralf-Peter: *Vertrauensbildung durch Unwissen? Friedensverhandlungen über Normaljahre und die Black Box im Dreißigjährigen Krieg*, in: Martin Espenhorst (Hrsg.), *Unwissen und Missverständnisse im vormodernen Friedensprozess*, Göttingen 2013, S. 71–87.

- Fulda, Daniel: Art. *Horribilicribrifax* Teutsch, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 330–346.
- Fullenwider, Henry F.: Die Rezeption der jesuitischen »argutia«-Bewegung bei Weise und Morhof, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, Bd. 1, Wiesbaden 1991 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 20), S. 229–238.
- Gabaude, Florent: *Französischer Klassizismus und barockes Trauerspiel. Die »Sophonisbe« von Daniel Caspar von Lohenstein*, in: *Études médiévales* 11/12 (2010), S. 70–79.
- Gaede, Friedrich: *Poetik und Logik. Zu den Grundlagen der literarischen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert*, Bern/München 1978.
- Garber, Klaus: *Der Autor im 17. Jahrhundert. Drei Porträts. Opitz – Birken – Weise*, in: ders., *Literatur und Kultur im Deutschland der Frühen Neuzeit. Gesammelte Studien*, Paderborn 2017, S. 539–554.
- Garber, Klaus: *Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz. Ein Humanist im Zeitalter der Krisis*, Berlin/Boston 2018.
- Garber, Klaus: »Heimatkunde«. Der schlesische Lebensraum des Dichters im Zeichen von Konfessionalismus und Gegenreformation, in: Oliver Bach/Astrid Dröse (Hrsg.), *Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch*, Berlin/Boston 2020 (= *Frühe Neuzeit*, 231), S. 23–54.
- Garber, Klaus: Im Zentrum der Macht. Martin Opitz im Paris Richelieus, in: ders., *Wege in die Moderne. Historiographische, literarische und philosophische Studien aus dem Umkreis der alteuropäischen Arkadien-Utopie*, hrsg. von Stefan Anders und Axel E. Walter, Berlin 2012, S. 183–222.
- Garber, Klaus: Martin Opitz, in: Harald Steinhagen/Benno von Wiese (Hrsg.), *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, Berlin 1984, S. 116–184.
- Garber, Klaus: *Martin Opitz – »der Vater der deutschen Dichtung«*. Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik, Stuttgart 1976.
- Garber, Klaus: *Pastorales Dichten des Pegnesischen Blumenordens in der Sozietätsbewegung des 17. Jahrhunderts. Ein Konspekt in 13 Thesen*, in: John Roger Paas (Hrsg.), »der Franken Rom«. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 146–154.
- Garber, Klaus: *Private literarische Gebrauchsformen im 17. Jahrhundert: Autobiographika und Korrespondenz Sigmund von Birkens*, in: Hans-Henrik Krummacher (Hrsg.), *Briefe deutscher Barockautoren. Probleme ihrer Erfassung und Erschließung. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 10. und 11. März 1977. Vorträge und Berichte*, Hamburg 1978, S. 107–138.
- Garber, Klaus: *Schäfer und Poet. Dichterischer Selbstentwurf und pastoral inszenierte Biographie. Zum Rollenverständnis und zur Subjekt-Konstitution eines freien Schriftstellers*, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Sigmund von Birken (1626–1681). Ein Dichter in Deutschlands Mitte*, Berlin/Boston 2018, S. 13–40.
- Garber, Klaus: *Sprachspiel und Friedensfeier. Die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts auf ihrem Zenit im festlichen Nürnberg*, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998 (= *Historische Zeitschrift, Beiheft* 26), S. 679–714.
- Garloff, Mona: *Irenik, Gelehrsamkeit und Politik. Jean Hotman und der europäische Religionskonflikt um 1600*, Göttingen 2014 (= *Schriften zur politischen Kommunikation*, 18).
- Garloff, Mona: *Verwandtschaft, Konfession und Gelehrsamkeit im 16. Jahrhundert. Die Beziehungen der französischen Familie Hotman nach Schlesien*, in: Joachim Bahlcke/Irene Dingel (Hrsg.), *Die Reformierten in Schlesien. Vom 16. Jahrhundert bis zur Altpreußischen Union von 1816*, Göttingen 2016 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abt. für Abendländische Religionsgeschichte, Beiheft* 106), S. 31–52.
- Gauthier, Laure: *Ausstrahlung der Hamburger Oper um 1700. Zirkulation und Verbreitung neuer Kunstformen und -praktiken*, in: Johann Anselm Steiger/Sandra Richter (Hrsg.), *Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung*, Berlin 2012, S. 639–650.
- Gauthier, Laure: *L'opera à Hambourg. Naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris 2010.
- Gebauer, Gunter/Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Geisenhanslüke, Achim: *Der Fall des Souveräns. Affekt, Politik und Sprache in Racines »Bérénice« und Lohensteins »Cleopatra«*, in: *Comparatio* 2 (2010), Heft 2, S. 277–294.

- Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.
- Genette, Gérard: Fiktion und Diktion, München 1992.
- Genette, Gérard: The Architect. An Introduction, transl. by Jane E. Lewin, with a foreword by Robert Scholes, Berkeley u. a. 1992.
- Gerbore, Pietro: Formen und Stile der Diplomatie, Reinbek bei Hamburg 1964.
- Gess, Nicola: »L'opéra est un spectacle« (Voltaire). Zur Intermedialität der tragédie en musique, in: Jörg Robert (Hrsg.), Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte, Berlin/Boston 2017, S. 95–115.
- Gestrich, Andreas: Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1994.
- Gilbert, Mary E.: »Carolus Stuardus« by Andreas Gryphius. A Contemporary Tragedy on the Execution of Charles I., in: German Life and Letters 3 (1949/1950), S. 81–91.
- Glaser, Hermann: Die weiße Taube aus der Pastete. Das Friedensmahl von Nürnberg im Jahre 1649, in: Uwe Schultz (Hrsg.), Speisen, Schlemmen, Fasten. Eine Kulturgeschichte des Essens, Frankfurt a. M./Leipzig 1993, S. 206–217.
- Goetze, Dorothee/Lena Oetzel: A Diplomat is a Diplomat is a Diplomat? On How to approach early modern European Diplomacy in its Diversity. An Introduction, in: Early Modern European Diplomacy. A Handbook, Berlin/Boston 2024, S. 1–24.
- Goetze, Dorothee/Michael Rohrschneider: Imperien und »composite states« in der Frühen Neuzeit, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Hrsg.), Europäische Geschichte Online (EGO), Mainz 2022, <http://www.ieg-ego.eu/goetzed-rohrschnaiderm-2022-de> (zuletzt 4. 5. 2022)
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, aus dem Amerik. von Peter Weber-Schäfer, 9. Aufl., München/Zürich 2011.
- Goloubeva, Maria: The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text, Mainz 2000.
- Greenblatt, Stephen: Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare, in: Moritz Baßler (Hrsg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Frankfurt a. M. 1996, S. 35–47.
- Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, Berlin 1990.
- Greiner, Bernhard: Art. Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), Gryphius-Handbuch, Berlin/Boston 2016, S. 311–329.
- Grewe, Wilhelm K.: Epochen der Völkerrechtsgeschichte, Baden-Baden 1984.
- Grimm, Gunter E.: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung, Tübingen 1983.
- Grimm, Jacob/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Quellverzeichnis Leipzig 1971.
- Grimm, Jürgen/Margaret M. McGowan: Ballets Danced in Munster: François Ogier, Dramatist, in: Dance Research 20 (2002), Heft 2, S. 27–37.
- Grosch, Wilhelm: Boten und Botenbericht im englischen Drama bis Shakespeare, Mainz Diss. 1910.
- Grund, Vera: Gluck und Paris. Musikdrama, »Tragédie à la Grecque« und die Revolution der Oper, in: Daniel Brandenburg/Vera Grund, Christoph Willibald Gluck und das Musiktheater im Wandel, hrsg. von der Gluck-Forschungsstelle Salzburg, München 2015, S. 182–220.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Baltasar Gracián's Denkraum, in: Baltasar Gracián. Handorakel oder Kunst der Weltklugheit, übers. und hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Stuttgart 2021, S. 172–214.
- Gundolf, Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1912.
- Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt, übers. von Gerhard Raabe, Göttingen 1968.
- Haas, Claude/Daniel Weidner: Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben, Berlin 2014 (= LiteraturForschung, 21), S. 7–25.
- Haberkamm, Klaus: Scherz-Spiel als Sprech-Spiel. Andreas Gryphius' Liebes-Spiel *Horribilicribrifax*, in: Helmut Arntzen (Hrsg.), Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert, Münster 1988 (= Literatur als Sprache. Literaturtheorie – Interpretation – Sprachkritik, 5), S. 1–22.

- Habersetzer, Karl-Heinz: Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' »Carolus Stuardus« und »Papinianus«, Stuttgart 1985.
- Hadamowsky, Franz: Wien: Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, Wien/München 1988.
- Haekel, Ralf: Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels, Heidelberg 2004.
- Haekel, Ralf: Von Bottom zu Pickelhering. Die Kunst des komischen Schauspiels in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und Gryphius' *Absurda Comica*, in: Stefanie Arend u. a. (Hrsg.), Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert, Amsterdam/New York 2008 (= Chloë. Beihefte zum Daphnis, 40), S. 207–221.
- Haekel, Ralf: Wanderbühne, in: Eva Erdmann (Hrsg.), Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen, Bielefeld 2003, S. 25–31.
- Haje, Christian Friedrich: De Geheime Correspondentie van Abraham de Wicquefort mit den Franzosen Minister de Lionne, Gravenhage 1902.
- Hammerstein, Notker: Samuel Pufendorf, in: Michael Stolleis (Hrsg.), Staatsdenker in der Frühen Neuzeit, 3., erw. Aufl., München 1995, S. 172–196.
- Hammerstein, Notker: Schule, Hochschule und Res publica litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit, in: Sebastian Neumeister/Conrad Wiedemann (Hrsg.), Res publica Litteraria (= Wolfenbütteler Barockforschung, 14), Wiesbaden 1987.
- Hampton, Timothy: Baroque Diplomacy, in: The Oxford Handbook of the Baroque, hrsg. von John D. Lyons, Oxford 2019, S. 734–745.
- Hampton, Timothy: Fictions of Embassy. Literature and Diplomacy in Early Modern Europe, Ithaca/London 2012.
- Hampton, Timothy: The Slumber of War. Diplomacy, Tragedy, and the Aesthetics of the Truce in Early Modern Europe, in: Nathalie Rivère de Carles (Hrsg.), Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace, London 2016, S. 27–45.
- Harst, Joachim: Catharina von Georgien, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), Gryphius-Handbuch, Berlin/Boston 2016, S. 203–220.
- Hattenhauer, Hans: Wie die Deutschen den Westfälischen Frieden feierten, in: Daphnis, 36 (2007), S. 511–536.
- Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Die paradoxe Metapher, Frankfurt a. M. 1998.
- Heinen, Ulrich: Rubens' Bilddiplomatie im Krieg (1637/1638), in: Jutta Nowosadtko/Matthias Rogg (Hrsg.), »Mars und die Musen«, Berlin 2008 (= Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit, 5), S. 151–178.
- Heins, Otto: Johann Rist und das niederdeutsche Drama des 17. Jahrhunderts, Marburg 1930.
- Helk, Vello: Conrad von Hövelen. Ein deutscher Barockdichter in Dänemark, in: Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur 4 (1975), Heft 2, S. 144–171.
- Hengerer, Mark: Die Zeremonialprotokolle und weitere Quellen zum Zeremoniell des Kaiserhofes im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, in: Josef Pauser u. a. (Hrsg.): Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch, Wien u. a. 2004, S. 76–93.
- Hengerer, Mark: Ferdinand III. (1608–1657). Biographie, Wien u. a. 2012 (= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 107).
- Herenz, Gordon: Irenische Komplexität. Der Friedensbegriff Johann Rists am Beispiel des Friedensspiels »Das Friedewünschende Teutschland« (1647), in: Daphnis 43 (2015), S. 481–502.
- Herz, Andreas: Der edle Palmenbaum und die kritische Mühle. Die »Fruchtbringende Gesellschaft« als Netzwerk höfisch-adeliger Wissenskultur der frühen Neuzeit, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften (2009), Heft 2, S. 152–191.
- Herzig, Arno: Schlesiens Sonderrolle im Reich, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), Gryphius-Handbuch, Berlin/Boston 2016, S. 53–58.
- Heselhaus, Clemens: Gryphius' Catharina von Georgien, in: Benno von Wiese (Hrsg.), Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Düsseldorf 1968, S. 35–60.

- Heywood, Colin/Ivan Parvey (Hrsg.): *The Treaties of Carlowitz (1699). Antecedents, Course and Consequences*, Leiden 2020 (= *The Ottoman Empire and its Heritage*, 69).
- Hidalgo-Serna, Emilio: *Das ingenüose Denken bei Balthasar Gracián. Der ›concepto‹ und seine logische Funktion*, München 1985.
- Hill, Charles: *Grand Strategies. Literature, Statecraft, and World Order*, Yale 2011.
- Hoke, Rudolf: Johannes Limnaeus, in: Michael Stolleis (Hrsg.), *Staatsdenker in der Frühen Neuzeit*, München 1995, S. 100–117.
- Holt, Isabel von: *Figurationen des Bösen im barocken Trauerspiel. Eine Studie zu Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein*, Berlin/Boston 2022 (= *Frühe Neuzeit*, 245).
- Holt, Isabel von: Von Ibrahim zu Ibrahim. Daniel Casper von Lohensteins »Türkische Trauerspiele«, in: *The German Quarterly* 96 (2023), Heft 2, S. 230–249.
- Honold, Alexander: Zweifache Iphigenie, fortwährendes Opferspiel. Zur dramatischen Ökonomie von Aufschub und Stellvertretung, in: ders. (Hrsg.), *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel*, München 2012, S. 213–226.
- Hulfeld, Stefan/Matthias Mansky: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Spieltexte der Comoedianten. Teil 1: Deutsches ›Internationaltheater‹ aus dem Kodex Ia 38.589 der Wienbibliothek*, Göttingen 2020, S. 7–25.
- Jacobsen, Roswitha: Theater als Medium höfischer Kommunikation, in: Axel Walter (Hrsg.), *Medien höfischer Kommunikation. Formen, Funktionen und Wandlungen am Beispiel des Gothaer Hofes*, Leiden/Boston 2015 (= *Daphnis*, 42 [2013], Heft 2), S. 468–489.
- Jahn, Bernhard: Art. Majuma, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 357–367.
- Jahn, Bernhard: Ceremoniel und Friedensordnung. Das Ceremoniel als Störfaktor und Katalysator bei den Verhandlungen zum Westfälischen Frieden, in: Klaus Garber u. a. (Hrsg.), *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*, München 2001, S. 969–980.
- Jahn, Bernhard: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740), Tübingen 2005.
- Jahn, Bernhard: Johann Hallmanns Spätwerk (1699–1704) und der Kontext des Wiener Kaiserhofs. Opportunismus oder Interkonfessionalität?, in: *Jahrbuch für Schlesische Kulturgeschichte* 53/54 (2012/2013), S. 191–211.
- Jahn, Bernhard: Johann Rists grenzüberschreitendes Theater. Gattungsexperimente und Interkonfessionalität, in: ders./Johann Anselm Steiger (Hrsg.), *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerke eines Pastors, Dichters und Gelehrten*, Berlin/Boston 2015, S. 163–183.
- Jahn, Bernhard: Musiktheater und galanter Diskurs, in: Ruth Florack/Rüdiger Singer (Hrsg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2012 (= *Frühe Neuzeit*, 171), S. 301–316.
- Jahn, Bernhard: Vincenzo Grimani (1652/55–1710). Librettist, Diplomat, Kardinal, Vizekönig des Königreichs Neapel, in: Clemens Peck/Mareike Schildmann (Hrsg.), *Verhandlungskunst. Praktiken der Diplomatie in der Literatur und den Künsten*, Berlin/Boston (erscheint 2024).
- Jahrmärkter, Manuela: Reformen bei Traetta. Eine Standortbestimmung, in: Frieder von Ammon u. a. (Hrsg.), *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis ›Saggio sopra l'opera in musica‹ im Kontext*, Berlin/Boston 2017 (= *Frühe Neuzeit*, 214), S. 127–156.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960], in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979, S. 83–121.
- Jameson, Fredric: *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek bei Hamburg 1988.
- Janssen, Dieter: Richard Zouch und die Entstehung des klassischen Völkerrechts, in: Markus Kramer/Hans-Richard Reuter (Hrsg.), *Macht und Moral – Politisches Denken im 17. und 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2007 (= *Theologie und Frieden*, 31).
- Jaumann, Herbert: *Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit*. Bd. 1, Berlin/Boston 2004.
- Jaumann, Herbert: Nachwort, in: Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey (1624)*. Studienausgabe, hrsg. von H. J., Stuttgart 2008, S. 191–213.

- Jobez, Romain: *Le Théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature*, Paris 2010 (= *Lire le XVIIe Siècle*, 5), S. 71–86.
- John, Hans/Günther Stephan (Hrsg.): *Dresdner Opertraditionen. Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolph Hasse*, Dresden 1985.
- Joseph, Bertram Leon: *Elizabethan Acting*, Oxford 1964.
- Jusserand, Jean: *The School of Ambassadors*, in: *American Historical Review* 27 (1922), S. 426–464.
- Kablitz, Andreas: *Einleitung: »Krise der Repräsentation« im 17. Jahrhundert*, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar 2001 (= *Germanistische Symposien-Berichtsbände*, 22), S. 23–27.
- Kablitz, Andreas/Gerhard Neumann (Hrsg.): *Mimesis und Simulation*, Würzburg 1997 (= *Litterae*, 52).
- Kablitz, Andreas: *Mimesis versus Repräsentation: Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption*, in: *Aristoteles, Poetik*, hrsg. von Otfried Höffe, Berlin 2009, S. 215–231.
- Kaiser, Gerhard: *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz*, in: ders. (Hrsg.), *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart 1968, S. 207–225.
- Kaiser, Gerhard: *Horribilicribrifax Teutsch. Wehlende Liebhaber*, in: ders. (Hrsg.), *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart 1968, S. 224–255.
- Kalf, Sabine: *Politische Medizin der Frühen Neuzeit. Die Figur des Arztes in Italien und England im frühen 17. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2014.
- Kaminski, Nicola: *Andreas Gryphius*, Stuttgart 1998.
- Kaminski, Nicola: *Art. Transzendenz/Immanenz*, in: dies./Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 724–739.
- Kaminski, Nicola: *Ex Bello Ars oder Ursprung der »Deutschen Poeterey«*, Heidelberg 2004.
- Kaminski, Nicola: *»ut pictura poesis«? Arbeit am Topos in Georg Philipp Harsdörffers »Seelewig«*, in: Mirosława Czarnecka u. a. (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster*, Bern 2010 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A*, 99), S. 367–397.
- Kampmann, Christoph/Horst Carl: *Historische Sicherheitsforschung und die Sicherheit des Friedens*, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe*, Berlin/Boston 2021, S. 529–549.
- Kampmann, Christoph: *Politischer Wandel im Krieg – politischer Wandel durch Krieg? Militärische Gewalt und politische Innovation in der Epoche des Dreißigjährigen Kriegs*, in: Michael Rohrschneider/Anuschka Tischer (Hrsg.), *Dynamik durch Gewalt? Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) als Faktor der Wandlungsprozesse des 17. Jahrhunderts*, Münster 2018, S. 41–69.
- Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs (»The King's Two Bodies«)*. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, übers. von Walter Theimer, München 1990.
- Kaulbach, Hans-Martin: *Europa in den Friedensallegorien des 16.–18. Jahrhunderts*, in: Klaus Bußmann/Elke Anna Werner (Hrsg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 53–78.
- Kaulbach, Hans-Martin: *Pax im Kontext. Zur Ikonographie von Friedenskonzepten vor und nach 1648*, in: *De zeventiende eeuw* 13 (1997), S. 323–334.
- Keblusek, Marika: *Mercator sapiens. Merchants als Cultural Entrepreneurs*, in: dies./Badeloch Vera Noldus (Hrsg.), *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2011, S. 95–109.
- Keblusek, Marika: *The Embassy of Art: Diplomats as Cultural Brokers*, in: dies./Badeloch Vera Noldus (Hrsg.), *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2011, S. 11–26.
- Keens-Soper, Maurice: *François de Callières and Diplomatic Theory*, in: *The Historical Journal* 16 (1973), Heft 3, S. 485–508.
- Keim, Katharina: *Theaterwissenschaftliche Ergänzungen zu »Catharina von Georgien«*, in: *Kunstchronik* 63 (2010), S. 381–385.
- Keller, Andrea: *Cicero und der gerechte Krieg. Eine ethisch-staatsphilosophische Untersuchung*, München 2012 (= *Theologie und Frieden*, 43).

- Kemper, Hans-Georg: Platonismus im Barock. Martin Opitz' Rede über die Dignität der Dichtkunst im »Buch von der Deutschen Poeterey« (Kap. I–IV), in: Olaf Hildebrand/Thomas Pitttrif (Hrsg.), »... auf klassischem Boden begeistert«. Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur, Freiburg i. Br. 2004 (= Paradeigmata, 1), S. 37–66.
- Kerényi, Karl: Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung, Hamburg 1959.
- Kiesant, Knut: Inszeniertes Lachen in der Barock-Komödie. Andreas Gryphius' »Petrer Squentz« und Christian Weises »Der niederländische Bauer«, in: Werner Röcke/Helga Neumann (Hrsg.), Komische Gegenwelten. Lachen in Mittelalter und Früher Neuzeit, Paderborn/München 1999, S. 199–214.
- Kittler, Friedrich: Die stehende Sprache. Zur Aktualität von Schottels »Horrendum bellum grammaticale«, in: Klaus Garber/Jutta Held (Hrsg.), Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision, Bd. 1, München 2002, S. 933–942.
- Kittsteiner, Heinz Dieter: Die Stabilisierungsmoderne. Deutschland und Europa 1618–1715, München 2010.
- Klein, Otto: Weißenfels, in: Wolfgang Adam/Siegrid Westphal (Hrsg.), Handbuch kultureller Zentren der Frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum, Bd. 3, Berlin/Boston 2012, S. 2119–2159.
- Köhler, Matthias: Strategie und Symbolik. Verhandeln auf dem Kongress von Nimwegen, Köln u. a. 2011 (= Externa, 3).
- Kohlendorfer-Fries, Ruth: Diplomatie und Gelehrtenrepublik. Die Kontakte des französischen Gesandten Jacques Bongars (1554–1612), Tübingen 2009 (= Frühe Neuzeit, 137).
- Koschorke, Albrecht: Das Begehren des Souveräns. Gryphius' »Catharina von Georgien«, in: Daniel Weidner (Hrsg.), Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven, München 2006 (= Trajekte), S. 149–162.
- Koschorke, Albrecht: Das Problem der souveränen Entscheidung im barocken Trauerspiel, in: Cornelia Vismann/Thomas Weitin (Hrsg.), Urteilen/Entscheiden, München 2006, S. 175–195.
- Koschorke, Albrecht: Der innere Orient des barocken Trauerspiels, in: Barbara Vinken (Hrsg.), Translatio Babylonis. Unsere orientalische Moderne, Paderborn 2015, S. 53–62.
- Koschorke, Albrecht/Susanne Lüdemann/Thomas Frank/Ethel Matala de Mazza: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a. M. 2007.
- Kraft, Stephan: Geregelte Versdramen um 1700 in Wolfenbüttel, Blankenburg und Braunschweig. Ein Vorspiel zu Gottscheds Theaterreform, in: Jörn Steigerwald/Leonie Süwolto (Hrsg.), Zwischen-SpielZeit. Das Theater der Frühaufklärung (1680–1730), München 2022 (= Artes – Zeitschrift für Literatur und Künste der Frühmoderne, Beihefte).
- Kraft, Stephan: Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happy Ends, Göttingen 2011.
- Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Eine kleine Metaphysik der Medialität, Berlin 2008.
- Krauske, Otto: Die Entwicklung der *ständigen Diplomatie* vom 15. Jahrhundert bis zu den Beschlüssen von 1815 und 1818, Leipzig 1885.
- Krieger, Martin: Hamburg, in: Wolfgang Adam/Siegrid Westphal (Hrsg.), Handbuch kultureller Zentren der Frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum, Bd. 2, Berlin/Boston 2012, S. 797–829.
- Krischer, André: Das Gesandtschaftswesen und das vormoderne Völkerrecht, in: Michael Jucker u. a. (Hrsg.), Rechtsformen internationaler Politik. Theorie, Norm und Praxis vom 12. bis 18. Jahrhundert, Berlin 2011, S. 197–239.
- Krischer, André: Richard III., König von England – ein Tyrann, wie er im Buche steht?, in: ders./Barbara Stollberg-Rilinger (Hrsg.), Tyrannen. Eine Geschichte von Caligula bis Putin, München 2022, S. 77–90.
- Krischer, André: Souveränität als sozialer Status. Zur Funktion des diplomatischen Zeremoniells in der Frühen Neuzeit, in: Jan-Paul Niederkorn u. a. (Hrsg.), Diplomatische Praxis und Zeremoniell in Europa und dem Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit, Wien 2009, S. 1–32.
- Krischer, André: Souveränität ohne Autorität. Zur Verfassungskultur der englischen Republik (1649–1653), in: Werner Daum u. a. (Hrsg.), Kommunikation und Konfliktaustragung. Verfassungskultur als Faktor politischer und gesellschaftlicher Machtverhältnisse, Berlin 2010, S. 35–76.

- Kugeler, Heidrun: »Ehrenhafte Spione. Geheimnis, Verstellung und Offenheit in der Diplomatie des 17. Jahrhunderts, in: Claudia Benthien/Steffen Martus (Hrsg.), *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*, Tübingen 2006, S. 127–148.
- Kugeler, Heidrun: »Le Parfait Ambassadeur«. *The Theory and Practice of Diplomacy in the Century following the Peace of Westphalia*, Oxford PhD 2006.
- Kugeler, Heidrun: »Le Parfait Ambassadeur«. Zur Theorie der Diplomatie im Jahrhundert nach dem Westfälischen Frieden, in: dies. u. a. (Hrsg.), *Internationale Beziehungen in der frühen Neuzeit. Ansätze und Perspektiven*, Münster 2006, S. 180–211.
- Kühlmann, Wilhelm: Balde, Klaj und die Nürnberger Pegnitzschäfer. Zur Interferenz und Rivalität jesuitischer und deutsch patriotischer Literaturkonzeptionen, in: Thorsten Burkard u. a. (Hrsg.), *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche. Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages*, Regensburg 2006 (= *Jesuitica*, 9), S. 93–113.
- Kühlmann, Wilhelm: *Education in Early Modern Germany*, in: Max Reinhart (Hrsg.), *Early Modern German Literature 1350–1700*, Rochester/Woodbridge 2007, S. 137–187.
- Kühlmann, Wilhelm: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Spät-humanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Tübingen 1982 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, 3).
- Kühlmann, Wilhelm: Martin Opitz in Paris (1630). Zu Text, Praetext und Kontext eines lateinischen Gedichtes an Cornelius Grotius, in: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.), *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Tübingen 2002 (= *Frühe Neuzeit*, 63), S. 191–221.
- Lahrkamp, Helmut: Französische Ballettaufführungen während des Friedenskongresses zu Münster (1645 und 1646), in: Joseph Prinz (Hrsg.), *Ex officina literaria. Beiträge zur Geschichte des westfälischen Buchwesens*, Münster 1968, S. 227–242.
- Lake, James Peter: *How Shakespeare Put Politics on the Stage. Power and Succession in the History Plays*, Yale 2016.
- Lamal, Nina/Klaas Van Gelder: *Addressing Audiences Abroad. Cultural and Public Diplomacy in Seventeenth-Century Europe*, in: *The Seventeenth Century Daedalus* 36 (2021), S. 367–387.
- Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 2000.
- Laufhütte, Hartmut: Das Friedensfest in Nürnberg 1650, in: Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hrsg.), *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Bd. 2, Münster 1998, S. 347–357.
- Lefèvre, Eckard (Hrsg.): *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978.
- Lénárt, Orsolya: *Der Ungarische Kriegs-Roman. Medien, Wissen und Fremdwahrnehmung bei Eberhard Werner Happel*, Wien 2016.
- Lentfer, Dirk: *Die Glogauer Landesprivilegien des Andreas Gryphius von 1653*, Frankfurt a. M. 1996 (= *Rechtshistorische Reihe*, 147).
- Leo, Friedrich: *De Seneca tragoediis observationes criticae*, 2. Aufl., Berlin 1878.
- Leopold, Silke: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004.
- Lestringant, Franck: *Jacob Balde et l'ambassadeur Claude d'Avaux. Une amitié très catholique dans les remous de la guerre de Trente Ans*, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Jacob Balde und seine Zeit*, Bern u. a. 1986, S. 91–108.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Weltkriegen*, Berlin 2022.
- Lingner, Annika: »Die Zeit wird einem doch recht lang, wenn es keine Neuigkeiten giebt«. Zur Medialität der Neuzeit – der Funktionswandel des Boten in der dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: Martin Blawid/Katrin Henzel (Hrsg.), *Poetische Welt(en). Ludwig Stockinger zum 65. Geburtstag zugeeignet*, Leipzig 2011, S. 227–236.
- Linhardt, Marion: *Stereotyp und Imagination. Das türkische Bühnenkostüm im europäischen Theater vom Barock bis zum frühen Historismus*, Wien 2021.
- Link, Christoph: *Dietrich Reinkingk*, in: Michael Stolleis (Hrsg.), *Staatsdenker im 17. und 18. Jahrhundert. Reichspublizistik, Politik, Naturrecht*, Frankfurt a. M. 1977, S. 78–99.
- Linton, Anne: *Christian Weise and his »Gedichte von der Sicilianischen Argenis« (1683). The Practice of Politics*, in: *Studia Aurea* 10 (2016), S. 293–311.

- Lowerre, Kathryn: A ballet des nations for English audiences. Europe's revels for the peace of Ryswick (1697), in: *Early Music* 35 (2007), Nr. 3, S. 419–433.
- Lötscher, Jolanda: *Andrae Gryphii Horribilicribrifax Teutsch. Formanalyse und Interpretation eines deutschen Lustspiels des 17. Jahrhunderts im soziokulturellen und dichtungstheoretischen Kontext*, Bern 1994.
- Luhmann, Niklas: *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2002.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990.
- Macho, Thomas: Was tun. Skizzen zur Wissensgeschichte der Beratung, in: Thomas Brandstetter u. a. (Hrsg.), *Think Tanks. Die Beratung der Gesellschaft*, Zürich 2010, S. 59–85.
- Mackensen, Karsten/Dirk Rose: Johann Matthesons Gelehrtenpolemik und die Neukonzeption der musikalischen Wissenschaft in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Kai Bremer/Carlos Spoerhase (Hrsg.), *Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700*, Frankfurt a. M. 2011, S. 365–387.
- Mahlmann-Bauer, Barbara: Art. Felicitas, in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), *Gryphius-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, S. 162–184.
- Mahlmann-Bauer, Barbara: Gryphius und die Jesuiten. Carolus Stuardus und Nicolaus Avancinis *Pietas victrix*, in: Oliver Bach/Astrid Dröse (Hrsg.), *Andreas Gryphius (1616–1664). Zwischen Tradition und Aufbruch*, Berlin/Boston 2020 (= Frühe Neuzeit, 231), S. 413–458.
- Maier, Peter: Bildung auf der Bühne. Das Paderborner Jesuitentheater und die Gründung der Academia Theodoriana, in: Josef Meyer zu Schlochtern (Hrsg.), *Die Academia Theodoriana. Von der Jesuitenuniversität zur Theologischen Fakultät Paderborn, 1614–2014*. Paderborn 2014, S. 139–156.
- Malcolm, Noah: *Usefull Enemies. Islam and the Ottoman Empire in Western Political Thought, 1450–1750*, Oxford 2019.
- Malettke, Klaus: Hegemonie – multipolares System – Gleichgewicht. Internationale Beziehungen 1648/1659–1713, Paderborn 2012 (= *Handbuch der Geschichte der Internationalen Beziehungen*, 3).
- Mallinckrodt, Rebekka von (Hrsg.): *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2008.
- Mandrou, Robert: Abraham de Wicquefort et le duc August (1646–53). Sur les relations intellectuelles entre France et Allemagne, un siècle avant Les Lumières, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 3 (1978), S. 191–234.
- Mannack, Eberhard: *Andreas Gryphius*, 2. Aufl., Stuttgart 1986.
- Mannack, Eberhard: Die Stellung der Pegnitzschäfer in der deutschen Barockliteratur, in: John Roger Paas (Hrsg.), »der Franken Rom«. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 132–145.
- Mannack, Eberhard: Peter Squentz. Entstehung und Text, in: *Andreas Gryphius, Dramen*, hrsg. von E. M., Frankfurt a. M. 1991 (= *Bibliothek der Frühen Neuzeit*, 3), S. 1138–1142.
- Marin, Louis: *Das Porträt des Königs*, übers. von Heinz Jatho, Berlin/Zürich 2005.
- Marin, Louis: *La critique du discours. Sur la »logic de port-royal« et les »pensées« de Pascal*, Paris 1975.
- Marin, Louis: *Von den Mächten des Bildes. Glossen*, Zürich/Berlin 2007.
- Martino, Alberto, Daniel Casper von Lohenstein. *Geschichte seiner Rezeption*, Bd. 1, Tübingen 1978.
- Martus, Steffen: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*, Berlin 2015.
- Matt, Peter von: *Die Kunst der Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, 3. Aufl., München 2013.
- Mattingly, Garrett: *Renaissance Diplomacy*, London 1955.
- Matzke, Judith: *Gesandtschaftswesen und diplomatischer Dienst Sachsens 1694–1763*, Leipzig 2011.
- Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, mit einem Vorw. von E. E. Evans-Pritchard, übers. von Eva Moldenhauer, 11. Aufl., Frankfurt a. M. 2016.
- Mauss, Marcel: *Die Techniken des Körpers*, in: Frank Adloff u. a. (Hrsg.), *Kultursoziologie. Klassische Texte – Aktuelle Debatten*, Frankfurt a. M./New York 2014, S. 153–173.
- May, Niels F.: Zeremoniell, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe*, Berlin/Boston 2021, S. 609–625.
- May, Niels F.: *Zwischen fürstlicher Repräsentation und adliger Statuspolitik. Das Kongresszeremoniell bei den westfälischen Friedensverhandlungen, Ostfildern 2016* (= *Beihefte der Francia*, 82).

- McClure, Ellen M.: *Sunspots and the Sun King. Sovereignty and Mediation in the Seventeenth Century France*, Chicago 2006.
- McGowan, Margaret: *Ballet de cour*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, 2., Neubearb. Ausgabe, Kassel u. a. 1999, S. 1163–1170.
- Meid, Volker: *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung, 1570–1740*, München 2009 (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 5).
- Meierhofer, Christian: *Georg Philipp Harsdörffer*, Hannover 2014 (= *Meteore*, 15).
- Melville, Gert: *Der Brief des Wappenkönigs Calabre. Sieben Auskünfte über Amt, Aufgaben und Selbstverständnis spätmittelalterlicher Herolde* (mit Text-Edition), in: *Majestas* 3 (1995), S. 69–116.
- Ménager, Daniel: *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris 2001.
- Menke, Bettine: »Zur Kritik der Gewalt«. *Techniken der Übereinkunft, Diplomatie, Lüge*, in: Hendrik Blumentrath u. a. (Hrsg.), *Techniken der Übereinkunft. Zur Medialität des Politischen*, Berlin 2009, S. 37–56.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von »Agrippina«*, Göttingen 1986.
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen 2015.
- Mieck, Ilja: *Preußen und Westeuropa*, in: Wolfgang Neugebauer (Hrsg.), *Handbuch der preußischen Geschichte*, Bd. 1, Berlin/New York 2009, S. 411–853.
- Miola, Robert S.: *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*, Oxford 2011.
- Molnar, Mónica F.: *Der Friede von Karlowitz und das Osmanische Reich*, in: Arno Strohmeyer u. a. (Hrsg.), *Frieden und Konfliktmanagement in interkulturellen Räumen. Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2013 (= *Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas*, 45), S. 197–221.
- Montrose, Louis: *Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur*, in: Moritz Baßler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M. 1996, S. 60–93.
- Moser, Fritz: *Die Anfänge des Hof- und Gesellschaftstheaters in Deutschland*, Berlin u. a. 1940 (= *Theater und Drama*, 16).
- Mourey, Marie-Thérèse: *Birken und das »Ballet«*. *Werke, Kontexte, Theorien*, in: Klaus Garber u. a. (Hrsg.), *Sigmund von Birken (1626–1681). Ein Dichter in Deutschlands Mitte*, Berlin/Boston 2018, S. 193–214.
- Mourey, Marie-Thérèse: *Der Körper als Medium höfischer Kommunikation am Beispiel des Hofballets*, in: Axel Walter (Hrsg.), *Medien höfischer Kommunikation. Formen, Funktionen und Wandlungen am Beispiel des Gothaer Hofes*, Leiden/Boston 2015 (= *Daphnis*, 42 [2013], Heft 2), S. 491–513.
- Mourey, Marie-Thérèse: *Höfisches »Ballet«, Zeremoniell und fürstliche Repräsentation im Umkreis von Sophie Charlotte von Hannover (1668–1705)*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 1 (2016), S. 65–94.
- Mourey, Marie-Thérèse: *Rists Tanz- und Ballettventionen. Das Celler Hochzeits-Ballet »Die Triumphierende Liebe« (1653)*, in: Johann Anselm Steiger/Bernhard Jahn (Hrsg.), *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerk eines Pastors, Dichters und Gelehrten*, Berlin/Boston 2015 (= *Frühe Neuzeit*, 195), S. 231–261.
- Muhlack, Ulrich: *Der Tacitismus. Ein späthumanistisches Phänomen*, in: Notker Hammerstein/Gerrit Walther (Hrsg.), *Späthumanismus. Studien über das Ende einer kulturhistorischen Epoche*, Göttingen 2000, S. 160–178.
- Mulagk, Karl-Heinz: *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert. Propädeutische Studien zum Werk Lohensteins unter besonderer Berücksichtigung Diego Saavedra Fajardos und Baltasar Graciáns*, Berlin 1973 (= *Philologische Studien und Quellen*, 66).
- Müller, Andreas: *Regensburger Reichstag von 1653/54. Eine Studie zur Entwicklung des Alten Reiches nach dem Westfälischen Frieden*, Frankfurt a. M. u. a. 1992.
- Müller, Conrad: *Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein*, Hildesheim/New York 1977 (= *Germanistische Abhandlungen*, 1).

- Müller, Frank: Kursachsen und der Böhmisches Aufstand 1618–1622, Münster 1997 (= Schriftenreihe zur Erforschung der Neueren Geschichte, 23).
- Müller, Klaus: Das kaiserliche Gesandtschaftswesen im Jahrhundert nach dem Westfälischen Frieden (1648–1740), Bonn 1976 (= Bonner Historische Forschungen, 42).
- Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn u. a. 2003.
- Münch, Gotthart: Charlotte von Liegnitz, Brieg und Wohlau, die Schwester des letzten Piasten. II. Teil, in: Archiv für schlesische Kirchengeschichte 11 (1953), S. 127–168.
- Münkler, Herfried: Der Dreißigjährige Krieg. Europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648, Berlin 2017.
- Münkler, Herfried: Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz, Frankfurt a. M. u. a. 2007.
- Nagel, Ulrich: Zwischen Dynastie und Staatsräson. Die habsburgischen Botschafter in Wien und Madrid am Beginn des Dreißigjährigen Krieges, Göttingen 2018.
- Nanz, Tobias: Agenten der Diplomatie, in: Lorenz Engell u. a. (Hrsg.), Agenten und Agenturen, Weimar 2008 (= Archive für Mediengeschichte), S. 53–62.
- Nanz, Tobias: Grenzverkehr. Eine Mediengeschichte der Diplomatie, Zürich 2010.
- Nellen, Henk: Hugo Grotius. A Lifelong Struggle for Peace in Church and State, 1583–1645, Leiden/Boston 2007.
- Neuhaus, Helmut: Zwischen Krieg und Frieden. Joachim Sandrarts Nürnberger Friedensmahl-Gemälde von 1649/50, in: Helmut Altrichter (Hrsg.), Bilder erzählen Geschichte, Freiburg i. Br. 1995 (= Historiae, 6), S. 167–199.
- Neuhuber, Christian: Der Vormund des Hanswurst, in: Daphnis 35 (2006), Nr. 1–2, S. 263–300.
- Neuhuber, Christian/Lisa Erlenbusch/Marko Ikonik (Hrsg.): Vom Kärntner-Theater nach Schloss Krumau. Die Hanswurst-Burlesken von Český Krumlov, Wien 2019.
- Neukirchen, Thomas: Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inschrift im Zeitalter des Barock, Tübingen 1999 (= Studien zur deutschen Literatur, 152).
- Newman, Jane O.: Marriages of Convenience. Patterns of Alliance in Heidelberg Politics and Opitz's Poetics, in: MLN 100 (1985), Heft 3, S. 537–576.
- Newman, Jane O.: »Mediating Amicably«? The Birth of the *Trauerspiel* Out of the Letter of Westphalia, in: Nathalie Rivère de Carles (Hrsg.), Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace, London 2016, S. 69–89.
- Newman, Jane O.: The Intervention of Philology. Gender, Learning, and Power in Lohenstein's Roman Plays, Chapel Hill/London 2000.
- Newman, Jane O.: Tragedy and »Trauerspiel« for the (Post-)Westphalian Age, in: Renaissance Dream 40 (2012), S. 197–208.
- Nickisch, Reinhard M. G.: »Die allerneueste Art höflich und galant zu schreiben«. Deutsche Briefsteller um 1700. Von Christian Weise zu Benjamin Neukirch, in: Klaus J. Mattheier (Hrsg.), Pathos, Klatsch und Ehrlichkeit. Liselotte von der Pfalz am Hofe des Sonnenkönigs, Tübingen 1990, S. 117–138.
- Nicolson, Harold: Diplomacy, London 1964.
- Niefanger, Dirk: Art. Carolus Stuardus (A-Fassung), in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), Gryphius-Handbuch, Berlin/Boston 2016, S. 221–232.
- Niefanger, Dirk: Art. Carolus Stuardus (B-Fassung), in: Nicola Kaminski/Robert Schütze (Hrsg.), Gryphius-Handbuch, Berlin/Boston 2016, S. 260–271.
- Niefanger, Dirk: Das Nürnberger Friedensmahl von 1649. Plurimediale Inszenierung und Überlieferung, in: Bettina Brandl-Risi/ders. (Hrsg.), Das Gastmahl. Medien. Dispositive. Strukturen. Sechs Modellstudien, Hannover 2019, S. 37–53.
- Niefanger, Dirk: Das redivivus-Modell. Historische Helden und ihre Semiotik in Dramen von Jacob und Nikodemus Frischlin, in: Christel Meier u. a. (Hrsg.), Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit, Münster 2008, S. 417–434.
- Niefanger, Dirk: Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773, Tübingen 2005 (= Studien zur Deutschen Literatur, 174).

- Niefanger, Dirk: Konzepte, Verfahren und Medien kultureller Orientierung um 1700, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*, Tübingen 2004, S. 9–30.
- Niefanger, Dirk: Lohensteins »Sophonisbe« als Metadrama, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 37 (2010), Heft 1–2, S. 33–46.
- Niefanger, Dirk: Martin Opitz und Karl Hannibal von Dohna. Ein Beispiel für Intersektionalität im Opitz-Netzwerk zwischen 1626 und 1632, in: Stefanie Arend/Johann Anselm Steiger (Hrsg.), *Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke*, Berlin/Boston 2019, S. 91–105.
- Niefanger, Dirk: Poetisches Taratantarien. Kriegsbilder in der Nürnberger Barockdichtung, in: Birgit Emich/Gabriela Signori (Hrsg.), *Kriegs/Bilder in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2009 (= *Zeitschrift für Historische Forschung*, Beiheft 42), S. 277–294.
- Niefanger, Dirk: Sfumato. Traditionsverhalten in Paratexten zwischen ›Barock‹ und ›Aufklärung‹, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25 (1995), Heft 2, S. 94–118.
- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders., *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Karl Schlechta, München 1960, S. 563–756.
- Noe, Alfred: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, Bd. 1, Wien u. a. 2011.
- Noe, Alfred: Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio, in: Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth Th. Hilscher (Hrsg.), *Pietro Metastasio. Uomo universale (1698–1782)*, Wien 2000, S. 27–35.
- Noe, Alfred: Nicolò Minato. Librettist und Poeta cesareo, in: Johannes Loescher (Hrsg.), *Scipione Africano. Drama per Musica (1664) von Nicolò Minato und Francesco Cavalli. Text & Materialien*, Saarbrücken 2002, S. 29–38.
- Nünning, Ansgar/Susanne Spekat: Der König als christlicher Märtyrer. Charles I. im (Zerr-)Spiegel englischer Straßenballaden der Revolutionszeit, in: Uwe Baumann (Hrsg.), *Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bilder von Herrschaft in der Englischen Renaissance*, Frankfurt a. M. 1999, S. 211–234.
- Nys, Ernest: Introduction, in: Alberico Gentili, *De legationibus libri tres*, Vol. 1, Oxford 1924, S. 11a–37a.
- Oestreich, Gerhard: Reichsverfassung und europäisches Staatensystem 1648–1789, in: ders., *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1969, S. 235–251.
- Oetzel, Lena: Intertextualität diplomatischer Berichterstattung. Das Diarium und die Relationen der kursächsischen Gesandtschaft auf dem Westfälischen Friedenskongress, in: Thomas Dorfner u. a. (Hrsg.), *Berichten als kommunikative Herausforderung. Europäische Gesandtenberichte der Frühen Neuzeit in praxeologischer Perspektive*, Wien/Köln 2021 (= *Externa*, 16), S. 107–126.
- Oetzel, Lena: Peace as an argument in conflict I. The peace of Prague in the Westphalian peace negotiations, in: *History in conflict webinar. Introducing the early modern edition*, <https://premodernconflictmanagement.org/news.p/26.m/79/history-in-conflict-webinar-introducing-the-early-modern-edition> (zuletzt 12. 7. 2023).
- Oetzel, Lena: Prinzipientreue oder selbstgewählte Isolation. Kursachsen auf dem Westfälischen Friedenskongress, in: Volker Arnke/Siegrid Westphal (Hrsg.), *Der schwierige Weg zum Westfälischen Frieden. Wendepunkte, Friedensversuche und die Rolle der »Dritten Partei«*, Berlin/Boston 2021 (= *bibliothek altes Reich*, 35), S. 155–178.
- Ort, Claus-Michael: Medienwechsel und Selbstreferenz. Christian Weise und die literarische Epistemologie des späten 17. Jahrhunderts, Tübingen 2003 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, 93).
- Oschmann, Antje: *Der Nürnberger Exekutionstag 1649–1650. Das Ende des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland*, Münster 1991 (= *Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte*, 17).
- Pangerl, Irmgard/Martin Scheutz/Thomas Winkelbauer: Zeremoniell und zeremonielles Handeln am Wiener Hof, in: dies. (Hrsg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck u. a. 2007, S. 7–14.
- Parente, James A.: Andreas Gryphius and the Jesuit Theater, in: *Daphnis* 13 (1984), S. 525–551.
- Parmentier, William F.: Jannissaries and Mehter – Turkish Military Music, in: ders./Hans Ernst Weidinger (Hrsg.), *Ottoman Empire and European Theatre*, Bd. 1: *The Age of Mozart and Selim III.*, Wien 2013, S. 287–306.

- Paul, Markus: Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002 (= Frühe Neuzeit, 69).
- Peck, Clemens: Blackboxing Diplomacy. On Mimesis, Ghosts and the Extraterritoriality of Sovereignty in Early Modern Drama (Shakespeare, Gryphius, Hallmann), in: Roberta Anderson u. a. (Hrsg.), Performance of Diplomacy in the Early Modern World, Wien (erscheint 2024).
- Peck, Clemens: Hanswurst als »Liebs=Ambasadeur«. Körper und Zeremoniell in den Translationen des Wiener Kärntnertheaters, in: Mark Hengerer (Hrsg.), Der Körper in der Frühen Neuzeit: Praktiken, Rituale, Performanz, Wiesbaden 2023 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 55), S. 345–364.
- Peck, Clemens: »Kriegs Ab= und Friedens Einzug«. Zur diplomatischen Performativität der Friedensspiele am Nürnberger Exekutionstag, in: Dorothee Goetze/Lena Oetzel (Hrsg.), Warum Friedensschließen so schwer ist. Frühneuzeitliche Friedensfindung am Beispiel des Westfälischen Friedenskongresses, Münster 2019 (= Schriftenreihe zur Neueren Geschichte, 39/2), S. 273–290.
- Peck, Clemens: Theatrical Negotiations. Performance and Festive Culture in Early Modern European Diplomacy, in: Dorothee Goetze/Lena Oetzel (Hrsg.), Early Modern Diplomacy. A Handbook, Berlin/Boston 2024, S. 725–744.
- Peck, Clemens: Urteil und Übersetzung. Richard Zouches »The Sophister« in Georg Philipp Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspielen«, in: Peter Kuon (Hrsg.), Die Kunst des Urteils in und über Kunst, Heidelberg 2022 (= Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, 12), S. 201–213.
- Perrin-Marsol, Alice: Abraham de Wicquefort, diplomate érudit au service du duc Auguste de Wolfenbüttel (1648–1653), in: Francia 35 (2008), S. 187–208.
- Petritsch, Ernst D.: Dissimulieren in den habsburgisch-osmanischen Friedens- und Waffenstillstandsverträgen (16.–17. Jahrhundert). Differenzen und Divergenzen, in: Arno Strohmeyer u. a. (Hrsg.), Frieden und Konfliktmanagement in interkulturellen Räumen. Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2013 (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, 45), S. 145–162.
- Petritsch, Ernst D.: Zeremoniell bei Empfängen habsburgischer Gesandtschaften, in: Ralph Kauz u. a. (Hrsg.), Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im mittleren Osten in der Frühen Neuzeit, Wien 2009 (= Archiv für österreichische Geschichte, 141), S. 301–322.
- Petry, Ludwig: Politische Geschichte unter den Habsburgern, in: Josef Joachim Menzeld/ders. (Hrsg.), Geschichte Schlesiens, Bd. 2, 2. Aufl., Sigmaringen 1988, S. 1–99.
- Pfannenschmid, Yvonne: Auswirkungen von Bodins Souveränitätslehre auf die frühe Reichspublizistik, insbesondere auf Ludolf Hugo, in: Michael Philipp (Hrsg.), Debatten um die Souveränität. Jean Bodins Staatsverständnis und seine Rezeption seit dem 17. Jahrhundert, Baden-Baden 2016, S. 161–182.
- Pfanner, Hildegard: Das dramatische Werk Simon Rettenpachers, Innsbruck 1954 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 2).
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, 11. Aufl., München 2001.
- Philipp, Michael: Christoph Besold und die Souveränität. Zur Rezeption Bodins im Deutschland des frühen 17. Jahrhunderts, in: ders. (Hrsg.), Debatten um die Souveränität. Jean Bodins Staatsverständnis und seine Rezeption seit dem 17. Jahrhundert, Baden-Baden 2016, S. 123–159.
- Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus, Frankfurt a. M. 2001.
- Polleroß, Friedrich: Karl VI. im Porträt. Typen & Maler, in: Sandra Hertel/Stefan Seitschek (Hrsg.), Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700–1740). Die kaiserliche Familie, die habsburgischen Länder und das Reich, Berlin/Boston 2021 (= bibliothek altes Reich, 31), S. 359–384.
- Radke, Gerhard: Mercurius, in: Konrat Ziegler/Walter Sontheimer (Hrsg.), Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 3, Stuttgart 1974, S. 444–447.
- Radtke, Heinz-Werner: Vom neuen, gerechten, freien Menschen. Ein Paradigmenwechsel in Andreas Gryphius' Trauerspielzyklus, Bern 2011.
- Rahn, Thomas: Affektpathologische Aspekte und therapeutische Handlungszitate in Lohensteins »Agrippina«, in: Udo Benzenhöfer/Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), Heilkunde und Krankheitserfah-

- rung in der frühen Neuzeit. Studien am Grenzrain von Literaturgeschichte und Medizingeschichte, Tübingen 1992, S. 201–227.
- Rahn, Thomas: Grenz-Situationen des Zeremoniells in der Frühen Neuzeit, in: Markus Bauer/Thomas Rahn (Hrsg.), *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, Berlin 1997, S. 177–196.
- Rahn, Thomas: Krieg als Störfall der Rhetorik. Die Friedensspiele von Johann Rist und Justus Georg Schottelius, in: ders. (Hrsg.), *Krieg und Rhetorik*, Tübingen 2003 (= *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, 22), S. 43–57.
- Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (2003), Heft 4, S. 282–301.
- Reichelt, Klaus: *Barockdrama und Absolutismus. Studien zum deutschen Drama zwischen 1650 und 1700*, Frankfurt a. M./Bern 1981.
- Reinhardt, Volker (Hrsg.): *Der Machtstaat. Niccolò Machiavelli als Theoretiker der Macht im Spiegel der Zeit*, Baden-Baden 2015.
- Rennert, Carl: *Abraham de Wicquefort*, Halle Diss. 1880.
- Rivère de Carles, Nathalie: The Ambassador as Proteus. Indirect Characterization and Diplomatic Appeasement in Catiline and Measure for Measure, in: dies. (Hrsg.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace*, London 2016, S. 113–137.
- Rivère de Carles, Nathalie: The Poetics of Diplomatic Appeasement in the Early Modern Era, in: dies. (Hrsg.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power. The Making of Peace*, London 2016, S. 1–24.
- Robert, Jörg: Im Silberbergwerk der Traditionen. Harsdörffers Nachahmungs- und Übersetzungstheorie, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hrsg.), *Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin/New York 2011 (= *Frühe Neuzeit*, 158), S. 1–22.
- Robertson, Ritchie: »Verdammte Staats-Klugheit/ die Treu und Bund heist brechen!« Reason of state in Lohenstein's Cleopatra, in: *Journal of European Studies* 50 (2020), Nr. 1, S. 77–90.
- Robling, Franz-Hubert: Redner und Rhetorik. Studie zur Begriffs- und Ideengeschichte des Rednerideals (= *Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft*, 5), Hamburg 2007.
- Robling, Franz-Hubert: *vir bonus*, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen 2009, S. 1134–1138.
- Rode-Breymann, Susanne: *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1667–1705*, Hildesheim 2010.
- Roeck, Bernd: Die Feier des Friedens, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, S. 634–659.
- Rohrschneider, Michael: Friedenskongress und Präzedenzstreit. Frankreich, Spanien und das Streben nach zeremoniellem Vorrang in Münster, Nijmegen und Rijswijk (1643/44–1697), in: Christoph Kampmann u. a. (Hrsg.), *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln u. a. 2008, S. 228–240.
- Rohrschneider, Michael: Kriegsverdichtung und Friedensfähigkeit. Verhandlungstechniken auf dem Weg zum Frieden am Beispiel des Kongresses von Münster und Osnabrück (1643–1649), in: Stephan Schaede/Karlies Abmeier (Hrsg.), *Syrien liegt in Europa. Vor 400 Jahren begann der Dreißigjährige Krieg*, Rehburg-Loccum 2020 (= *Loccumer Protokolle*, 36), S. 199–213.
- Rohrschneider, Michael: Zäsur 1648? Die Westfälische Friedensordnung im Urteil der Publikationen zum Gedenkjahr 2018, in: Sašo Jerše/Kristina Lahl (Hrsg.), *Endpunkte. Und Neuanfänge. Geisteswissenschaftliche Annäherungen an die Dynamik von Zeitläuften*, Wien/Köln 2022, S. 67–84.
- Roll, Christine: Einleitung: Berichten als kommunikative Herausforderung. Europäische Gesandtenberichte der Frühen Neuzeit in praxeologischer Perspektive, in: Thomas Dorfner u. a. (Hrsg.), *Berichten als kommunikative Herausforderung. Europäische Gesandtenberichte der Frühen Neuzeit in praxeologischer Perspektive*, Wien/Köln 2021 (= *Externa*, 16), S. 10–47.
- Rolling, Bernd: Der Engel als Spielfigur in den Dramen der Jesuiten Jakob Gretser (1562–1625), Jakob Bidermann (1578–1639) und Georg Bernardt (1595–1660), in: Christel Meier u. a. (Hrsg.), *Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit*, Münster 2008 (= *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*, 23), S. 233–268.

- Roloff, Hans-Gert: Daniel Czepkos »Pierie«, in: Norbert Honsza (Hrsg.), Daß eine Nation die ander verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag, Amsterdam 1988 (= Chloe, 7), S. 599–613.
- Roloff, Hans-Gert: Martin Opitz – 400 Jahre! Ein Festvortrag, in: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.), Martin Opitz. Nachahmungspoetik und Lebenswelt, Tübingen 2002, S. 7–30.
- Rose, Dirk: Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes), Berlin/Boston 2012 (= Frühe Neuzeit, 167).
- Rossmann, Sasha: On Neutral Grounds: Gerard Ter Borch's The Swearing of the Oath of Ratification of the Treaty of Münster, 15 May 1648, in: Émilie Chedeville u.a. (Hrsg.), Le fond de l'œuvre: Arts visuels et sécularisation à l'époque moderne, Paris 2020. Online verfügbar: <http://books.openedition.org/psorbonne/108365> (zuletzt 9.4.2024).
- Rotermund, Erwin (Hrsg.): Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1964.
- Rudin, Bärbel: Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann. Jurist, Bühnenchef, Stückeschreiber – Versuch über eine Gründerfigur des Wiener Theaters, in: Brigitte Marschall (Hrsg.), Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler, Wien u. a. 2002 (= Maske und Kothurn, 48), S. 271–301.
- Rudin, Bärbel: Joseph Anton Stranitzky, in: Alena Jakubcová (Hrsg.), Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Jahrhunderts. Ein Lexikon, Wien 2013, S. 666–670.
- Schäfer, Armin: Der Souverän, die clementia und die Aporien der Politik. Überlegungen zu Daniel Casper von Lohensteins Trauerspielen, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart/Weimar 2001 (= Germanistische Symposien, 22), S. 101–124.
- Schäfer, Armin: Nachrichten aus dem Off. Zum Auftritt im barocken Trauerspiel, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hrsg.), Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin 2014 (= Theater der Zeit, 115), S. 216–232.
- Schäfer, Armin: Ratgeben im barocken Trauerspiel. Drei Situationen, in: Michael Niehaus/Wim Peeters (Hrsg.), Rat geben. Zu Theorie und Analyse des Beratungshandelns, Bielefeld 2014 (= Kultur- und Medientheorie), S. 219–236.
- Scheitler, Irmgard: Die Verhöhnung. Illustration auf dem Theater, in: Jörg Robert (Hrsg.), Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte, Berlin/Boston 2017 (= Frühe Neuzeit, 209), S. 21–38.
- Schilling, Heinz: Der Westfälische Friede und das neuzeitliche Profil Europas, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte, München 1998, S. 3–32.
- Schilling, Heinz: Höfe und Allianzen. Deutschland 1648–1763, Berlin 1998 (= Siedler Deutsche Geschichte, 8).
- Schilling, Heinz: Konfessionalisierung und Staatsinteressen. Internationale Beziehungen 1559–1660, Paderborn 2007 (= Handbuch der Geschichte der Internationalen Beziehungen, 2).
- Schings, Hans-Jürgen: Andreas Gryphius, *Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit*, in: ders., Gesammelte Aufsätze. Als Festgabe zum 80. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 11–50.
- Schings, Hans-Jürgen: Consolatio tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Aufsätze. Als Festgabe zum 80. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 87–132.
- Schings, Hans-Jürgen: Constantia und prudentia. Zum Funktionswandel des barocken Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 151–180.
- Schings, Hans-Jürgen: Seneca-Rezeption und Theorie der Tragödie. Martin Opitz' Vorrede zu den *Trojanerinnen* [1974], in: ders., Gesammelte Aufsätze. Als Festgabe zum 80. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 133–150.
- Schings, Hans-Jürgen: Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung, in: ders., Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 181–191.
- Schirren, Thomas: Wieviel Philosophie braucht der Redner? Zur Bedeutung der Philosophie in der *Institutio oratoria* des Quintilian, in: Gernot Michael Müller/Fosca Mariani Zini (Hrsg.), Philosophie

- in Rom – Römische Philosophie? Kultur-, literatur- und philosophiegeschichtliche Perspektiven, Berlin/Boston 2018 (= Beiträge zur Altertumskunde, 358), S. 189–246.
- Schmale, Wolfgang: Geschichte und Zukunft der Europäischen Identität, Stuttgart 2008.
- Schmidt, Carl B.: Antonio Cesti's »Il pomo d'oro«. A Reexamination of a Famous Habsburg Court Spectacle, in: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976), Heft 3, S. 381–412.
- Schmidt, Georg: Die Anfänge der Fruchtbringenden Gesellschaft als politisch motivierte Sammlungsbewegung und höfische Akademie, in: Klaus Manger (Hrsg.), *Die Fruchtbringer – eine Teutschhertzige Gesellschaft*, Heidelberg 2001, S. 5–37.
- Schmidt, Wolf Gerhard: Harmonikalität und Inkommensurabilität als Komplemente barocken Systemdenkens. Zur Integralästhetik von Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspielen« (1644–1649), in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86 (2012), Nr. 4, S. 483–531.
- Schmitt, Carl: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 4. Aufl., Berlin 1997.
- Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, 8. Aufl., Berlin 2004.
- Schöffler, Herbert: *Deutsches Geistesleben zwischen Reformation und Aufklärung*. Von Martin Opitz zu Christian Wolff, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1956.
- Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl., München 1991.
- Schöne, Albrecht: Postfigurale Gestaltung. Andreas Gryphius, in: ders., *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, Göttingen 1968, S. 37–91.
- Schröder, Dorothea: *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*. Mit 14 Abbildungen, Göttingen 1998 (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, 2).
- Schumann, Jutta: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.
- Schumm, Johanna: *Witz und Fülle. Oder was heißt barock?*, München Habil. 2022.
- Searle, John R.: Was ist ein Sprechakt, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 83–103.
- Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699*, Wien 1988 (= *dramma per musica*, 2).
- Seifert, Herbert: *Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I.*, in: ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014, S. 393–400.
- Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985.
- Seifert, Herbert: *Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan 1622–1705*. Appendix 2014 zu »Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing 1985«, in: ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014, S. 263–279.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1983.
- Sennett, Richard: *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält, aus dem Amerik. von Michael Bischoff*, Berlin 2012.
- Serres, Michel: *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour*, Berlin 2008.
- Siegert, Bernhard: *Vögel, Engel und Gesandte. Alteuropas Übertragungsmedien*, in: Horst Wenzel (Hrsg.), *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, Berlin 1997, S. 45–62.
- Silber, Karl-Bernhard: *Die dramatischen Werke Sigmund von Birkens (1626–1681)*, Tübingen 2000 (= *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, 44).
- Simons, Olaf: *Kulturelle Orientierung um 1700, Linien einer bislang nicht geschriebenen Literaturgeschichte*, in: *Scientia Poetica* 9 (2005), S. 39–71.
- Sinemus, Volker: *Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat*, Göttingen 1978 (= *Palaestra*, 269).

- Skrine, Peter: An Exploration of Hallmann's Dramas, in: *German Life & Letters* 26 (1982–1983), S. 232–240.
- Skrine, Peter: Art. Johann Christian Hallmann, in: *German Baroque Writers, 1661–1730*, hrsg. von James Hardin, Detroit u. a. 1996, S. 175–179.
- Smart, Sara: *The Ideal Image. Studies in Writing for the German Court 1616–1706*, Berlin 2005.
- Smith Anderson: *Matthew, The Rise of Modern Diplomacy 1450–1919*, London/New York 1993.
- Smith, George Charles Moore: *College Plays Performed in the University of Cambridge*, Cambridge 1923.
- Solbach, Andreas: Ironische Kontamination. Funktionen der Komik in den Haupt- und Staatsaktionen von J.A. Stranitzky, in: Carsten Jakobi/Christine Waldschmidt (Hrsg.), *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*, Bielefeld 2015, S. 19–40.
- Solbach, Andreas: Vorsehung und freier Wille in Hallmanns »Theodoricus Veronensis«, in: Hans Feger (Hrsg.), *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996)*, Amsterdam/Atlanta 1997 (= *Chloe*, 27), S. 203–242.
- Sommer-Mathis, Andrea: »Theatrum« und »Ceremoniale«. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995 (= *Frühe Neuzeit*, 25), S. 511–533.
- Sommer-Mathis, Andrea: Türkische Tragödie und Christliche Comödie. Die »Türkenfeiern« 1683 in Europa, in: Johannes Feichtinger/Johann Heiss (Hrsg.), *Geschichtspolitik und »Türkenbelagerung«*, Wien 2013, S. 89–118.
- Sonnleitner, Johann: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl, in: ders. (Hrsg.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg/Wien 1996, S. 333–389.
- Spellerberg, Gerhard: Johann Christian Hallmann, in: Gunter E. Grimm/Frank Rainer Max (Hrsg.), *Deutsche Dichter, Bd. 2: Renaissance und Barock*, Stuttgart 1989, S. 364–375.
- Spellerberg, Gerhard: Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem »Arminius«-Roman Daniel Caspers von Lohenstein, Bad Homburg 1970.
- Spellerberg, Gerhard: Zur »Sophonisbe« Daniel Caspers von Lohenstein, in: Helmut Arntzen u. a. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich*, Berlin/New York 1975, S. 239–263.
- Sprengel, Peter: Der Spieler-Zuschauer im Jesuitentheater. Beobachtungen an frühen oberdeutschen Ordensdramen, in: *Daphnis* 16 (1987), S. 47–106.
- Stachel, Paul: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1907.
- Stackelberg, Jürgen von: *Tacitus in der Romania. Studien zur literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich*, Tübingen 1960.
- Stanley, Albert A.: Cesti's »Il pomo d'oro«, in: *Papers and Proceedings of the Music Teachers' National Association* 1 (1906), S. 139–149.
- Stegmann, Andreas: Die *Imitatio auctorum* im Bildungswesen der Frühen Neuzeit, in: Winfried Böttler (Hrsg.): *Paul Gerhardt. Erinnerung und Gegenwart. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Berlin 2006, S. 43–64.
- Steiger, Heinhard: Der Westfälische Frieden. Grundgesetz für Europa?, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, S. 33–80.
- Steiger, Heinhard: Friedensschluss und Amnestie in den Verträgen von Münster und Osnabrück, in: Heinz Duchhardt/Patrice Veit (Hrsg.), *Krieg und Frieden im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Theorie – Praxis – Bilder/Guerre et paix du moyen âge aux temps modernes. Théories – pratiques – représentations (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, Beiheft 52)*, Mainz 2000, S. 207–245.
- Steiger, Heinhard: Völkerrecht, in: Otto Brunner u. a. (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 97–140.
- Stein, Leon: Religion and Patriotism in German Peace Dramas during the Thirty Years' War, in: *Central European History* 4 (1971), Heft 2, S. 131–148.

- Steiner, Benjamin: Friedenschlüsse mit außereuropäischen Herrschern. Afrika, Mittelmeerraum, Osmanisches Reich, in: Irene Dingel u. a. (Hrsg.), *Handbuch Frieden im Europa der Frühen Neuzeit/Handbook of Peace in Early Modern Europe*, Berlin/Boston 2021, S. 367–390.
- Steppan, Christian: Akteure am fremden Hof. Politische Kommunikation und Repräsentation kaiserlicher Gesandter im Jahrzehnt des Wandels am russischen Hof (1720–1730), Göttingen 2015.
- Stiglic, Anja: »Ganz Münster ist ein Freudental«. Die öffentlichen Feierlichkeiten als Machtdemonstration auf dem Münsterschen Friedenskongreß, Münster 1998.
- Stockhorst, Stefanie: Ethische Aufrüstung. Zur Konvergenz von Landlebensdichtung und Neostozismus im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges am Beispiel von J. G. Schottelius' »Lamentatio Germaniae expirantis« (1640), in: *Euphorion* 105 (2011), Heft 1, S. 1–18.
- Stockhorst, Stefanie: Lachen als Nebenwirkung der Barockkomödie. Zur Dominanz der Tugendlehre über das Komische in der Komödientheorie des 17. Jahrhunderts, in: Stefanie Arend u. a. (Hrsg.), *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert*, Amsterdam/New York 2008 (= Chloë. Beihefte zum *Daphnis*, 40), S. 27–48.
- Stockhorst, Stefanie: Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten, Tübingen 2008 (= *Frühe Neuzeit*, 128).
- Stockhorst, Stefanie: Text und Bild bei Harsdörffer. Vom Paragone zur synästhetischen Animation, in: Jörg Robert (Hrsg.), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin/Boston 2017 (= *Frühe Neuzeit*, 209), S. 347–365.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Die Wissenschaft der feinen Unterschiede. Das Präzedenzrecht und die europäischen Monarchien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: *Majestas* 10 (2002), S. 125–150.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Honores regii. Die Königswürde im zeremoniellen Zeichensystem der Frühen Neuzeit, in: Johannes Kunisch (Hrsg.), *Dreihundert Jahre Preußische Königskronung. Eine Tagungsdokumentation*, Berlin 2002, S. 1–26.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Forschungsperspektiven – Thesen, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31 (2004), S. 489–527.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 27 (2000), S. 389–405.
- Straumann, Benjamin: Hugo Grotius und die Antike. Römisches Recht und römische Ethik im frühneuzeitlichen Naturrecht, Baden-Baden 2007 (= *Studien zur Geschichte des Völkerrechts*, 14).
- Stroh, Wilfried: Claude de Mesmes d'Avaux und Jacobus Balde S.J. Eine Lateinerfreundschaft im Schatten des Dreißigjährigen Krieges, in: *Les Études classiques* 85 (2017), S. 219–266.
- Strohmeyer, Arno: Die Theatralität interkulturellen Friedens. Damian Hugo von Virmont als kaiserlicher Großbotschafter an der Hohen Pforte, in: Guido Braun/Arno Strohmeyer (Hrsg.), *Frieden und Friedenssicherung in der Frühen Neuzeit. Das Heilige Römische Reich und Europa. Festschrift für Maximilian Lanzinner* (= *Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte*, 36), Münster 2013, S. 413–438.
- Strohmeyer, Arno: Gleichgewicht der Kräfte, in: Pim den Boer u. a. (Hrsg.), *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2: *Das Haus Europa*, München 2012, S. 611–618.
- Strohmeyer, Arno: The Symbolic Making of the Peace of Carlowitz. The Border Crossing of Count Wolfgang IV of Oettingen-Wallerstein during His Mission as Imperial Grand Ambassador to the Sublime Porte (1699–1701), in: Colin Heywood/Ivan Parvey (Hrsg.), *The Treaties of Carlowitz (1699). Antecedents, Course and Consequences*, Leiden 2020 (= *The Ottoman Empire and its Heritage*, 69), S. 213–235.
- Strohmeyer, Arno: Theorie der Interaktion. Das europäische Gleichgewicht der Kräfte in der frühen Neuzeit, Wien u. a. 1994.
- Szarota, Elida Maria (Hrsg.): *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition*, Bd. 4: *Indices*, bearb. von Peter Mortzfeld, München 1987.
- Szarota, Elida Maria: *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern/München 1976.
- Szarota, Elida Maria: *Künstler, Grübler, Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern/München 1967.

- Szyrocki, Marian: Martin Opitz, 2., überarb. Aufl., München 1974.
- Tang, Chenxi: Ceremonial Theater and Tragedy from French Classicism to German Classicism, in: *Comparative Literature* 66 (2014), Heft 3, S. 277–300.
- Tang, Chenxi: Imagining World Order. Literature and International Law in Early Modern Europe, 1500–1800, Ithaca/London 2018.
- Tang, Chenxi: International Legal Order and Baroque Tragic Play. Andreas Gryphius's *Catharina von Georgien*, in: *DVjs* 88 (2014), Heft 2, S. 141–171.
- Tang, Chenxi: Literary Form and World Order in Goethe. From *Iphigenie* to *Pandora*, in: *Goethe Jahrbuch* 135 (2018), S. 183–201.
- Tang, Chenxi: Theatralische Inszenierung der Weltordnung. Völkerrecht, Zeremonialwissenschaft und Schillers »Maria Stuart«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 55 (2011), S. 142–168.
- Tarot, Rolf: Schuldrama und Jesuitentheater, in: Walter Hinck (Hrsg.), *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, S. 35–47.
- Tenbruck, Friedrich H.: Zur Soziologie der Sophistik, in: *Neue Hefte für Philosophie* 10 (1976), S. 51–77.
- Thiessen, Hillard von/Christian Windler (Hrsg.): Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel, Wien/Köln 2010.
- Thiessen, Hillard von: Diplomatie vom *type ancien*. Überlegungen zu einem Idealtypus des frühneuzzeitlichen Gesandtschaftswesens, in: ders./Christian Windler (Hrsg.), *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, Wien/Köln 2010, S. 471–503.
- Thiessen, Hillard von: Korrupte Gesandte? Konkurrierende Normen in der Diplomatie der Frühen Neuzeit, in: Niels Grüne/Simona Slanička (Hrsg.), *Korruption. Historische Annäherungen an eine Grundfigur politischer Kommunikation*, Göttingen 2010, S. 205–220.
- Thijs, Simon: Hostages of Rome, in: *Athens Journal of History* 2 (2016), Heft 3, S. 199–212.
- Till, Dietmar: Rhetorik und Schauspielkunst, in: Rebekka von Mallinckrodt (Hrsg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2008, S. 61–84.
- Tischer, Anuschka: Französische Diplomatie und Diplomaten auf dem Westfälischen Friedenskongress. Außenpolitik unter Richelieu und Mazarin, Münster 1999 (= *Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte*, 29).
- Trunz, Erich: Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur [1931], in: Richard Alewyn (Hrsg.), *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, 2. Aufl., Köln/Berlin 1966, S. 147–181.
- Tschachtli, Sarina: Körper- und Sinngrenzen. Zur Sprachbildlichkeit in Dramen von Andreas Gryphius, Paderborn 2017.
- Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen, Wien/München 1973.
- Urkunden und Actenstücke zur Geschichte des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, Bd. 2, Berlin 1865.
- Valentin, Jean-Marie: La *Sophonisbe* de Lohenstein. Discours tragique et/ou panégyrique impérial? Des structures dramatiques au *telos*, in: *Études Germaniques* 65 (2010), Heft 2, 181–201.
- Valentin, Jean-Marie: Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande, vol. 1–3, Berne 1978.
- Valentin, Jean-Marie: Spiel, Trauerspiel, Schauspiel. Lohensteins »*Sophonisbe*« als theatrales Epithalamion, in: Horst Turk/ders. (Hrsg.), *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Caldéron bis Georg Seidel*, Bern u. a. 1996 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A, 40), S. 69–92.
- Valerius, Rebecca/Horst Carl: Geiselstellung und Rechtssicherheit. Die Friedensverträge von Madrid (1526) und Vervins (1598), in: Rainer Babel u. a. (Hrsg.), *Sicherheitsprobleme im 16. und 17. Jahrhundert. Bedrohungen, Konzepte, Ambivalenzen*, Baden-Baden 2019 (= *Politiken der Sicherheit*, 6), S. 489–509.
- Vec, Miloš: Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation, Frankfurt a. M. 1998.
- Vehse, Eduard: Geschichte des österreichischen Hofes und Adels und der österreichischen Diplomatie, Bd. 5, Hamburg 1852.

- Velsen, Dorothee von: Die Gegenreformation in den Fürstentümern Liegnitz-Brieg-Wohlau. Ihre Vorgeschichte und staatsrechtlichen Grundlagen, New York/London 1931 (= Reprint der Leipziger Ausgabe von 1931), S. 24–131.
- Vischer, Friedrich Theodor: Shakespeare-Vorträge, 2. Aufl., Stuttgart/Berlin 1905.
- Vittu, Jean-Pierre: Instruments of Information in France, in: Sabrina Alcorn Baron/Brendan Dooley (Hrsg.), *The Politics of Information in Early Modern Europe*, London/New York 2001, S. 160–178.
- Vollhardt, Friedrich: Die Tugendlehren Christian Weises, in: Peter Behnke (Hrsg.), *Christian Weise. Dichter – Gelehrter – Pädagoge. Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlass des 350. Geburtstages* (Zittau 1992), Bern u. a. 1994, S. 331–349.
- Voßkamp, Wilhelm: Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein, Bonn 1967.
- Vreeland, Hamilton: Hugo Grotius Diplomatist, in: *The American Journal of International Law* 11 (1917), Heft 3, S. 580–606.
- Wagnart, Anne: Das Projekt einer deutschsprachigen Kaiserliteratur im Schlesien des 17. Jahrhunderts, in: *Études Germaniques* 65 (2010), Heft 2, S. 163–180.
- Wallbrecht, Rosemarie Elisabeth: Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle, Hildesheim 1974.
- Walter, Axel E.: Späthumanismus und Konfessionspolitik. Die europäische Gelehrtenrepublik um 1600 im Spiegel der Korrespondenzen Georg Michael Lingelsheims, Tübingen 2004 (= Frühe Neuzeit, 95).
- Waquet, Jean-Claude: Verhandeln in der Frühen Neuzeit. Vom Orator zum Diplomaten, in: Hillard von Thiesen/Christian Windler (Hrsg.), *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, Wien/Köln 2010, S. 113–131.
- Waterman, Joshua P.: Daniel Casper von Lohenstein's Diplomatic Memorial to Emperor Leopold I. For the Estates of Legnica, Brzeg, and Wolów, in: *Daphnis* 35 (2006), S. 163–192.
- Weber, Max: Politik als Beruf, in: ders., *Gesammelte Werke. Studienausgabe, Bd. I/17*, hrsg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod, Tübingen 1994, S. 1–23.
- Weber, Samuel: Taking Exception to Decision. Walter Benjamin and Carl Schmitt, in: *diacritics* 22 (1992), S. 5–18.
- Weber, Wolfgang E. J.: Lateinische Geheimnisse. Außenpolitisches Handeln und Außenpolitik in der Politikwissenschaft des 17. Jahrhunderts, in: Heinz Duchhardt/Martin Espenhorst (Hrsg.), *Frieden übersetzen in der Vormoderne. Translationsleistungen in Diplomatie, Medien und Wissenschaft*, Göttingen 2012 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, Beiheft 92), S. 67–88.
- Weber, Wolfgang E. J.: *Politica christiana. Der Beitrag Salzburgs zur europäischen politischen Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, in: Gerhard Ammer u. a. (Hrsg.), *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten. Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit*, Ostfildern 2010, S. 27–37.
- Weidner, Daniel: Der Schauspieler-Märtyrer auf dem Barocktheater, in: Silvia Horsch/Martin Tremml (Hrsg.), *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*, München 2011, S. 259–280.
- Weigel, Sigrid: Der Märtyrer und der Souverän. Szenarien eines modernen Trauerspiels, gelesen mit Walter Benjamin und Carl Schmitt, in: Bernd Witte/Mauro Ponzi (Hrsg.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlin 2005, S. 94–106.
- Weigel, Sigrid: Souverän, Märtyrer und gerechte Kriege: jenseits des Jus Publicum Europaeum. Zum Dilemma Politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin, in: Daniel Weidner (Hrsg.), *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006, S. 101–128.
- Welch, Ellen R.: *A Theater of Diplomacy. International Relations and the Performing Arts in Early Modern France*, Philadelphia 2017.
- Weller, Thomas: »Très chrétien« oder »católico«? Der spanisch-französische Präzedenzstreit und die europäische Öffentlichkeit, in: Henning P. Jürgens/ders. (Hrsg.), *Streitkultur und Öffentlichkeit im konfessionellen Zeitalter*, Göttingen 2013, S. 85–128.

- Wels, Ulrike: Gottfried Hoffmann (1658–1712). Eine Studie zum protestantischen Schultheater im Zeitalter des Pietismus, Würzburg 2012.
- Wels, Volkhard: Manifestation des Geistes. Frömmigkeit, Spiritualismus und Dichtung in der Frühen Neuzeit, Göttingen 2014.
- Wichert, Adalbert: Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert. Daniel Casper von Lohenstein und sein Werk. Eine exemplarische Studie, Tübingen 1991 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 32).
- Wiedemann, Conrad: Nachwort des Herausgebers, in: Johann Klaj, Friedensdichtungen und kleine poetische Schriften, Tübingen 1968, S. 3–44.
- Wieland, Christian: Diplomaten als Spiegel ihrer Herren? Römische und florentinische Diplomatie zu Beginn des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Historische Forschung 31 (2004), S. 359–379.
- Wierlacher, Alois: Ent-Fremdete Fremde. Goethes »Iphigenie auf Tauris« als Drama des Völkerrechts, in: Bodo Lecke (Hrsg.), Dauer im Wechsel? Goethe im Deutschunterricht, Frankfurt a. M. u. a. 2000 (= Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts, 44), S. 393–412.
- Wild, Christopher J.: Fleischgewordener Sinn. Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart 2001 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände, 22), S. 125–154.
- Wild, Christopher J.: Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Rombach 2003.
- Wild, Christopher J.: »Weder worte noch rutten«. Hypotypose: zur Evidenz korporealer Inskription bei Andreas Gryphius, in: Bettine Menke/Barbara Vinken (Hrsg.), Stigmata. Poetiken der Körperinschrift, München 2004, S. 215–239.
- Wilhelm, Theodor: Traktat über den Kompromiß. Zur Weiterbildung des politischen Bewußtseins, Stuttgart 1973.
- Wilson, Peter H.: Der Dreißigjährige Krieg. Eine europäische Tragödie, übers. von Thomas Bertram, Tobias Gabel und Michael Haupt, Darmstadt 2017.
- Wimmer, Ruprecht: Habsburger Kaiserpanegyrik in den Dramen des Nikolaus von Avancini S. J., in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hrsg.), Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit, St. Ingbert 2004, S. 45–68.
- Wimmer, Ruprecht: Neuere Forschungen zum Jesuitentheater des deutschen Sprachbereiches. Ein Bericht (1945–1982), in: Daphnis 12 (1983), S. 585–692.
- Windler, Christian: Praktiken des Verhandlens. Zur Einführung, in: Arndt Brendecke (Hrsg.), Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte, Köln/Weimar 2015 (Frühneuzeit-Impulse, 3), S. 209–214.
- Windler, Christian: Tribut und Gabe. Mediterrane Diplomatie als interkulturelle Kommunikation, in: Saeculum 51 (2000), Heft 1, S. 24–59.
- Wintersteller, Benno: Demetrius (Kommentar), in: Simon Rettenpacher, Dramen (lateinisch/deutsch), Bd. II/1, hrsg. von Benno Wintersteller OSB in Zusammenarbeit mit Christoph Fackelmann, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien 2008 (= Wiener Neudrucke, 19), S. 299–308.
- Wintersteller, Benno: Kommentar, in: Simon Rettenpacher, Dramen (lateinisch/deutsch), Bd. II/2, hrsg. von Benno Wintersteller und Christoph Fackelmann, übers. von Alfons Isnenghi und Walter Zrenner, Wien/Berlin 2009 (= Wiener Neudrucke, 20), S. 266–398.
- Wittkowski, Georg: Einleitung, in: Martin Opitz, Teutsche Poemata. Abdruck der Ausgabe von 1624 mit den Varianten der Einzeldrucke und den späteren Ausgaben, hrsg. von G. W., Halle 1902, S. III–XLII.
- Woesler, Winfried: Opitz' Übersetzung von Senecas »Troades«, in: Alfred Noe/Hans-Gert Roloff (Hrsg.), Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750), Bern u. a. 2012 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, 109), S. 225–242.
- Wolf, Dieter: Die Irenik des Hugo Grotius nach ihren Prinzipien und biographisch-geistesgeschichtlichen Perspektiven, Marburg 1969 (= Schriften des Instituts für wissenschaftliche Irenik, 9).
- Wolf, Simon: Verhandlung, in: Gert Ueding (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, Tübingen 2009, S. 1053–1070.

- Wolff, Larry: *The Singing Turk. Ottoman Power and Operatic Emotions on the European Stage from the Siege of Vienna to the Age of Napoleon*, Stanford (CA) 2016.
- Woodcock, Philippa: *The Ambassadors' Fireworks Parties. Public and Private Performance in Bourbon Paris*, in: Suna Suner u. a. (Hrsg.), *Performance of Diplomacy*, Wien (erscheint 2024).
- Wotke, Friedrich: *Art. Boethius*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 2, hrsg. von Theodor Klauser, Stuttgart 1954, S. 482–488.
- Woudhuysen, Henry R.: *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558–1640*, Oxford 1996.
- Wurst, Karin A.: *The utility of play or the enchantment of instruction and cultural encounters*. Georg Philipp Harsdörffer's »Frauenzimmer Gesprächspiele«, in: *Daphnis* 33 (2004), Heft 1/2, S. 285–302.
- Wygant, Amy: *Fire, Sacrifice, Iphigénie*, in: *French Studies. A Quarterly Review* 60 (2006), Nr. 3, S. 305–319.
- Zaisberger, Friederike: *Der Salzburger Hof in Regensburg*, in: *Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 122 (1982), S. 125–240.
- Zanetti, Véronique: *Spielformen des Kompromisses*, Berlin 2022.
- Zelewitz, Klaus: *Propaganda Fides Benedictina. Salzburger Ordentheater im Hochbarock*, in: *Daphnis* 8 (1979), Heft 3–4, S. 201–215.
- Zeller, Konradin: *Der Hof im Drama Christian Weises. Zu Form und Funktion der Favoritendramen*, in: August Buck u. a. (Hrsg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. 3, Hamburg 1981 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 10), S. 543–549.
- Zeller, Konradin: *Pädagogik und Drama. Untersuchungen zur Schulcomödie Christian Weises*, Tübingen 1980.
- Zeller, Rosemarie: *Die Rolle der Frauen im Gesprächspiel und in der Konversationsliteratur*, in: Wolfgang Adam (Hrsg.), *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Wiesbaden 1997, S. 531–541.
- Zeller, Rosemarie: *Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers »Gesprächspielen«*, Berlin u. a. 1974 (= *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, 58).
- Zeman, Herbert: *Die Fama von »Il pomo d'oro« im zeitgenössischen Weimar des 17. Jahrhunderts und die deutsche Barockliteratur*, in: *Literatur in Bayern* 17 (1989), S. 35–42.
- Ziegler, Karl-Heinz: *Zum »gerechten Krieg« im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Vom Decretum Gratiani bis zu Hugo Grotius*, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung* 122 (2005), Heft 1, S. 177–194.
- Zielske, Harald: *Andreas Gryphius' Trauerspiel »Catharina von Georgien« als politische »Festa Theatrale« des Barock-Absolutismus*, in: Bäbel Rudin (Hrsg.), *Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte*, Bd. 1, Dortmund 1983 (= *Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund*, Reihe A, 39), S. 1–32.
- Zimmermann, Bernhard: *Tragödie*, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen 2009, S. 745–751.
- Zittel, Claus: *The Poetological Frontispiece in 17th-Century German Poetry*, in: Gitta Bertram u. a. (Hrsg.), *Gateways to the Book. Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2021, S. 150–232.
- Zumbusch, Cornelia: *Die Immunität der Klassik*, Berlin 2012.
- Zymner, Rüdiger: *Zwischen »Witz« und »Lieblichkeit«. Manierismus im Barock*, in: *LiLi* 98 (1995), S. 52–79.

IX. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Olaf Mahlstedt, Neuer Auß Münster [...] abgefertigter Freud- und Friedenbringender Postreuter (1648), [https://wiki.ieg-mainz.de/konjunkturen/index.php?title=Freud-_vnd_Friedenbringender_Postreuter_\(1648\)&oldid=1420](https://wiki.ieg-mainz.de/konjunkturen/index.php?title=Freud-_vnd_Friedenbringender_Postreuter_(1648)&oldid=1420) (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 2: Georg Pencz, Mercurius/Mercury from The Gods Who Preside Over the Planets (1528), Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399744> (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 3: Pieter de Jode nach Abraham van Diepenbeeck, Pacificatores Orbis Christiani (1696), British Museum London, Nr. 1873,0510.3638.
- Abb. 4: Cornelius Galle der Jüngere nach einer Zeichnung von Peter Paul Rubens, Frontispiz aus Frederik van Marselaers: Legatus (1666), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Titlepage_Legatus_1666.jpg (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 5: Casper Merian, Titelkupfer der vierten Ausgabe von Martin Opitz: Weltliche Poemata (1644), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Martin_Opitz_Weltliche_Poemata_1644_title_page.png (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 6: Prolog des Mercurius, Illustration aus: Georg Philipp Harsdörffers, Frauenzimmer Gespräche. Fünfter Theil (1645), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, M: Lo 2622 (5).
- Abb. 7: Matthäus Küsel, Innenansicht des Theaters auf der Cortina in Wien mit Zuschauern/Publikum und Teilansicht der Bühne, Lodovico Burnacini: Il Pomo d'Oro (1668), Österreichisches Theatermuseum Wien: GS_GFeS322.
- Abb. 8: Matthäus Küsel, Szenenbild »Venere sopra il sui Carro salisce dalla fortezza al Cielo«, Lodovico Burnacini: Il Pomo d'Oro, 5. Akt, 10. Szene, Österreichisches Theatermuseum Wien: GS_GFeS3343.
- Abb. 9: Matthäus Küsel, Szenenbild: »Teatro della Gloria Austriaca«, Lodovico Burnacini: Il Pomo d'Oro, Österreichisches Theatermuseum: GS_GFeS3323.
- Abb. 10: Sebastian Dabler, Friedensmedaille (1648), Staatliche Kunstsammlung Dresden, Münzkabinett BPB2440.
- Abb. 11: Georg Daniel Heumann, Kupferstich nach Joachim von Sandrart: Das Friedensmahl im Nürnberger Rathaus 1649 (1736), Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg: Gr.A. 12090.
- Abb. 12: Kupferstich, Tempel des Friedens und gegenüber gesetztes Castel des Unfriedens, wie solche bey Ihrer Fürstl: Gnad: Duca de Amalfi zu Nürnberg gehaltenen Friedensmahle beim hellen Tage anzusehen gewesen (1650), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Einbl. Xb FM 20.
- Abb. 13: Matthäus Merian, Abriß deß Kaysserlichen Feuerwercks-Schlusses (1650), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Top21c: 48.1.
- Abb. 14: Casper Merian, Geschlossenen Friedens=Unterschreibung, Theatrum Europaeum (1652).
- Abb. 15: Titelkupfer der »Margenis«, aus: Sigmund von Birken, Margenis oder Das vergnügte bekriegte und widerbefriedigte Teutschland. Nürnberg 1679, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Lo 402.
- Abb. 16: »Aufzug der Fortun«, Justus Georg Schottelius: Neu erfundenes Freudenpiel genandt Friedens Sieg (1648), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Lo 6992.
- Abb. 17: »Pax« und »Ratio vera«, Schottelius: Friedens Sieg (1648), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Lo 6992.
- Abb. 18: Auszug, Schottelius: Friedens Sieg (1648), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Lo 6992.
- Abb. 19: Tanz, Schottelius: Friedens Sieg (1648), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Lo 6992.
- Abb. 20: Hans Using: Titelkupfer, Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655), Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig: JUsing AB 3.1.
- Abb. 21: Hans Using: Monolog der Ewigkeit, Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655), Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig: JUsing AB 3.2.
- Abb. 22: Hans Using: Catharina erscheint Schah Abbas nach ihrem Tode, Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655), Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig: JUsing AB 3.8.

- Abb. 23: Hans Using: Der russische Gesandte bittet Schah Abbas, Catharina freizulassen, Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655), Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig: JUsing AB 3.4.
- Abb. 24: Hans Using: Georgische Gesandte im Lustgarten des Schahs Abbas, Feste Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia (1655), Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig: JUsing AB 3.3.
- Abb. 25: Titelpuffer von Juan Antonio de Vera y Zuñiga: Le parfait ambassadeur (französische Übersetzung, 1709), https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Antoine_de_Vera_et_Figueroa#/media/Fichier:Juan-Antonio-de-Vera-Z%C3%BA%C3%84y-Figueroa-Le-parfait-ambassadeur_MG_1289.tif (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 26: Titelpuffer, Eikon basiliké. The Pourtraicture of his Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings (1648), [https://en.wikipedia.org/wiki/Eikon_Basilike#/media/File:Eikon_Basilike_fronispiece_\(NPG\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Eikon_Basilike#/media/File:Eikon_Basilike_fronispiece_(NPG).jpg) (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 27: Zeichnung »Gefangennahme und Entführung des Prinzen Wilhelm von Fürstenberg« (1674), Rijksmuseum Amsterdam, FMH 2526, https://www.europeana.eu/cs/item/90402/RP_P_OB_82_400 (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 28: Titelpuffer zu François de Callières, De la Manière de Négociier avec les Souverains (1716); Geneva Graduate Institute, Digital Collections, <https://digitalcollections.graduateinstitute.ch/records/item/1155-de-la-maniere-de-negociier-avec-les-souverains> (zuletzt 4. 5. 2024).
- Abb. 29: Kupferstich, Anna Beek : »Theatre de la paix entre les chrestiens et le turcs« (1699), Albertina Museum Wien, DG2009/569.
- Abb. 30: Kupferstich von Georg David Nessenthaler/Johann Gottfried Pfautz, Grenzzeremoniell, in: Accurater Abriß, von der Auswechslung Ihro Römisch Kayser. Mayest. Gross. Botschaffter, mit dem Gross-Botschaffter der Ottomanischen Porte (1720), <https://qhod.net/o:vipa.rp.hbg.festbuch> (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 31: Kupferstich nach Jean-Baptist Vanmour, Audienz des habsburgischen Großbotschafters bei Sultan Ahmed III., <https://qhod.net/o:vipa.img.hbg.5> (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 32: Leonhard Schenk, Empfang des habsburgischen Großbotschafters Damian Hugo von Virmont vor dem Thron Sultan Ahmeds III., Amsterdam Rijksmuseum, RP-P-OB-83.040–21, <https://qhod.net/o:vipa.img.hbg.6> (zuletzt 24. 10. 2023).
- Abb. 33: Hanswurst-Stranitzky bittet um Aufnahme ins Theater (1726), KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien, GS_GPM1986.

X. Register

- Abbas I., Schah von Persien 217, 240
Ağa, Süleyman 387
Ahmed III., Sultan im Osmanischen Reich 386
Aischylos 115
Albrecht Sigismund, Fürstbischof von Freising
und Regensburg 305
Alewyn, Richard 325
Alt, Peter-André 255
Alvensleben, Gebhard 351
Alxinger, Johann Baptist von 414, 415
Amalie Elisabeth, Landgräfin von Hessen-Kassel
73
Anna Maria Mauricia von Österreich,
französische Königin 74
Anna Sophia, Prinzessin von Brandenburg,
Fürstin von Braunschweig-Wolfenbüttel 190
Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-
Lüneburg, Fürst von Braunschweig-
Wolfenbüttel 190, 191, 367
Apter, Emily 68
Aquin, Thomas von 173
Aristoteles 77, 85, 90, 91, 109, 110, 112, 256, 307,
404
Arnold, Christoph 85
Arvieux, Laurent de 389
August II., Herzog zu Braunschweig-Lüneburg,
Fürst von Braunschweig-Wolfenbüttel 36,
73, 74, 190
August der Starke, Kurfürst von Sachsen, als
August II. König von Polen 362, 375, 391
Auerbach, Erich 105
Auersperg, Johann Weikhard von 186
August, Herzog von Sachsen-Weißenfels, Jülich,
Kleve und Berg 350, 351
Augustinus, Aurelius 149, 173
Augustus, römischer Kaiser 52, 371, 382
Avancini, Nicolaus von 210, 211, 343, 344
Avaugour, Charles de 186
Ayala, Balthazar 174

Bach, Oliver 231, 247, 256
Bacon, Francis 39
Balbinus, Bohuslav 351
Balbitzky, Mathias 127
Balde, Jacob 142, 143, 371
Banér, Johan 46, 47
Barclay, John 52, 53, 172, 210, 297, 298, 355
Barner, Wilfried 63, 330, 351
Bayezid I., Sultan im Osmanischen Reich 389
Béhar, Pierre 340
Benjamin, Walter 11, 17, 23, 29, 215, 216, 224,
255, 421, 423, 426, 427
Berghaus, Günter 275
Bernardt, Georg 293
Bernegger, Matthias 42, 49, 90
Bernhard von Sachsen-Weimar, Herzog von
Franken 73
Berns, Jörg Jochen 190
Bertalli, Antonio 243
Besser, Johann von 364, 365, 375
Bidal, Etienne, Marquis d'Asfeld 374
Bidermann, Jacob 211, 293, 294
Birken, Sigmund von 22, 23, 85, 91, 118, 127,
143, 144, 147, 148, 151–164, 172, 174–176,
181, 183, 184, 186, 188, 189, 191, 193, 194,
195, 199, 200, 210, 227, 238, 336, 370, 409,
410
Blumenthal, Joachim Friedrich von 146
Bodin, Jean 15, 29, 30, 32, 34, 35, 105
Bocskai, Stephan 384
Boethius, Anicius Manlius Severinus 302
Boleyn, Anne, Königin von England 287
Bongars, Jacques 40, 42
Bontempi, Giovanni Andrea 363
Borcke, Caspar Wilhelm von 25, 402–409
Borgstedt, Thomas 340
Bornmeister, Simon 172
Borosini, Francesco 391
Bostel, Lucas von 381
Botero, Giovanni 32
Botticelli, Sandro 207
Bourdieu, Pierre 104
Bradshaw, John 278
Bressand, Friedrich Christian 368
Brockmann, Johann Franz Hieronymus 415
Brown, Spencer 285
Bruno, Conrad 108
Budden, John 86
Buchner, August 193
Burger, Salomon 165
Burke, Peter 124
Burnacini, Lodovico 126, 395, 396
Buschendorf, Bernhard 357

Caesar, Gaius Julius, römischer Kaiser 52, 191
Calderón de la Barca, Pedro 97, 355

- Callières, François de 10, 14, 28, 70–72, 100, 106, 107, 324, 325, 332–334, 350, 361, 362, 421
- Camerarius, Ludwig 41
- Campe, Rüdiger 253, 254, 285, 345
- Carl August, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 416
- Carter, Charles H. 121
- Catherina von Aragon, Königin von England 287
- Cato, Marcus Porcius 40
- Caussinus, Nicolaus 229, 297, 301, 302, 304
- Cesti, Antonio 118, 122, 125, 344
- Chanut, Pierre 54
- Chemnitz, Bogislaw Philipp/Hippolithus a Lapide 30, 130
- Chigi, Fabio/Alexander VII., Papst 130, 139, 185
- Christian VI., König von Dänemark und Norwegen 408
- Christian Albrecht, Fürstbischof von Lübeck, Herzog von Holstein-Gottorf 366
- Christina, Königin von Schweden 134
- Cicero, Marcus Tullius 94, 103, 106, 191, 328, 329, 350
- Claudia Felicitas, Erzherzogin von Österreich, Kaiserin im Heiligen Römischen Reich 211, 335, 380
- Colerus, Christopherus 42–44, 47, 49
- Colli, Hippolyt von 42
- Contarini, Alvise 139
- Coriolanus 263
- Corneille Pierre 17, 133, 227, 239, 257, 331, 404, 407
- Corradi, Giulio Cesare 390
- Crane, Johann Baptiste von 161
- Cresset, James 369
- Cromwell, Oliver 157, 282
- Cueva y Enríquez de Cabrera, Baltasar de la, Marqués de Malagón 127, 128
- Czepko, Daniel 204, 205
- Dadler, Sebastian 135
- Debray, Régis 18
- Demetrius, Prinz von Makedonien 310–312
- Demosthenes 350
- Descartes, René 134, 296
- Dethlefs, Gerd 135
- De Vera Figueroa y Zúñiga, Juan Antonio 38, 96, 268
- Desmarets, Henry 133
- Diepenbeck, Abraham van 58, 137
- Dohna, Karl Hannibal von 42, 43, 46
- Doulceur, Nicolas 141
- Draghi, Antonio 395, 396, 413
- Driesch, Gerhard Cornelius von den 379, 385, 386
- Dudley, Robert, Earl of Leicester 39
- Dupuy, Jacques 46, 73, 74
- Dupuy, Pierre 46, 73, 74
- Du Ryer, Pierre 355
- Eleonore von Kastilien, Erzherzogin von Österreich, Infantin von Spanien, Königin von Portugal, Königin von Frankreich 376, 377
- Eleonore Magdalene, Pfalzgräfin von Neuburg, Kaiserin im Heiligen Römischen Reich 212, 396, 413
- Elias, Norbert 119
- Elisabeth I., Königin von England 36, 39, 40, 50, 75, 110, 283
- Elisabeth, Prinzessin von England und Schottland 53, 283
- Ernst August, Kurfürst von Braunschweig-Lüneburg 367, 368
- Eugen Franz, Prinz von Savoyen 373, 374, 381
- Euripides 112, 411, 412, 414, 416, 418
- Erskein, Alexander 54, 186
- Ferdinand I., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 108
- Ferdinand II., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 42, 47, 80, 208
- Ferdinand III., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 126, 130, 145, 152, 164, 190, 202, 208, 230, 241, 243, 244, 299, 320
- Ferdinand IV., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 204, 208, 209, 211
- Ferdinand Wenzel, habsburgischer Prinz 122
- Ferrari, Benedetto 243
- Ferriol, Charles de 392
- Fischer-Lichte, Erika 296
- Fleming, Paul 73
- Förtsch, Johann Philipp 366, 373, 390
- Foucault, Michel 33, 295, 296
- Franz I., König von Frankreich 260, 375, 376
- Freher, Marquard 42
- Friedrich I., Landgraf von Hessen-Kassel, König von Schweden 364
- Friedrich II., König von Preußen 403, 422
- Friedrich II., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 104
- Friedrich II., Markgraf von Brandenburg, König von Preußen 235
- Friedrich III., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 372, 401

- Friedrich III., Kurfürst von Brandenburg, als
Friedrich I. König von Preußen 364, 372
- Friedrich V. von der Pfalz 41, 42, 53
- Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg
36, 76, 190
- Friedrich Wilhelm I., König von Preußen 375,
402, 403
- Frischlin, Nicodemus 57, 191, 192
- Fritsch, Jakob Friedrich von 422
- Fürstenberg, Wilhelm Egon von 321, 322
- Galle, Cornelius 62
- Garber, Klaus 43, 63, 368
- Gasparini, Francesco 390
- Gattinara, Mercurino Arborio di 376
- Gentili, Alberico 22, 34, 37–40, 55, 75, 86, 88,
90, 93–97, 99, 102, 106, 118, 174, 179, 263, 303
- Georg II., Kurfürst von Braunschweig-
Lüneburg, König von Großbritannien und
Irland 402, 403
- Georg Wilhelm, Herzog zu Braunschweig-
Lüneburg, Fürst von Calenberg und
Lüneburg 73
- Georg Wilhelm I., Herzog von Liegnitz, Brieg
und Wohlau 337, 338, 340
- Gersdorff, Christoph Friedrich von 358
- Gluck, Christoph Willibald 25, 411–417, 420
- Goëss, Johann von 320
- Götze, Thomas Matthias 63
- Godefroy, Théodore 42, 46, 62, 133
- Goethe, Johann Wolfgang von 25, 325, 403, 411,
412, 416–424
- Goffman, Erving 428
- Gonzaga, Eleonora 80
- Gothofredus, Dionysius 42
- Gottsched, Johann Christoph 25, 402, 404–408
- Gracián, Baltasar 10, 85, 318, 319, 323, 330, 338,
340, 347, 351, 362
- Greenblatt, Stephen 47
- Gregor XIII., Papst 266
- Gretser, Jakob 293
- Grimm, Jürgen 141
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel 315,
378, 379
- Grotius, Hugo 32, 34, 35, 40–42, 44–47, 49,
50, 52, 53, 69, 71, 74, 75, 100, 103, 106, 112,
128, 173–175, 188, 231, 232, 247, 259, 260, 283,
284, 299, 303, 310, 311, 328, 332, 334, 362, 404,
420, 421
- Gryphius, Andreas 23, 97, 200–202, 204, 205,
206, 207, 209, 210, 215–217, 219, 221, 223,
224, 227–231, 235–251, 253, 255, 257, 259, 265,
267–269, 271, 273–277, 279, 280, 282, 286,
289, 292, 295–298, 300, 301, 303, 304, 310, 311,
314, 319, 323, 328, 334, 340, 342, 346, 356, 379,
395, 402, 407, 417, 426
- Gryphius, Christian 287
- Guillard, Nicolas-François 412, 414
- Gustav II. Adolf, König von Schweden 32, 44,
45, 202
- Guzinger, Otto 210
- Habersetzer, Karl-Heinz 275
- Hallmann, Johann Christian 23, 24, 228,
286–292, 295, 297, 299–304, 306, 307, 313,
314, 336, 363, 426
- Hampton, Timothy 11
- Händel, Georg Friedrich 363, 390, 391
- Hannibal 329
- Happel, Eberhard Werner 379
- Harsdörffer, Georg Philipp 22, 77–85, 89–98,
100, 106, 108, 109, 110, 118, 143, 147–149, 153,
156–160, 164, 170, 171, 175, 176, 178, 180, 188,
196, 206, 210, 215, 227, 347, 359, 402
- Harvey, William 298
- Hasse, Johann Adolph 391
- Hatzfeldt, Melchior von 315
- Haude, Ambrosius 403
- Haugwitz, August Adolph von 285, 286, 331
- Haussard, Jean-Baptiste 392
- Haym, Nicola Francesco 391
- Heiland, Polycarpus 165
- Heinrich III., Herzog von Sachsen 363, 368
- Heinrich IV., König von Frankreich 37, 354
- Heinrich VIII., König von England 287, 311
- Heinsius, Daniel 41, 42, 52, 112
- Helenius, Christian 76
- Henri II. d'Orléans, Duc de Longueville 133
- Herder, Johann Gottfried 416
- Hermes, Hermann 310
- Hobbes, Thomas 34, 35, 280
- Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von
15, 336, 338
- Holberg, Ludvig 408
- Homer 56, 64, 113, 315
- Horatius Flaccus, Quintus 91, 256, 284
- Hotman, Jean 22, 35, 38–42, 45–47, 49, 53, 62,
74, 75, 100, 118
- Hotman, François 39, 45, 49
- Höveln, Conrad von 22, 27, 28, 38, 53–55,
60, 72, 74, 75, 95, 98, 102, 110, 121, 166,
188, 222, 250, 257, 263, 293, 310, 358, 366,
367, 387
- Huizinga, Johan 315

- Hulle, Anselm van 137
- Ibrahim I., Sultan im Osmanischen Reich 380
- Ibrahim Pascha, Großwesir des Osmanischen Reiches 385
- Illésházy, István 384
- Innozenz XI., Papst 384
- Jahn, Bernhard 160, 161, 204, 207, 209, 287, 290, 335, 363
- Jakob I. 9, 53, 107, 276, 283
- Jakob II., König von England, Schottland und Irland 369, 401
- Jakobson, Roman 108, III
- Jan III. Sobieski, König von Polen 384
- Jean Louis d'Orléans, Duc de Longueville 133
- Jena, Friedrich von 76
- Jode, Pieter de 58
- Johann Christian, Herzog von Brieg, Liegnitz, Wohlau und Ohlau 46
- Johann Ernst II., Herzog von Sachsen-Weimar 127, 190
- Johann Friedrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg 368
- Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 264, 265
- Johannes I., Papst 302
- Joseph I., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 376, 395, 396
- Joseph II., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 415
- Julianus, Flavius Claudius, römischer Kaiser 379
- Justinus I., römischer Kaiser 300, 302
- Kablitz, Andreas 283, 297
- Kaiser, Gerhard 240
- Kaminski, Nicola 47, 201, 236, 274, 275
- Kampmann, Christoph 321
- Kant, Immanuel 420, 421, 426
- Kantorowicz, Ernst H. 19, 104, 105, 277, 279–281, 294
- Kara Mustafa Pascha, Großwesir des Osmanischen Reiches 381
- Karl I., König von England, Schottland und Irland 77, 158, 274–279, 283
- Karl II., König von England, Schottland und Irland 186, 274, 276, 277
- Karl II., König von Spanien 377
- Karl V., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 108, 185, 260, 375, 376
- Karl VI., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 375–377, 395
- Karl, Erzherzog, Fürstbischof von Breslau, Bischof von Brixen 42
- Karl X. Gustav, Pfalzgraf von Zweibrücken, König von Schweden 145, 146, 150, 152, 158, 160, 162, 166, 201
- Karl XI., König von Schweden 321
- Karl der Große, König des Fränkischen Reiches 342
- Katharina II., Zarin von Russland 415
- Keiser, Reinhard 373, 375, 381
- Keller, Gottfried 427
- Kessel, Jan van 58
- Ketewan, Königin von Georgien 216, 217, 219
- Khevenhüller, Franz Christoph 72
- Kickepusch, Reinhard von 42
- Kinsky, Franz Ulrich von 320
- Kirchensittenbach, Johann Jacob Tetzl 77
- Kirchner, Hermann 22, 30, 31, 37, 38, 66, 95, 96, 166, 262, 263
- Kirchner, Caspar 42
- Klaj, Johann 143, 144, 147, 148, 150, 156–160, 163–169, 188, 201, 238
- Kleist, Heinrich von 114
- König, Johann Ulrich von 373, 375, 376
- Kormat, Christoph 239, 286, 331
- Krämer, Sybille 68, 83
- Kurtzrock, Maximilian Heinrich von 375
- Kusser, Johann Sigismund 368
- Küssel, Melchior 372
- La Court, Henri Groulart 186
- Lamberg, Johann Maximilian von 132
- Lamberg, Maria Judith Johanna Eleonora Rebekka von 132
- Languet, Hubert 42
- Latour, Bruno 103, 428
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 29, 33, 36, 45, 296, 315, 368
- Leiningen, Simon Philipp von 350
- Leo V., Kaiser von Byzanz 407
- Leo X., Papst 267, 304
- Leopold I., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 22, 31, 122–128, 139, 207, 211–213, 290, 304, 311, 313, 314, 320, 321, 335, 338–342, 350, 372, 374–380, 382, 384, 395, 413
- Lessing, Gotthold Ephraim 408
- Leuber, Johann 264
- Liegnitz, Georg Rudolf von, Herzog von Liegnitz und Wohlau 46

- Liegnitz-Brieg, Christian von, Herzog von
Liegnitz, Brieg, Wohlau und Ohlau 268
- Lillis, Thomas Bernhard de 381
- Limnaeus, Johannes 31, 153
- Lingelsheim, Georg Michael 40, 41, 42, 43, 46
- Lionne, Hugues de 74
- Lipsius, Justus 53, 239, 254, 303, 316
- Lisola, Franz von 321, 374
- Livius, Titus 88, 306, 310, 328, 329
- Lohenstein, Daniel Casper von 15, 24, 69, 274, 290,
300, 303, 313–319, 322–350, 372, 379, 380, 426
- Louise Dorothé Sophie, Markgräfin von
Brandenburg 364
- Luise, Prinzessin von Hessen-Darmstadt, Herzo-
gin von Sachsen-Weimar-Eisenach 416
- Ludwig I., Fürst von Anhalt-Köthen 50
- Ludwig XIII., König von Frankreich 45, 53,
140, 389
- Ludwig XIV., König von Frankreich 17, 40, 74,
76, 102, 124, 139, 142, 213, 281, 320, 321, 324,
332, 369, 370, 373, 377, 388, 389, 413
- Luhmann, Niklas 20, 21, 285
- Lully, Jean-Baptiste 388, 389, 392
- Lünig, Johann Christian 399, 401, 402
- Luther, Martin 229, 230, 267, 304
- Machiavelli, Niccolò 9, 10, 84, 188, 189, 199,
316, 317, 330, 332
- Mairet, Jean 133, 227
- Malingre, Claude 216, 230, 248, 251, 258
- Mannack, Eberhard 209
- Marcus Antonius 329
- Marcus Aurelius 229
- Margarethe von Navarra 376
- Margarita Theresa, Infantin von Spanien,
Kaiserin im Heiligen Römischen Reich 122,
123, 127, 304, 341, 372, 374, 380
- Marie-Antoinette, Erzherzogin von Österreich,
Königin von Frankreich 413, 415
- Marin, Louis 13, 19, 23, 107, 111, 113, 124, 273,
277, 280, 281, 283
- Marselaer, Frederik van 62
- Martini, Johann Christian 362
- Mattheson, Johann 378
- Mauss, Marcel 248
- Maximilian I., Kurfürst von Bayern 130, 142, 299
- Maximilian II., Kaiser im Heiligen Römischen
Reich 50
- Maximilian II. Emanuel, Kurfürst von Bayern
381
- Maximilian Heinrich von Bayern, Erzbischof
und Kurfürst von Köln 320, 322
- Mazarin, Jules 10, 36, 70, 71, 74, 121, 142, 332,
362
- Medici, Ferdinando de, Erbprinz der Toskana
390
- Meiern, Gottfried von 145
- Melanchthon, Philipp 51, 81, 94
- Menantes/Christian Friedrich Hunold 171
- Mendoza, Bernardino de 75
- Merian, Casper 63
- Merian, Matthäus 63
- Mesmes, Claude de, Comte d'Avaux 133, 139,
141, 142, 185, 365, 371
- Metastasio, Pietro 376
- Meyer, Johann Gabriel 127
- Migliavacca, Giovanni Ambrogio 391
- Minato, Nicolò 395, 396, 413
- Molière/Jean-Baptiste Poquelin 163, 388, 389,
392
- Moller, Diedrich 54
- Monteverdi, Claudio 207
- Morhof, Daniel Georg 336
- Moritz, Karl Philipp 416, 423
- Moritz, Landgraf von Hessen-Kassel 37
- Morus, Thomas 287, 311
- Moser, Friedrich Carl 361, 421
- Moser, Johann Jacob 421
- Mozart, Wolfgang Amadeus 391, 415
- Müller, Conrad 336, 338
- Müller, Klaus 350
- Münkler, Herfried 131
- Münsterberg, Heinrich Wenzel zu, Herzog von
Bernstadt 204, 205
- Murad I., Sultan im Osmanischen Reich 386
- Mustafa II., Sultan im Omanischen Reich 390
- Nassau-Hadamar, Johann Ludwig von 139
- Nassokin, Afanas 54
- Nero, römischer Kaiser 52
- Nesselrode, Franz von 314–323, 334, 338, 340,
345, 346
- Neuber, Caroline 404
- Neufville, Nicolas de, Seigneur de Villeroy 354
- Newman, Jane O. 53, 234, 235
- Nicolson, Harold 63
- Niefanger, Dirk 255, 275, 279, 284, 345
- Nietzsche, Friedrich 425
- Oestreich, Gerhard 49, 55
- Oettingen-Wallerstein, Wolfgang von 383
- Ogier, François 133, 134, 141
- Olearius, Adam 73, 379
- Omeis, Magnus Daniel 188

- Opitz, Martin 14, 15, 21, 22, 39–56, 62, 63, 68, 73, 74, 81, 89, 90, 109, 112–115, 117, 118, 166, 169, 181, 188, 193, 196, 198, 201, 204, 210, 215, 227, 228, 238, 240, 254, 290, 298, 316, 355, 402, 409
- Orsini-Rosenberg, Franz Xaver Wolfgang von 415
- Ovidius Naso, Publius 207, 208, 240, 244
- Oxenstierna, Axel 46, 47, 132, 336
- Oxenstierna, Barbro Axelsdotter 132
- Oxenstierna, Benedict 165, 167, 336
- Oxenstierna, Johan 165, 336
- Paschal, Charles 28, 36, 108, 263
- Paulet, Sir Amias 39
- Pauw, Adriaan 282
- Pawel I., Zar von Russland 415
- Payer von Thurn, Rudolf 392
- Pencz, Georg 58
- Peter I., Zar von Russland 365
- Peter III., Zar von Russland 415
- Petrarca, Francesco 51
- Philippe II., Duc d'Orléans 362
- Philipp IV., König von Spanien 102, 222
- Philipp V., König von Spanien 377
- Philipp V., König von Makedonien 310
- Piccolomini, Ottavio, Herzog von Amalfi 145, 146, 150, 152, 158, 160, 162, 164, 166, 169, 201
- Piovene, Agostino 390, 391
- Pistorius, Hans Ernst von 264, 265
- Platon 63, 77, 78, 90–96, 169, 179
- Plautus, Titus Maccius 56, 64, 94, 109, 117, 215
- Plessner, Helmuth 427, 428
- Plettenberg, Georg von 54
- Plinius, Gaius Caecilius Secundus 354
- Polybios 306
- Pope, Alexander 404
- Posadowsky, Hans Adam von 337–339
- Postel, Christian Heinrich 366, 370, 373, 381, 390
- Pötting, Franz Eusebius von 127, 128
- Pradon, Jacques 390
- Préchac, Jean de 381
- Pufendorf, Samuel von 29, 32, 34, 35, 232, 321, 325
- Quintilianus, Marcus Fabius 10, 40
- Racine, Jean 115, 390, 404, 407, 413
- Rademin, Heinrich 393, 401
- Rahn, Thomas 149, 193
- Raitenau, Wolf Dietrich von, Fürsterzbischof von Salzburg 311
- Raumer, Friedrich von 325
- Rebolledo, Bernardino 54
- Reinkingk, Dietrich 30, 54, 55, 342
- Rettenpacher, Simon 23, 24, 200, 209, 210, 213, 305–313, 319
- Richard III., König von England 287
- Richelieu, Armand-Jean du Plessis de 10, 36, 39, 43–45, 70, 74, 362
- Rigault, Nicolas 46
- Rist, Johann 15, 23, 27, 109, 116–118, 134, 149, 160–163, 184, 190, 195–200, 293, 318
- Rohr, Julius Bernhard von 171, 388, 399, 401
- Rolling, Bernd 293
- Rondeck, Georg Dietrich von 350, 351
- Ronsard, Pierre de 48, 51, 53, 90
- Rosier, Bernard du 38
- Roth, Friedrich von 337, 339, 341
- Rotterdam, Erasmus von 287
- Rousseau, Jean-Jacques 426
- Rubens, Peter Paul 62
- Rudolf II., Kaiser im Heiligen Römischen Reich 37, 50
- Rycaut, Paul 369, 370, 380
- Sa, Pantaleone Don 75
- Saavedra Fajardo, Diego de 10, 188, 221–223, 318, 319
- Said, Edward 379, 380
- Saint-Pierre, Charles Irénée Castel de 426
- Salmasius, Claudius 46
- Salvius, Johan Adler 54
- Sattler, Erasmus Constantin 165
- Sbarra, Francesco 118, 122, 125, 344, 345
- Scaliger, Joseph Justus 41, 52, 53
- Scaliger, Julius Caesar 52, 53, 90, 110, 157, 188, 215, 221–223, 238, 240, 284
- Schenk, Leonhard 386
- Scheurer, Georg 172
- Schiller, Friedrich 410, 411
- Schilling, Heinz 126, 365
- Schings, Hans-Jürgen 189, 216, 221, 266, 314, 326, 334
- Schlegel, Johann Elias 25, 403, 404, 407–410
- Schmitt, Carl 29
- Schöffler, Herbert 228
- Schönborn, Damian Hugo von 372
- Schöne, Albrecht 325
- Schottelius, Justus Georg 15, 54, 81, 149, 153, 163, 184, 190–200, 210, 293
- Schrader, Heinrich 54

- Schröder, Dorothea 367, 374, 375
 Schulenburg, Gustav Adolph von 351
 Schütz, Heinrich 363
 Schütz, Johann Heinrich/Sinold 351
 Schwerin, Otto von 76
 Sechst, Johann 85
 Sehested, Hannibal 54
 Seifert, Herbert 128
 Sejanus, Lucius Aelius 381
 Seneca, Lucius Annaeus 22, 52, 53, 109, 110, 112,
 114, 115, 117, 230, 239, 254, 265, 284, 290, 293
 Sennett, Richard 428
 Serres, Jean de 94
 Serres, Michel 66
 Servien, Abel 139, 142
 Shakespeare, William 17, 22, 25, 87, 88, 97, 100,
 101–103, 105–115, 120, 241, 243, 277, 278, 289,
 290, 292, 403–407, 409, 415
 Sidney, Robert 42
 Sidney, Philip 14, 22, 39, 42, 48, 50, 55, 409
 Silva, Antonio de 54
 Sinelli, Emerich, Bischof von Wien 311
 Skrine, Peter 289, 299
 Slaart, Pieter van der 60, 137
 Somnitz, Lorenz Christoph von 76
 Sophie Charlotte, Herzogin von Braunschweig
 und Lüneburg 368
 Sophie Louise, Königin von Preußen 364
 Sophokles 112
 Sparre zu Trampe auf Greifenberg, Ernst Georg
 von 54
 Speer, Georg Daniel 379
 Spellerberg, Gerhard 325
 Spener, Johann von 408
 Sporck, Franz Anton von 401
 Stapel, Ernst 116, 118, 160
 Steffani, Agostino 363, 368
 Stieff, Christian 287
 Stieler, Kaspar 81, 127
 Stieve, Gottfried 399–401
 Stosch, Balthasar Sigismund von 121, 126, 184,
 188, 215, 276, 297–299
 Stranitzky, Anton 392, 393, 396, 401
 Stratmann, Theodor Heinrich von 313, 320, 322
 Stuart, Henry Frederick, Prince of Wales 276
 Stuart, Maria 107
 Suárez, Francisco 34, 174
 Symmachus, Quintus Aurelius Memmius 302
 Szarota, Elida Maria 230, 265, 302, 304
- Taafe, Francis, Earl of Carlingford 127
 Tacitus, Cornelius 9, 85, 174, 316
- Tang, Chenxi 224, 231, 411, 419
 Tasso, Torquato 293
 Ter Borch, Gerard 166
 Theile, Johann 368
 Theoderich der Große, König des Ostgotischen
 Reiches 300
 Throckmorton, Nicholas 75
 Thun und Hohenstein, Guidobald von,
 Fürsterzbischof von 312
 Timur/Tamerlan 389, 390
 Tischer, Anuschka 141
 Toledo, Fernando Álvarez de, Herzog von Alba
 36
 Traetta, Tommaso 413
 Trauttmansdorff, Maximilian von 130, 141, 165,
 185, 186, 241, 299
 Trissino, Gian Giorgio 227, 341
- Ulrich von Dänemark, Herzog von Holstein 46
- Vanmour, Jean-Baptiste 386, 392
 Vergilius Maro, Publius 50, 56, 57, 94, 188, 239
 Veturia 263
 Viereck, Adam Otto von 401, 403
 Virmont, Damian Hugo von 384–386
 Vitoria, Francisco de 174
 Volmar, Isaak 140, 146, 165, 241
 Voltaire/François-Marie Arouet 406
 Vondel, Joost van den 52, 227, 266, 286, 331
- Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius von 43,
 44, 47, 202
 Waterman, Joshua P. 339
 Weber, Max 10
 Weckherlin, Georg Rodolf 15
 Weidmann, Moritz Georg 362
 Weise, Christian 24, 72, 171, 210, 349–362, 368,
 395
 Weitenauer, Ignaz von 305
 Welch, Ellen R. 141
 Wesenbeck, Mattheus 165
 Wich, Cyril von 378
 Wichard, Liborius 357
 Wichert, Adalbert 326, 340
 Wicquefort, Abraham de 22, 36, 71–75, 76, 90,
 96, 97, 99, 100, 102, 104, 118, 266, 299, 308,
 319, 321, 324, 325, 333, 350, 353, 354, 361, 362,
 366, 387
 Wicquefort, Joachim van 73, 74
 Wilhelm V., Herzog von Bayern 73
 Wieland, Christoph Martin 405
 Wilhelm I., Fürst von Oranien 320

REGISTER

- Wilhelm III., Statthalter der Niederlande, König
 von England, Schottland und Irland 369,
 370
 Wilson, Peter H. 144
 Windisch-Graetz, Gottlieb Amadeus von 164
 Witt, Johan de 74
 Wittkowski, Georg 63
 Władysław IV., König von Polen 47
 Wolff, Christian 404, 420
 Wotton, Sir Henry 9, 10, 15, 17, 20, 319
 Zesen, Philipp von 366
 Ziani, Marc'Antonio 390
 Zouch, Richard 22, 34, 35, 36, 38, 45, 75–77,
 79–82, 84, 86–93, 100, 106, 108, 126, 128, 150,
 173, 175, 180, 188, 232, 263, 359
 Zwanzig, Zacharias 399

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 997-G
und dem Förderverein zur wissenschaftlichen Forschung
an der Paris Lodron Universität Salzburg

FWF

Der Wissenschaftsfonds.

Die vorliegende Publikation ist gemäß den Bedingungen der internationalen Creative Commons Attribution 4.0 [CC BY-NC] Lizenz (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den/die ursprünglichen/n Autorinnen und die Quelle auf angemessene Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz und etwaige Änderungen angeben.

Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern dies nicht in einem Verweis auf das Material anders angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die durch Sie beabsichtigte Nutzung nicht aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, müssen Sie direkt von der Urheberrechtsinhaberin/vom Urheberrechtsinhaber eine Genehmigung einholen.



Die Verwendung von allgemeinen Bezeichnungen, eingetragenen Bezeichnungen, Warenzeichen, Dienstleistungsmarken usw. in der vorliegenden Publikation bedeutet auch ohne besondere Erklärung nicht, dass diese Bezeichnungen von den einschlägigen Schutzgesetzen und -bestimmungen ausgenommen sind und daher frei für die allgemeine Verwendung sind.

Der Verlag, die Autorinnen und die Herausgeberinnen können mit Sicherheit annehmen, dass die Ratschläge und Informationen in der vorliegenden Publikation zum Zeitpunkt der Veröffentlichung als wahr und korrekt angesehen werden. Weder der Verlag noch die Autorinnen oder die Herausgeberinnen übernehmen weder ausdrücklich noch implizit eine Garantie in Bezug auf das hier enthaltene Material oder für etwaige möglicherweise vorliegende Fehler oder Auslassungen. Der Verlag bleibt neutral in Bezug auf gerichtliche Ansprüche in Zusammenhang mit veröffentlichten Karten und institutionellen Verbindungen.

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

© Clemens Peck 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Umschlaggestaltung: Marion Wiebel, Wallstein Verlag

Umschlagabbildung: Titelpuffer zu François de Callières, *De la Manière de Négocier avec les Souverains* (1716); Geneva Graduate Institute, Digital Collections, <https://digitalcollections.graduateinstitute.ch/records/item/1155-de-la-maniere-de-negocier-avec-les-souverains>.

Lithografie: typgerecht berlin

ISBN (Print) 978-3-8353-5632-0

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8064-6

DOI <https://doi.org/10.46500/83535632>