

Theatrum Belli

Der Krieg als Inszenierung und Wissensschauplatz im 17. und 18. Jahrhundert

Marian Füssel, Münster (fussel@uni-muenster.de)

Abstract

Der Metaphorik des Theaters kam ein zentraler Stellenwert für die frühmoderne militärische Publizistik und insbesondere die frühneuzeitliche Kriegsberichterstattung zu. Als *Theatrum belli* bzw. als Kriegstheater bezeichnete man meist den Kriegs-Schauplatz, also den konkreten geographischen Raum des Kriegsgeschehens. Doch auch die Darstellung der eigentlichen Kampfhandlungen in Form von Schlachten und Belagerungen folgte einer Sprache der Inszenierung. Das Schlachtfeld wurde zur Bühne, die Soldaten zu Akteuren, eine Niederlage mitunter zur Tragödie verklärt. Ausgehend von der Beobachtung, dass das Wissen über den Krieg sich in den von der europäischen Adelsgesellschaft geprägten diskursiven Formen realisierte, kann die Theatralisierung des Krieges als Ausdruck seiner Eingebundenheit in die soziale Logik der höfischen Repräsentation gelesen werden. Geometrie und Überschaubarkeit wurden zu zentralen Axiomen einer Ästhetik der Kriegskunst. Auch die kriegerische Gewalt selbst wurde zumindest dem Anspruch nach in der Choreographie einer genau festgelegten Inszenierung aufgehoben. Die Evidenz der militärischen *Theatrum*-Metapher war innerhalb der zeitgenössischen Wissenskultur offenbar so stark, dass die Begriffsverwendung die eigentliche Kernphase der *Theatrum*-Metaphorik weit überdauerte. Seit dem 19. Jahrhundert verlor sich diese – als bloßer Schein diskreditierte – Beschreibungsebene allmählich. Was bleibt ist der geographische Begriff des Kriegstheaters.

The metaphor of the *theatrum* was a key term for early modern military literature and especially the contemporary news coverage on military actions. As *theatrum belli* – the theatre of war – one first of all described the very geographical space where war took place. But also the representations of the actual fighting in form of battles and sieges followed the language of the theatre. The battlefield turned into a stage, the soldiers became actors and a defeat was sometimes transfigured into a tragedy. The knowledge on war was articulated in the discursive forms of the European nobility and therefore the theatralisation of war can be read as sign of the embeddedness into the social logic of courtly representation. Geometry and a general conspectus became central axioms for the aesthetic of the art of war. Even actual military violence was taken up into the choreography of an exactly staged event. The representation of war in the order of knowledge of the *theatrum* had so much evidence for the contemporaries that it even survived the main era of the *theatrum* discourse. But during the 18th century the use of the *theatrum*-metaphor was successively restricted to the geographical notion of the theatre of war. Though at that time discredited as mere appearance the metaphor of the theatre celebrated a comeback in the discourse on war and the new media at the end of the 20th century. Facing the virtualised new asymmetrical wars for some critics the screen now remained the only stage left.

Die Virtualisierung des Krieges, wie sie in den letzten Jahren – vor allem unter dem Eindruck des zweiten Golf- und Irakkriegs – intensiv diskutiert wurde, hat auch eine Diskussion über die Inszenierung und Theatralität militärischer

Gewalt angeregt. So prägte etwa Mary Kaldor vor einigen Jahren in Anlehnung an Guy Debord den Begriff des „Spektakel-Krieges“.¹ Die Repräsentation kriegerischer Handlungen in der Metaphorik des Theaters ist hingegen keine Erfindung der Postmoderne, sondern eher der Frühmoderne, genauer gesagt der Zeit um 1700. Denn nicht nur die gelehrte Publizistik, sondern auch die frühneuzeitliche Kriegsberichterstattung bediente sich wiederholt der *Theatrum*-Metapher.² Der Krieg bildete dabei keineswegs einen Sonderfall der Anwendung der Theatersemantik – es gab vielmehr kaum einen gesellschaftlichen Bereich, der sich der Sprache der Schauplätze und Bühnen des barocken Welttheaters entzog. So soll es im Folgenden auch weniger darum gehen, der Vielfalt der *Theatrum*-Diskurse noch ein weiteres Themenspektrum hinzuzufügen, als vielmehr danach zu fragen, welche Konsequenzen für Repräsentation und Wahrnehmung des Krieges die Sprache des Theaters hatte. Den Krieg bzw. die militärische Gewalt als Inszenierung, ja als bloßen Schein zu betrachten, kann angesichts der damit verknüpften physischen Vernichtung leicht als Verkennung der Realität, wenn nicht gar als Zynismus erscheinen. Zudem verbindet sich mit der Kennzeichnung als Theater der Gestus des aufgeklärten Dekonstruierens von Simulationen eines sauberen Krieges, der angesichts der aktuellen medialen Entwicklungen durchaus nachvollziehbar ist. Für ein Verständnis der Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts können beide Perspektiven jedoch tendenziell hinderlich sein. Denn der ‚schöne Schein‘, der die absolutistische Kriegskunst dominierte, war kein Dekadenz- oder Defizienzphänomen, sondern grundlegender Bestandteil der zeitgenössischen Kultur (Luh 2004). Der Krieg als Schauspiel konnte mit einem interessierten Publikum rechnen, welches mit Spannung die Entwicklungen auf der imaginären Bühne verfolgte. Was bedeutet es nun, den Krieg als Theater zu imaginieren? Welche Rückschlüsse erlaubt die Verwendung der ‚*Theatrum*‘-Metaphorik im militärischen Bereich auf die Wissenskultur der zeitgenössischen Publizistik? Solchen und ähnlichen Fragen versucht mein Beitrag sowohl an textlichen wie vor allem bildlichen Quellen nachzugehen.

¹ Vgl. Kaldor (2003). Der gegenwärtige Boom der Theater-Metaphorik steht dabei sicher auch im Zusammenhang mit der sogenannten „performativen Wende“, die sowohl das „Wissen als Schauspiel“ wie die Schauplätze militärischer Gewalt in den Blick rückt, vgl. Matussek (2004), Bachmann-Medick (2006).

² Vgl. allg. Friedrich (2004); entsprechende Hinweise auch bei Holländer (1997); Kirchner (1985:135ff.); Quondam (1980); allg. zur Begriffsgeschichte Schramm (1990).

Ich werde im Folgenden zunächst die verschiedenen Verwendungskontexte der ‚Theatrum‘-Metaphorik im Kontext militärischer Publizistik beleuchten (1), um dann in einem zweiten Schritt nach der Rolle der Theater-Metaphorik für die Beschreibung kriegerischer Ereignisse in Selbstzeugnissen und Historiographie zu fragen (2), sowie in einem dritten Schritt auf die Probleme der Verarbeitung des Krieges auf der tatsächlichen Theaterbühne einzugehen (3).

1. Die Theatrum-Metapher im Kontext der militärischen Publizistik

Als *Theatrum belli* bezeichnete man in der Frühen Neuzeit zunächst den Kriegs-Schauplatz, also den konkreten geographischen Raum des Kriegsgeschehens.³ Im Zedler heißt es etwa: „Theater des Krieges, *Theatrum Belli*, wird insgemein dasjenige Land oder diejenige Gegend genennet, wo ein paar Armeen gegen einander Krieg führen oder der Sitz des Krieges (*Sedes belli*) hingebraucht ist“ (Zedler 1745:462). Clausewitz definiert später das Kriegstheater wie folgt:

„Eigentlich denkt man sich darunter einen solchen Teil des ganzen Kriegsraumes, der gedeckte Seiten und dadurch eine gewisse Selbständigkeit hat. [...] Ein solcher Teil ist kein bloßes Stück des Ganzen, sondern selbst ein kleines Ganzes, welcher dadurch mehr oder weniger in dem Fall ist, dass die Veränderungen, welche sich auf dem übrigen Kriegsraum zutragen, keinen unmittelbaren, sondern nur einen mittelbaren Einfluß auf ihn haben.“⁴

Ähnlich wie die Bühne des Theaters ist also der Raum des Kriegstheaters ein fest umrissener Ausschnitt, ein Schauplatz, der weitgehend unbeeinflusst ist von seiner Umwelt, ja vielmehr eigenen Regeln gehorcht, einen eigenen Rahmen bildet (Oberender 2006:17f.). Zentral für den Denkraum der absolutistischen Kriegführung ist die Vorstellung von der Berechenbarkeit des Krieges und damit einhergehend von einem vom „sonstigen Staatsleben“ isolierten „Spielfeld“: dem Kriegstheater (Höhn 1944:10ff.). Auf diesem „Spielfeld“ wird, zumindest dem Anspruch nach, nach bestimmten Spiel- bzw. „Kampfgesetzen“ gekämpft. Als funktionales Gegenstück zur Kabinettsdiplomatie wird das

³ Vgl. zum Begriff auch Oberender (2006).

⁴ Clausewitz (1980:267f.), vgl. in diesem Zusammenhang auch Grawert-May (1987:9-20). Zum heutigen Begriffsgebrauch vgl. Uhle-Wettler (1996).

Kriegstheater insofern zum Pendant des „Hauptstaatstheaters“.⁵ Das Kriegstheater gewinnt somit eine Evidenz, die über seine wissenskulturellen Repräsentationsmechanismen hinaus wesentlich in der Vorstellungswelt des absoluten Fürstenstaates begründet liegt.

Die Verknüpfung von geographischem Raum und Theater spiegelt sich bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in den Titeln einschlägiger Publikationen. Die Konzeption von Welt- und Landkarten als *theatra* geht wesentlich zurück auf Abraham Ortelius *Theatrum orbis terrarum* (1570), findet sich jedoch bereits Ende des 16. Jahrhunderts auch schon auf den militärischen Bereich angewandt (Besse 2003:261-373). So beschreibt etwa William Garrard in seinem Werk *The Arte of Warre* (Garrard 1591:129), wie Fürsten und Generäle ein Terrain wie in einem Theater vor ihrem geistigen Auge wahrnehmen können (Somogyi 1998:100f.). Später finden wir unter anderem ein *Theatrum belli Rhenani* (Dopff 1690/2005; Blödner 1702-1713/1991), ein *Theatrum belli Ruborum Victoriis illustratum* (Seutter, ca. 1740), ein *Theatrum Belli in America Septentrionali* (Rhode 1755) oder ein *Theatrum Belli Borussici* (Lidl, um 1760).⁶

Während sich hierunter in der Regel Landkarten der betreffenden Kriegsgebiete versammelten, konnte mit Johann Georg Littichs *Theatrum belli Bavarici, das ist, Schau-Pünne dess im Harnisch stehenden Bayrlands* (Littich 1704) auch tatsächlich ein allegorisches Drama in fünf Akten bezeichnet werden. Unter der Überschrift *Schauplatz des Krieges* wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch eine Reihe von geographischen Ortsbeschreibungen einzelner Länder veröffentlicht, in denen Krieg geführt wurde. So etwa ein *Schauplatz des Krieges in Italien oder Accurate Beschreibung der Lombardey* (1702) oder ein *Curieuse Schau- platz des in diesem achtzehnden Seculo angefangenen und noch fortwährenden blutigen Krieges zwischen denen hohen allirten u. der Kron Franckreich samt dero Adhären- te, sonderlich in denen spanischen Niederlanden* (1706) ([Anonym] 1702) und ([Anonym] 1706). Als Kriegsschauplätze sind die beigefügten Karten neben ihren Titeln meist symbolisch durch eine Einfassung des Titelfeldes mit

⁵ Eine weitere Parallele ist etwa in der Metapher vom Staat als Maschine und dem Soldaten bzw. dem Kriegswesen als Maschine zu sehen.

⁶ Zu Cyriak Blödnern (1672-1733) *Theatrum belli Rhenani* vgl. Sperling (1990) mit weiterer Literatur. Der Augsburger Kartograph Matthäus Seutter (1678-1757) veröffentlichte gleich eine ganze Reihe von *Theatrum Belli*-Karten (vgl. Sandler 2001/1894:14), ähnlich auch der Wiener Kupferstecher Johann Jacob Lidl (1696-1771), der ebenfalls eine ganze Reihe von Kriegsschauplätzen gestochen hat.

militärischen Gegenständen wie Trommeln, Fahnen und Kanonen gekennzeichnet. Manchmal findet sich wie hier im Beispiel des Schauplatzes der spanischen Niederlande auch zusätzlich eine geharnischte Bellona, welche die Karte am Bildrand quasi ausrollt und ihr Schwert als Zeigestock verwendet ([Anonym] 1706).



Derartige ‚Schauplatz‘-Titel setzten sich das ganze 18. Jahrhundert über bis in das 19. Jahrhundert hinein für Karten und Bildwerke fort. Beispiele hierfür sind unter anderem Johann Christoph Adelungs *Schauplatz des Baierschen Erbfolgskrieges* (Adelung 1778-79) oder Johann K. Ausfelds *Schauplatz der napoleonischen Kriege* (Ausfeld 1815).

Die geographische Verortung des Kriegsschauplatzes konnte schließlich gar eine globale Ausdehnung erfahren, wie etwa ein von 1742-1744 in Augsburg von Johann Andreas Steislinger verlegtes Periodikum deutlich macht. In inhaltlicher Nähe zum *Theatrum Europaeum* trug es den Titel *Neu-eröffnetes Kriegs- und Friedens-Theatrum: darinn, was in jedem Monath des ... Jahrs von Belagerungen, Feld- und See-Schlachten, Friedens-Schlüsse, Krönungen, Hohen-Geburten, Vermählungen und Todts-Fällen ... so auf dem grossen Welt-Theatro passieren*

(Steislinger 1742-1744). In Erfurt erschien von 1751-1760 in ähnlicher Form ein *Neueröffneter Schauplatz aller vorfallenden Staats-, Kriegs- und Friedens-Begebenheiten* ([Anonym] 1751-1760), in dem unter anderem eine intensive Berichterstattung zum Siebenjährigen Krieg erfolgte.⁷ In Steisslingers Fall gibt die Titulatur selbst bereits einen Hinweis darauf, dass der Herausgeber sein Werk offenbar in den Kontext der *theatrum mundi*-Metaphorik stellte. Die Metapher des „Friedenstheaters“ bzw. *theatrum pacis* fand übrigens im Gegensatz zur kriegerischen Variante bei den Zeitgenossen kaum Verwendung. Lediglich zwei Sammlungen von Friedens-Schlüssen können hier bislang genannt werden (Peller 1663 u. [Anonym] 1718).

Im Rahmen eines Forschungsprojektes des Münchener SFB 573 konnte Markus Friedrich insgesamt etwa 22 frühneuzeitliche ‚Kriegstheater-Werke‘ ausmachen (Friedrich 2008).⁸ Die ‚Kriegsschauplätze‘ lassen sich den Kategorien von Historiographie und Landeskunde zuordnen, die neben moralischen und religiösen Werken zu den quantitativ am stärksten vertretenen Titelgruppen der Theatrumliteratur gehören. Hinzu kommt der Bereich von Druckgraphik, Kartographie und Schlachtplänen, der allerdings in jener Auswertung keine Berücksichtigung fand. Auch hier erfreute sich die Theatrum-Metapher im Kontext des Krieges großer Beliebtheit. Unter Titeln wie *Curioses Staats und Kriegs Theatrum* (1700), *Jetziges Kriegs-Theater* (1758) oder *Neues Kriegs-Theater* (1758 u. 1773) erschienen während des ganzen 18. Jahrhunderts umfangreiche Schlachtenkartenwerke, die unter anderem den Siebenjährigen und den Russisch-türkischen Krieg zum Gegenstand hatten.⁹ So versammelt etwa das *Neue Kriegstheater* Skizzen und Pläne von Schlachten und Belagerungen des Siebenjährigen Kriegs.

Neben den Ereignissen stellten andere Stiche vor allem die einzelnen Akteure der Kriege auf einer Bühne vor. So präsentierte etwa der Augsburger Stecher und Verleger Johann Michael Probst ein *Theater kriegender Potentaten* aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges, während Martin Engelbrecht (1684-1756) ein

⁷ 1761-1764 fortgesetzt unter dem Titel *Neuer historischer Schauplatz aller vorfallenden Begebenheiten im Staat, der Kirche, der gelehrten Welt, und dem Naturreich* (vgl. [Anonym] 1761-1764).

⁸ Ich danke Markus Friedrich, dass er mir sein im Druck befindliches Manuskript zugänglich gemacht hat.

⁹ [Anonym] (1758a), [Anonym] (1758b) u. [Anonym] (1773). Zur Kriegs- und Schlachtenkartographie vgl. allg. Arnberger (1966:81-87); Hellwig (1985:37-42); Lemoine-Isabeau (1986).

Theatre de la milice etrangere; Schaubühne verschiedener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen publizierte.¹⁰ Engelbrechts *Theatre* umfasst rund einhundertfünfzig Einzelblätter mit Darstellungen irregulärer Truppen aus der Zeit des Österreichischen Erbfolgekrieges (1740-1748): neben „Sclavonischen“ Tolpatschen, Kroaten, Panduren und Haiducken auch einige „Bergschotten“. Jedes Blatt ist mit einem erklärenden Vierzeiler versehen, der häufig auf die ‚Fremdheit‘ und ‚Neuartigkeit‘ der dargestellten Krieger hinweist. Durch ihre ‚Kostümierung‘ erscheinen die repräsentierten Figuren gleichsam wie von Schauspielern verkörperte Rollen. Engelbrechts Serie bediente offenbar eine besondere Nachfrage nach ‚exotischem‘ Bildmaterial über die Akteure des gegenwärtigen Krieges und kann – betrachtet man nur die Vielzahl der Nachahmer, die sein Werk gefunden hat – als außerordentlich erfolgreich eingestuft werden (Popelka 1980:49f.).

Für Kupferstiche mit dem Titel *Schauplatz* oder *Theater* ist häufig ein synoptischer Blick charakteristisch. Besonders vielgestaltig zeigt sich etwa ein *Erschrecklicher und Erbärmlicher Schaw Platz Verübter Frantzösicher Schandt Brandt und Mordthaten* ([Anonym] ca. 1675).¹¹



Auf diesem Schauplatz der Kriegsgräuelt finden sich in vielen kleinen Einzelszenen unterschiedliche Formen physischer Gewalt aus dem Französisch-niederländischen Krieg (1672-1679): Vergewaltigungen, Gewalt gegen

¹⁰ Vgl. Popelka (1980). Zu Engelbrecht vgl. Schott (1924:116f.). Zu den Augsburger Stechern allg. vgl. Seitz (1986).

¹¹ Es handelt sich um 4 Blätter mit einem Kupferstich. Nachweisbare Exemplare befinden sich in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und im Preußenmuseum Minden (nur der Stich). Bibliographischer Nachweis auch bei Drugulin (1863/1964:247), Nr. 2812.

Kinder, die Ermordung von Zivilisten auf unterschiedlichste Weise. Der Stich stellt ein wahres ‚Theater des Schreckens‘ dar. Im Vordergrund befindet sich ein Haufen toter Frauen- und Kinderkörper auf dem sich ein Schild mit dem Titel der Darstellung befindet. Am Himmel fliegen vier Gestalten: links außen der Teufel, rechts außen der Tod, links zur Mitte ein bewaffneter Reiter, rechts zur Mitte eine auf einem Ungeheuer reitende alte Frau. Sie symbolisieren die vollständige Verkehrung der sozialen Ordnung, ja beschwören eine Art Höllenszenario herauf. Im Bildhintergrund sind brennende und explodierende Städte zu sehen. An der linken und rechten Seite des Bildes finden sich jeweils adelige Befehlshaber, die dem Treiben zusehen bzw. es befehligen. Die Bildmitte ist von etwa 50 Einzelszenen beherrscht, die in für die damalige Druckgraphik ungewohnter Drastik Vergewaltigungs-, Tötungs- und Folterszenen zeigen. Jede dieser Szenen ist nummeriert und in den begleitenden Textblättern erklärt. Die an unterschiedlichen Orten und Zeiten verübten Gräueltaten werden so zu einem erdrückenden Gesamtpanorama der Kriegsgräueltaten zusammengefügt. Im Stich *Theater kriegender Potentaten* oder *la Theatre des Puissances de la presente guerre* von Probst von 1756 werden hingegen die am Siebenjährigen Krieg beteiligten Monarchen in einer Art Bildergalerie präsentiert.¹² Obwohl man in Augsburg für beide Krieg führenden Parteien stach, ist dieser Stich nicht zuletzt aufgrund der Platzierung von Friedrich II. in der rechten unteren Ecke wohl eher für die kaiserliche Seite gedacht gewesen.

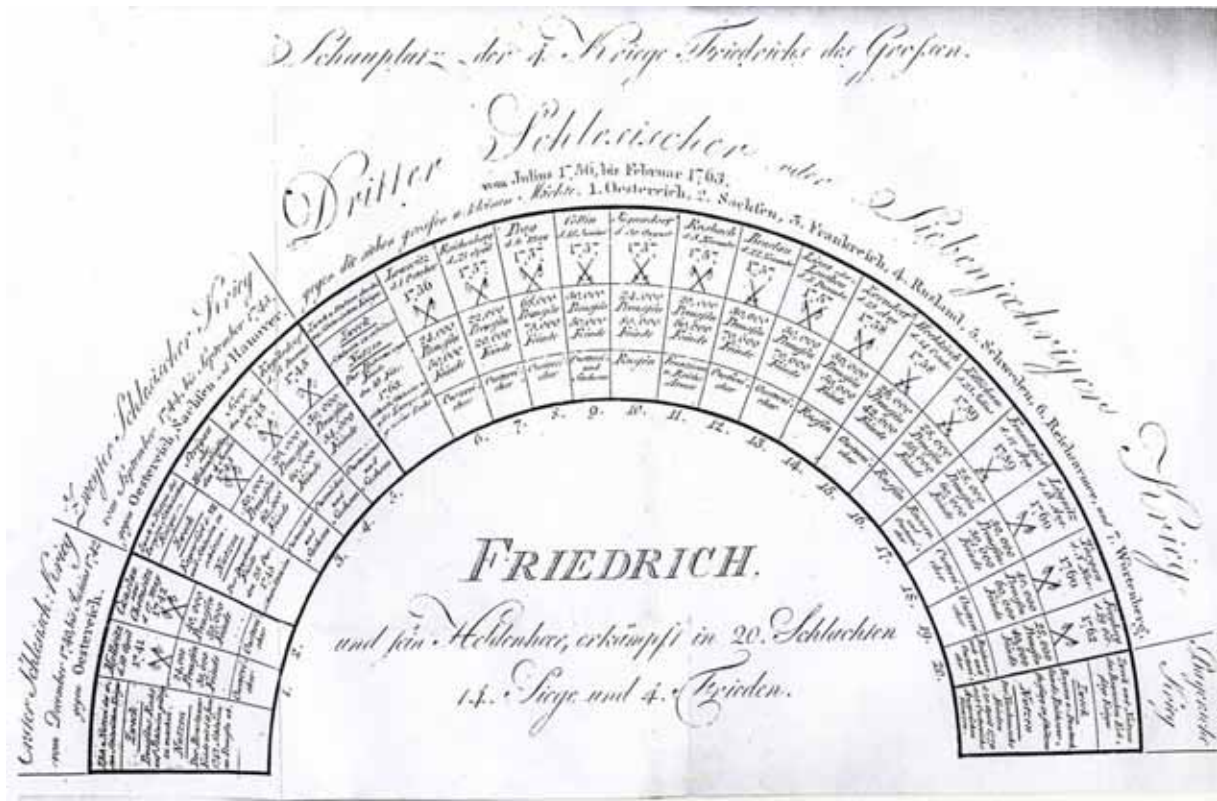
¹² Abb. in Benninghoven/Bösch-Supan/Gunderman (1986:166).



Ein besonderes Feuerwerk an allegorischer Darstellung enthält auch die Radierung *Jetziges Kriegs-Theatrum* des Augsburger Johann Martin Will (Koman-der 1995:203f.; Abbildung ebd.:566). In der linken Bildhälfte sieht man ein Theater, dessen Vorhang sich gerade hebt und den Blick auf ein heftiges Kampfgetümmel freigibt. In der Mitte kauern findet sich eine Frauengestalt, die von dem das Bild erklärenden Text in der unteren Hälfte des Blattes als der „blöde Mensch“ gekennzeichnet wird, der das „künfftige nicht wissen“ könne. Vor dem Theatervorhang steht Chronos mit der einen Hand auf das Geschehenweisend, mit der anderen auf die über der Bühne angebrachte Weltkugel deutend. Der das Bild begleitende Text weist es eindeutig als auf die katholisch-kaiserliche Partei zielend aus, wenn es heißt, der „Kayserlichen Macht muß doch alles weichen“. Der Text steht ganz im Zeichen religiöser Kriegsdeutung. Angesichts des „große[n] Gott[es], der alle regiert“, liege der Ausgang „allein in unser Gottes Hand“ und so möge es „endlich den nach Gottes Willen gehen“. Der Text endet schließlich mit den Worten des sich als „treuen Patrioten“ ausweisenden Autors, der „die Sach allein dem Großen Gott“ überlasse. Bemerkenswert an dieser Theater-Allegorie ist, dass die Betrachter und ihre Erkenntnismöglichkeiten mit ins Bild gesetzt werden, denn

rechts neben dem „blöden Mensch“ befindet sich auch noch eine Gruppe – zum Teil ebenfalls der Bühne zugewandt – räsonierender Herren, deren Diskurs angesichts der Unwägbarkeit des Schicksals als reine Zeitverschwendung bezeichnet wird.

Eine graphische Synopse der friderizianischen Schlachten aus dem späten 18. Jahrhundert (in jedem Fall nach 1779) trägt den Titel *Schauplatz der 4. Kriege Friedrichs des Großen* (Küster 1793-1797/1988, Bd. I:22.).



Der *Schauplatz* zeigt insgesamt 20 Schlachten und verzeichnet Gewinne und Verluste sowie die Stärke der jeweiligen Armeen. In der Mitte steht zu lesen „Friedrich und sein Heldenheer, erkämpft in 20 Schlachten 14. Siege und 4. Frieden“. Nach jedem Krieg wird in einer kurzen Rubrik „Zweck und Nutzen“ des vorgestellten Krieges benannt. Die Tafel greift die mnemotechnischen Funktionen der frühneuzeitlichen Gedächtnistheater (insbesondere Giulio Camillos und Robert Fludds) auf, indem sie die Kriege im Sinne einer mentalen Landkarte anhand ihrer Schlachten strukturiert (Yates 1994). Obwohl die Schlachten in der Praxis alles andere als Entscheidungscharakter trugen, werden sie hier als genau benennbare Ereignisse zu zentralen Strukturmerkmalen für die Erinnerung an den ansonsten unüberschaubar komplexen Vorgang des Krieges. Die Daten der Ereignisse werden damit

ebenso zum Gegenstand eines Theaters wie die „Krieg führenden Potentaten“ im oben angeführten *Theatrum*. Die angeführten Beispiele verweisen somit vor allem auf die optische, um nicht zu sagen panoptische Dimension der Metapher. Im 19. Jahrhundert konnte schließlich auch noch die Geschichte im Buchtitel zur ‚Bühne‘ des Krieges werden. Ewald Viktorin Dietrich etwa veröffentlichte 1833 die *Schlacht- und Schreckensscenen auf der Bühne der vaterländisch-deutschen Geschichte in chronologischer Ordnung* (Wahrmann [d. i. Dietrich] 1833). Und selbst die moderne Historiographie kann der von der zeitgenössischen Quellsprache angebotenen Theater-Metaphorik als Ordnungsprinzip für die Darstellung von Kampfhandlungen kaum widerstehen.¹³

Blickt man auf das so gewonnene Korpus von kriegsbezogener Wissensliteratur und Druckgraphik, so zeigen sich auch hier zunächst Strukturen, wie sie in den Arbeiten von Barbara Stafford und anderen zur visuellen Repräsentation von Wissen im 17. und 18. Jahrhundert herausgearbeitet worden sind (Stafford 1998). Ihr zufolge ging es der barocken Wissenskultur um „anstrengungsloses Lernen, das sich allein durch das Schauen“ vollzieht (Stafford 1998:249). Erst mit der Aufklärung habe ein stärker systematisierter Zugang an Bedeutung gewonnen, der mehr in die Tiefe ging und stärker auf die Macht der Texte vertraute. Auch wenn die historische Entwicklung vielleicht etwas komplexer war, als es diese lineare Interpretation nahe legt, so fügt sich das *theatrum belli* in besonderer Weise in diese barocke Art der Wissensrepräsentation. Im Falle militärischer Gewalt, den zahllosen Schlachten und Belagerungen, war es jedoch bereits der Gegenstand selbst, der als Theater perzipiert wurde und nicht erst seine Repräsentation in den papiernen Theatern des Wissens. Die Bühne war, wie im Folgenden gezeigt wird, stets eine zweifache: die Bühne der tatsächlichen kriegerischen Interaktion und die Bühne der *Theatrum*-Werke.

¹³ Ein sicherlich extremes Beispiel in der Aufnahme der Theater-Sprache liefert Loibl (1993); vgl. auch die Hinweise bei Förster/Pöhlmann/Walter (2001:7-18, hier 8); Duby (1988), Junkelmann (2000:IX), Köppen (2005).

2. Der Krieg als Theater

Die Kommunikationssituation von Zuschauer und Bühne, wie sie die Theatrum-Werke als Analogie der Wissensschau verwenden, bekommt im Bereich militärischer Operationen eine weitere, wesentlich realere Dimension. Die Darstellung der eigentlichen Kampfhandlungen in Form von Schlachten und Belagerungen folgte bereits seit dem 16. Jahrhundert häufig einer Sprache der Inszenierung.¹⁴ Das Schlachtfeld wurde zur Bühne, die Soldaten zu „Acteuren“, eine Niederlage mitunter zur Tragödie oder zum Trauerspiel verklärt.¹⁵ So heißt es etwa schon 1648 in den Sitzungsprotokollen des Städterates in Osnabrück im Rahmen der Friedensverhandlungen zum 30jährigen Krieg, dass „das arme Teutschland den kriegsschwall bereits 30 gantzer jahr auff dem Halß gehabt und das blutige *theatrum belli* gewesen, auff welchem viel gräuliche *tragoedien* diese zeitt über gespiet worden“ (Reppen 1988:53).

Die kriegerische Gewalt selbst wurde zumindest dem Anspruch nach in der Choreographie einer genau festgelegten Inszenierung aufgehoben. Moritz von Sachsen ließ vor der Schlacht von Rocoux (1746) angeblich gar deren Beginn von einer Schauspielerin auf einer Bühne verkünden (Duffy 1987:194). Und Friedrich der Große empfiehlt in seinen *Generalprinzipien* dem Heerführer die schauspielerische Kunst der Dissimulation:

„Die Kunst, seine Gedanken zu verbergen, oder die Verstellungskunst ist für jeden, der große Geschäfte zu leiten hat, unentbehrlich. Die ganze Armee liest aus der Miene des Heerführers, wie seine Sache steht. [...] Solche Gerüchte entmutigen, sie laufen durch die ganze Armee und dringen aus eurem in das feindliche Lager. Darum muß der Heerführer wie ein *Schauspieler* sein und die Miene aufsetzen, die ihm die *Rolle* die er spielen will vorschreibt“ (Friedrich der Große 1748/1913:32f.).

Auch hier zeigt sich eine deutliche Parallele zwischen dem Theater der höfischen Dissimulatio und den Erfordernissen des Kriegstheaters. Noch Ende des 18. Jahrhunderts beschrieb etwa Karl August von Struensee das Abtreten des Herzogs von Braunschweig als Oberkommandierender der Alliierten gegen die französische Revolutionsarmee mit den Worten: „Man sieht hier einen

¹⁴ Zur Interaktion der Sprache von Krieg und Theater im England des 16. Jahrhunderts vgl. De Somogyi (2000:90-130).

¹⁵ „Jetzt einen Schritt in die Schlacht hinein, die vor uns tobt, fast wie ein *Schauspiel*“ (Clausewitz 1980:72f.).

Herzog von Braunschweig seine Armee verlassen als wenn ein *Acteur* von der *Bühne* tritt“ (Höhn 1944:12 mit Anm. 1).

Ausgehend von der Beobachtung, dass das Wissen über den Krieg sich in den von der europäischen Adelsgesellschaft geprägten diskursiven Formen realisierte, darf die Theatralisierung des Krieges als Ausdruck seiner Eingebundenheit in die soziale Logik der höfischen Repräsentation gelesen werden. Geometrie und Überschaubarkeit wurden zu zentralen Axiomen einer Ästhetik der Kriegskunst. War es das höfische Zeremoniell, das zur Zeremonialisierung des Krieges beitrug, so reagierten umgekehrt die Wahrnehmungsmuster des Kampfes mit Kategorien der Theatralität. Als die Russen während des Siebenjährigen Krieges 1758 Cüstrin bombardierten und zerstörten, erhoben die *Berlinischen Nachrichten* den Vorwurf, dass

„die Absicht der Russen nicht sowohl dahin gegangen, die Festung zu erobern, welches mit einem Bombardement nicht leicht angehet, als vielmehr sich, und den anwesenden Prinzen von Sachsen, das grandiose *Schauspiel* einer brennenden Stadt zu geben, indem weder Laufgräben eröffnet, noch Bresche bishero geschossen, sondern bloß mit Bogen-Schüssen auf die unglückliche Stadt gefeuert, und die Bomben und Feuer-Kugeln, lediglich auf die Häuser gerichtet “

worden seien.¹⁶ Bedeutsam ist an solchen Zuschreibungen weniger die Frage, ob die Russen tatsächlich entsprechende Beweggründe hatten, Cüstrin zu beschießen, als vielmehr die Vorstellung einer Ästhetisierung von Gewalt, die uns an Bilder von Nero und dem brennenden Rom erinnert. Dass entsprechende Szenarien als „ausserordentliche Schauspiele“ wahrgenommen wurden, zeigt beispielsweise auch die Belagerung von Lille im Jahr 1708, die unter anderem so illustre Gäste wie Kurfürst und König August II. von Sachsen und den Landgrafen von Hessen Kassel anzog.¹⁷

Ebenso konnte mancher Dichter die Beobachtung einer Schlacht vom Feldherrenhügel als Schauspiel preisen. So etwa Jakob Michael Reinhold Lenz, wenn er in seinen *Anmerkungen über Theater* wie folgt schwärmt: „welche Wohltat des Genies, Sie auf die Höhe zu führen, wo Sie einer Schlacht mit all ihrem Getümmel, Jammern und Grauen zusehen können, ohne ihr eigen

¹⁶ Berlinische Nachrichten, No 99 vom 19. August 1758, zitiert nach Schort (2006:404).

¹⁷ Abtheilung für Kriegsgeschichte des K. K. Kriegs-Archives (1876-1892), Bd. 10:393, vgl. auch den Hinweis bei Luh (2004:212).

Leben, Gemütsruhe, und Behagen hineinzuflechten, ohne auf dieser grausamen *Szene Akteur* zu sein“ (Lenz 1987:655). Lenz' Überlegungen stehen dabei im Kontext seines Verständnisses einer „anschauenden Erkenntnis“, die strukturelle Homologien zwischen dichterischem Genie und General zu Tage treten lässt, indem „Simultaneität, Transparenz und Sinnlichkeit“ zu von beiden geteilten Eigenschaften werden (Kagel 1997:134-149). Die Transparenz und Überschaubarkeit des Kampfgeschehens bildete eine zentrale handlungsleitende Fiktion des militärischen Denkens, die in der Theatermetapher ihren sinnfälligen Ausdruck fand. Eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung war daher aus Sicht eines militärischen Denkers wie Friedrich dem Großen auch im tatsächlichen Theater unbedingt aufrecht zu erhalten (Schneider 1998). Angesichts der von einer extremen Unübersichtlichkeit geprägten Schlachten, die dadurch zu tendenziell unsichtbaren Ereignissen wurden, kann der Rückgriff auf die Theatermetaphorik hingegen geradezu als Rationalitätsfassade angesprochen werden, die eine faktisch nicht zu erreichende Überschaubarkeit suggeriert (Füssel 2007).

Die Verfasser zeitgenössischer Selbstzeugnisse, die sich selbst in eine Beobachterposition setzen, kommentieren das Erlebte häufig mit Theatermetaphern. So schreibt etwa der sächsische Soldat Hans Carl Heinrich von Trautzschen während des Siebenjährigen Krieges über seine erste Begegnung mit einem Manöver:

„Unterdessen glaubte ich lauter gewöhnliche Gegenstände zu finden, als sich auf einmal ein ganz neues *Schauspiel* meinen Blicken darbot. Ich sah ohngefähr tausend bewaffnete Statuen. Sie waren in zween Haufen gestellt, und jeder Haufe wurde durch einen Mann zu Pferde, der von weitem einem Centauren glich, in Bewegung gesetzt. So wie die taubmachende Stimme dieser Männer ertönte, so bewegten auch diese Statuen, auf eine mir unbegreifliche Art, Hände und Füße, und ich sah sie in kurzer Zeit in so vielerley Stellungen, dass es einer Zauberey nicht unähnlich schien“ (von Trautzschen 1769:4).

Trautzschens Briefe sind von einer geradezu ubiquitären Verwendung der Theatermetaphorik durchdrungen. Selbst im Traum erscheint das Kriegstheater ihm, als er vom Straßburger Münster in die virtuelle Ferne blickt: „Neue *Schauspiele* eröffneten sich mir, doch nichts als Krieg und Verwüstung. [...] Ich sah Schlachten, wo hunderttausende blieben, ich sah Raubschlösser erbauen und zerstören“ (von Trautzschen 1769:84). Wieder erwacht schreibt der in-

zwischen an der Seite der Franzosen kämpfende Sachse: „Hätten sie wohl geglaubt liebster Freund, dass ihre Brüder, die bey dem ersten *Auftritte* dieses Krieges eine so unglückliche *Rolle* gespielt haben, noch einmal den *Schauplatz* betreten würden?“ (von Trautschen 1769:85). Hier wird die Metapher des geographischen Theaters verknüpft mit den ‚Rollen‘- und ‚Szenen‘-Bildern der Kriegshandlungen.¹⁸ Die Aufnahme der Theater-Metaphorik in zahlreichen Selbstzeugnissen zeigt auch, dass der Gebrauch der Metapher im militärischen Kontext nicht allein auf die Ebene von gelehrtem Diskurs und Generalität beschränkt war, sondern auch zum Gegenstand einer breiten Aneignung im Sprachgebrauch, zumindest der schriftfähigen, von Kriegen betroffenen Bevölkerungsteile wurde.

Vor allem Schlachten werden in den Selbstzeugnissen des 18. Jahrhunderts immer wieder als „Schauspiele“ beschrieben. So etwa durch den russischen Gutsherrn Andrej Bolotow, der in seiner Autobiographie ausführlich seine Kriegserlebnisse in der Schlacht von Großjägersdorf am 30.8.1757 schildert (Bolotow 1990, Bd.1:226-253). Aufgrund seiner günstigen Position auf dem mit dichtem Buschwerk bewachsenen linken Flügel wähnt Bolotow sich und seine Kameraden als „bloße Zuschauer der sich ankündigenden blutigen Schlacht“ (Bolotow 1990:236). Bei strahlendem Sonnenschein beginnt um 8 Uhr morgens die Schlacht mit einer Salve der Preußen. Die Russen reagierten zur großen Verwunderung Bolotows zunächst offenbar nicht mit einer Gegensalve. Die Tatsache, dass die Preußen noch zwei weitere Salven feuerten, bevor es zu Gegenfeuer der Russen kam, veranlasste unterdes einen „von den abergläubischen Älteren“ zu der Meinung, die Gewehre der russischen Soldaten „möchten gebannt worden sein“ (Bolotow 1990:236). Endlich reagiert auch die russische Seite und es kommt zu einem ununterbrochenen Feuer beider Seiten, so dass Bolotow „angesichts des blutigen Schauspiels“ seine Feder heute außerstande sieht, „die damalige seelische Erschütterung zu schildern“ (Bolotow 1990:237). Auch klagt er über eine Einschränkung der Wahrnehmung der den „entscheidenden Augenblick“ abwartenden Offiziere.

„Bald aber gingen wir auch des Vergnügens, alles beobachten zu können, verlustig; wegen des unaufhörlichen Schießens ward der Rauch so dicht, dass wir die beiden Armeen nicht mehr sehen

¹⁸ Eine Verknüpfung, die sich in vielen Quellen findet. So kommentiert etwa der Krefelder Abraham ter Meer in seinem Tagebuch 1758: „Das war das Ende der ersten Szene des Kriegstheaters auf dieser Rheinseite“ (Buschbell 1936:23).

konnten, nur noch das Knattern der Gewehre und der Kanonendonner waren zu vernehmen“ (Bolotow 1990:237).

Für den sich sicher wählenden Beobachter wird das blutige ‚Schauspiel‘ zum ästhetischen Vergnügen. Jenseits der ästhetischen Faszination, welche die Zeitgenossen beim Spektakel der Schlacht verspürten, haftet der Repräsentation des Krieges in der Wissensordnung der Theatrum-Metaphorik auch eine ideologische Dimension an. Denn die semantische Virtualisierung des massenhaften Tötens als Schauspiel trug sicher nicht unwesentlich zum Bild einer gezähmten Bellona bei. Eine ironische Brechung erfuhr die Theatralität des Krieges jedoch bereits in Voltaires vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Siebenjährigen Krieges verfassten *Candide*. Candide gerät im dritten Kapitel in eine blutige Schlacht, der er nur mit Mühe entfliehen kann: „Candide toujours marchant sur des membres palpitants, ou à travers des ruines, arriva enfin hors du *théâtre de la guerre*.“ (Voltaire 1759/1980:127). Er entkommt damit dem Schauplatz des Krieges im räumlichen Sinne des Gefechtsfeldes, er entkommt aber gleichzeitig auch dem massenhaften inszenierten Töten. In der Konfrontation mit der extremen Grausamkeit jener heroischen Schlächtereier („boucherie héroïque“) tritt die Widersprüchlichkeit zwischen dem schönen Schein einer theatralen Inszenierung und dem tausendfachen Leid klar hervor.

Spätestens im Zeitalter der entfesselten Bellona sollte jedoch gerade der Scheincharakter der Inszenierung Anlass zu einer Umwertung der Theatralität bieten. So diente die Theatermetaphorik aus der Perspektive der späten Kaiserzeit dazu, den Niedergang der nachfriderizianischen preußischen Armee zu versinnbildlichen.¹⁹ So kommentiert ein Oberstleutnant Julius Hoppenstedt in seinem Buch *Wir von der Infanterie* folgende Verse von Gneisenau: „Ihr aber, die Ihr fernher zu uns kommt, Zu seh’n, was Friedrichs Volk durch ihn vermag, Sagt, welches unter allen Völkern ahmet Wohl ganz das wunderbare *Schauspiel* nach?“ mit den Sätzen

„Aber es war eben – ein Schauspiel, das man jahrein, jahraus einstudierte, bei dem jeder seine Rolle ganz genau kannte, und dessen einzelne Akte durch Kanonenschüsse angegeben wurden. Bei einer solchen verkünstelten ‚Revuetaktik‘, die ein Schriftsteller treffend mit ‚exaktem Schlendrian‘ bezeichnet, verknöcherte natürlich die Armee, da wurden die Offiziere wohl große Exerzierkünstler und gut geölte Exerziermaschinen, aber sie blieben

¹⁹ Vgl. zum Kontext Showalter (1994); Rink (1998).

unerfahrene, unselbständige, verantwortungsscheue, hilflose Feldsoldaten“ (Hoppenstedt 1913:78).

Das Schauspiel ist hier pejorativ zu bloßem Theater geworden, die Inszenierung tritt der ‚wirklichen‘ Erfahrung des Kriegs gegenüber.

3. Der Krieg auf der Bühne

Nachdem wir den Krieg als Gegenstand der frühneuzeitlichen Wissenstheater und als Inszenierung auf den tatsächlichen Schlachtfeldern kennen gelernt haben, soll nicht unerwähnt bleiben, dass der Krieg zweifellos auch auf den tatsächlichen Theaterbühnen zur Darstellung kam. Heinrich Stümcke lieferte hierzu in seinem 1915 vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs verfassten Büchlein *Theater und Krieg* zwei wichtige Ansatzpunkte. Zum einen sammelte er historische Theaterstücke, die die frühneuzeitlichen Kriege zum Thema machen bzw. zum Aufhänger nehmen. Zum anderen diskutiert er das Problem, eine „Schlacht auf der Bühne“ zu inszenieren.²⁰ Insbesondere Letzteres verknüpft der Autor mit einigen aufschlussreichen Bemerkungen zu Repräsentation und Wandel der Kriegführung. So bediente sich schon Shakespeare der symbolischen Darstellungsformen des Botenberichts oder der Stellvertretung – zwei Kämpfer verkörpern die ganze Schlacht – welche sich letztlich auf eine sinnbildliche Repräsentation beschränken (Scherrer 1919; De Somogyi 2000). Welche Realitätseffekte dabei von den Schauspielen der Shakespearezeit ausgehen konnten, zeigt eine von Thomas Heywood kolportierte Anekdote aus dem Jahre 1595 (Somogyi 1998:92f.). Als es tatsächlich ein einziges Mal eine Gruppe spanischer Soldaten schaffte, englisches Festland zu betreten und eine Kirche zu zerstören, war ihr Aufenthalt nur von kurzer Dauer. Denn als sie in einem Ort namens Perrin in Cornwall ankamen, um diesen zu plündern, trafen sie auf eine Gruppe von Schauspielern, die eine Schlacht auf der Bühne aufführten und mit ihren Trommeln und Trompeten einen lauten Alarm gaben. Die Spanier wähten sich entdeckt und flohen angeblich in großer Aufregung zu ihren Booten. Realität und Schauspiel waren demnach bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander verquickt.

²⁰ Vgl. Stümcke (1915:60-68, 116-128); vgl. auch Scherrer (1919).

Im 18. und 19. Jahrhundert mehrten sich offenbar die Versuche, möglichst realistische Gefechtssequenzen auf der Bühne zu inszenieren.²¹ 1844 klagt dementsprechend der Frankfurter Intendant Franz von Akats: „Jedes Bemühen, eine Schlacht so anzuordnen, dass sie der furchtbar schauerlichen Wirklichkeit sich nähert, ist vergebens [...]. Gewöhnlich endet sich ein solches mit Lachen.“ (Stümcke 1915:125). Und 1879 rät Heinrich Bulthaupt:

„Ja, wenn die Bühnen endlich anfangen wollten, dafür zu sorgen, undarstellbare Kämpfe und Gefechte hinter die Szene zu verlegen und dem Stück, das an Harnisch- und Schwertgerassel so überreich ist, durch eine ganz einfache Manipulation einen Teil der schmachvollen, unverdienten Lächerlichkeit zu nehmen, der es in der Regel auf der Bühne verfallen ist“ (Stümcke 1915:125f.).

Stümcke schließt mit einem Ausblick auf die prekären Darstellungsmöglichkeiten des modernen Krieges, denn dieser sei nun gewissermaßen „unpoetisch“ geworden. Die unzähligen Versuche der Inszenierung der Schlacht auf einer Theaterbühne verhalten sich somit in gewisser Weise spiegelbildlich zu den Versuchen, die komplexen Vorgänge auf den tatsächlichen Schlachtfeldern mit Hilfe der Theatermetaphorik zu ordnen und wahrnehmbar zu machen. Parallel zur räumlichen Entgrenzung der Kriegstheater in der Moderne veränderten sich schließlich auch die ästhetischen Darstellungskonventionen des Theaters (Schneider 1998:225f.).

4. Fazit

Obwohl bereits vormodernen Autoren das Problem der Undarstellbarkeit von Schlachten bewusst war, blieb das Theater lange das wirkmächtigste Modell zur Ordnung und Repräsentation auch militärischen Wissens. Die Gründe hierfür sind in einer komplexen Gemengelage von ästhetischen, sozialen und wissenskulturellen Faktoren zu suchen. Im 17. und 18. Jahrhundert ist die Verwendung der *Theatrum*-Metapher im Bereich des Krieges noch auf eine Vielzahl unterschiedlicher Bild- und Textgenres ausgedehnt. Während des 18. Jahrhunderts schränkte sich die Begriffsverwendung jedoch allmählich auf die bis heute gebräuchliche Verwendung des Begriffs des ‚Kriegstheaters‘ (*theatre of war*) als räumlich-geographische Kennzeichnung eines Kriegs-‚Schauplatzes‘ ein. Dabei fielen im Bereich der Kartographie und der Landesbeschreibungen

²¹ Zur Schlacht auf der Bühne vgl. u.a. Russell (1995:72f.).

der ‚Schauplatz‘ des Textes und der reale ‚Schauplatz‘ gleichsam in eins. In den allegorischen und idealtypischen Darstellungen hingegen wurde das Bild selbst zur primären Bühne des Geschehens. Gleichzeitig existierte eine ungebrochene Tradition der Beschreibung von militärischen Ereignissen, in erster Linie Schlachten, im Vokabular des Theaters. Schlachtfelder wurden zu Bühnen, Soldaten zu Akteuren, Kampfhandlungen zu Akten und Szenen, das ganze zu einem Drama. Seit dem 19. Jahrhundert trennte sich diese – als bloßer Schein diskreditierte – Beschreibungsebene allmählich ab. Was bleibt, ist der geographische Begriff des Kriegstheaters.

Seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert feiert die Begrifflichkeit des Spektakels und der Inszenierung hingegen in medienkritischer Wendung eine wahre Renaissance als Beschreibungsvokabular militärischer Ereignisse. In einem Interview mit der Züricher *Weltwoche* brachte Peter Sloterdijk es 2004 auf den Punkt:

„Was man früher *theatrum belli* nannte, wird heute mit einem mentalen Feld identifiziert: Alle Feldherren im Zeitalter der amerikanischen Kriege gehen von der Erkenntnis aus, dass es immer zwei Kriege gibt in einem, zwei Schlachtfelder, die einander überlagern, wobei das Schlachtfeld der Bilder eine immer grössere Rolle spielt. [...] der Bilderschauplatz, das *theatrum belli* des Imaginären, lässt sich vom eigentlichen Kriegsgeschehen nicht mehr sauber trennen. Der Bilderkrieg ist mittlerweile der eigentliche, der immerwährende Krieg“ (Sloterdijk 2004).²²

Schließlich geht mit der Virtualisierung des Krieges auch eine Auflösung der Kriegstheater als eindeutig fokussierbarer Räume im Sinne von Clausewitz einher. Die neuen asymmetrischen Kriege kennen keine klassischen Schlachtfelder mehr, ihre Bühne ist nun allein der Bildschirm.²³

²² Schon bei Paul Virilio heißt es ähnlich: „Mit den ersten Raumwaffen des Zweiten Weltkriegs und dem Blitz von Hiroshima wird das *Kriegstheater* ersetzt durch die *Theaterwaffen* – ein zwar veralteter, für die Situation aber aufschlußreicher Begriff, den die Militärs da verwenden“ (Virilio 1989:13).

²³ Vgl. auch Hüppauf (2003).

5. Literatur

Quellen

- Adelung, Johann Christoph (1778-79): *Schauplatz des Baierischen Erbfolgskrieges oder historische u. geographische Beyträge zur Geschichte des Krieges, welcher nach Ableben d. Churfürsten Maximilian Josephs von Baiern über d. Besitz seiner Länder entstanden ist; durch Landcharten und Plane der Armeen erläutert*, Leipzig.
- [Anonym] (ca. 1675?): *Erschrecklicher und Erbärmlicher Schaw Platz Verübter Frantzösischer Schandt Brandt und Mordthaten: Auß dem Hollandische[n] in daß Hochteutsche übersetzt*, [s.l.].
- [Anonym] (1702): *Schauplatz des Krieges in Italien oder Accurate Beschreibung der Lombardey ... Wobey d. wichtigsten Grund-Risse der vornehmsten Städte u. Festungen, auch eine eigtl. Erzählung des bißhorigen Feldzuges u. Abb. dessen fürnehmsten Actionen; Nebst denen Bildn. derer commandirenden Generalen*, Leipzig.
- [Anonym] (1706): *Curieuser Schauplatz des in diesem achtzehnden Seculo angefangenen und noch fortwährenden blutigen Krieges zwischen denen hohen allirten u. der Kron Franckreich samt dero Adhärente, sonderlich in denen spanischen Niederlanden ... : Samt e. doppelten Anh. ... auch kurtzer Beschreibung des weltberühmten Königreichs Spanien, Rotenburg/Franckfurt/Leipzig*.
- [Anonym] (1718): *Das Hungarisch- und Venetianische Kriegs- nunmehr Gott Lob! mit bessern Fug so zu nennende Friedens-Theatrum welches die zu Pasarowitz am 21 Julii An. 1718 zwischen allerseits kriegenden Partheyen getroffene Friedens-Schlüsse, auch die bey Unterschreib und Publicirung derselbigen beobachtete Solennitäten praesentiret: Nebst darzu dienlichen Kupffern*, Leipzig.
- [Anonym] (1751-1760): *Neueröffneter Schauplatz aller vorfallenden Staats-, Kriegs- und Friedens-Begebenheiten, wie auch der neuesten Geschichte der Kirchen, der Gelehrsamkeit und der Natur, nebst anderen Merkwürdigkeiten, mit gehörigen Documenten und nützlichen Anmerkungen aus allen Theilen der Wissenschaften*, Erfurt.
- [Anonym] (1761-1764): *Neuer historischer Schauplatz aller vorfallenden Begebenheiten im Staat, der Kirche, der gelehrten Welt, und dem Naturreiche*, Erfurt.
- [Anonym] (1758a): *Jeziges Kriegs-Theater oder Vorstellung derer Lager, Schlachten, Belagerungen, Marchen ... und andern merckwürdigen Begebenheiten des gegenwaertigen Kriegs in Deutschland / von einem geschickten Ingenieur gezeichnet [und in Kupfer gestochen]*, Augspurg.

- [Anonym] (1758b): *Neues Kriegs-Theater oder Sammlung der Merkwürdigsten Begebenheiten des Gegenwaertigen Krieges in Teutschland in accuraten in Kupfer gestochenen Vorstellungen. nebst einem Avertissement, Leipzig.*
- [Anonym] (1773): *Neues Kriegs-Theater oder Sammlung der merkwürdigsten Begebenheiten des gegenwaertigen Krieges zwischen den Russen und Türcken: in accuraten in Kupfer gestochenen Vorstellungen; nebst einem Avertissement, Leipzig.*
- Ausfeld, Johann K. (1815): *Schauplatz des Krieges der verbündeten teutschen und russischen Völker gegen Napoleon von dem Beytritte Oestreichs bis zum Übergange der Verbündeten über den Rhein im Jahre 1813 [...], Stuttgart u.a.*
- Blödner, Cyriaco (1701-1713/1991): *Theatrum Belli Rhenani [worinen enthalten Der Röm. Kayserl: Mayst. und des Heyl. Röm. Reiches Haupt Armée Feldzug áo 1713...]* [Faks.-Ausg.] hrsg. vom Landesvermessungsamt Baden-Württemberg (Stuttgart) (Quellen zur Geschichte d. deutschen Kartographie VII), Lüneburg.
- Bolotow, Andrej (1990): *Leben und Abenteuer des Andrej Bolotow von ihm selbst für seine Nachkommen aufgeschrieben, 2 Bde., München.*
- Buschbell, Gottfried (ed.) (1936): *Das Tagebuch des Abraham ter Meer (1758-1769)* (Krefelder Archiv 3), Krefeld.
- Clausewitz, Carl von (1980): *Vom Kriege. Hinterlassenes Werk*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien.
- Dopff, Daniel Wolff van (1690/2005): *Theatrum belli Rhenani: ar te aigimont et Nederkan. Ducis Generalis Caesareae Majestatis, Ordinumque Foederati Belgii, etc. etc. etc. apaertum, cique in schriptum in spem et vota rerum feliciter gerendarum / felicibus auspiciis strenuissimi ac illustrissimi Danielis Wolfii van Dopff*, Amsterdam (ND Bad Langensalza).
- Friedrich der Große (1748/1913): „Die Generalprinzipien des Krieges und ihre Anwendung auf die Taktik und Disziplin der preußischen Truppen“, in: *Die Werke Friedrichs des Großen*, hrsg. von Gustav Berthold Volz, Bd. 6, Berlin, 3-115.
- Garrard, William (1591): *The Arte of Warre. Beeing the Onely Rare Booke of Myllitarie Profession*, London.
- Küster, Carl Daniel (ed.) (1793-1797/1988): *Officier-Lesebuch historisch-militairischen Inhalts, mit untermischten interessanten Anekdoten*, Bd. I , Berlin (ND Starnberg).
- Lenz, Jakob Michael Reinhold (1987): „Anmerkungen über Theater“, in: Ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Sigrid Damm, Bd. 2, München, 641-671.

- Lidl, Johann Jacob [um 1760]: *Theatrum Belli Borussici... / Kriegs Schau-Platz in Preussischen Landen*, Wien.
- Littich, Johann Georg (1704): *Theatrum belli Bavarici, das ist, Schau-Pünne dess im Harnisch stehenden Bayrlands: auff welcher Maximillian Emmanuel*, [München].
- [Peller, Christoph] (1663): *Theatrum Pacis: Hoc Est: Tractatum Atqve Instrumentorum Præcipuorum, Ab Anno Inde M DC XLVII. Ad MDCLX. Vsque, In Europa Initorum Et Concluserum Collectio; Accessit Index utilissimus = Friedens-Schauplatz, Das ist: Alle die fürnemste Friedens-Instrumenta und Tractaten, so vom Jahr 1647. an, biß auf das 1660. in Europa aufgerichtet und beschlossen worden [...]*, Nürnberg.
- Rhode, Johann Christoph (1755): *Theatrum Belli in America Septentrionali II. foliis comprehensum jussu Acad. Reg. Scient. et Eleg. Litt. [...]*, Berlin.
- Seutter, Matthäus [ca. 1740]: *Theatrum belli Rußorum Victoriis illustratum sive Nova et accurata Turcicarum Et Tartaricum Provinciarum intra fluvios Taras s. Niester et Tanaim s. Don, ad Oram Ponti Euxini et in Peloponneso Taurica sitarum Designatio*, Aug[ustae] Vind[elicorum].
- Steislinger, Johann Andreas (1742-1744): *Neu-eröffnetes Kriegs- und Friedens-Theatrum: darinn, was in jedem Monath des ... Jahrs von Belagerungen, Feld- und See-Schlachten, Friedens-Schlüsse, Krönungen, Hohen-Geburten, Vermählungen und Todts-Fällen ... so auf dem grossen Welt-Theatro paßieren [...]*, Augsburg.
- Trautschen, Hans Carl Heinrich von (1769): *Militärische und literarische Briefe des Herrn von T.: die Feldzüge von 1756 bis 1763 betreffend*, Leipzig.
- Voltaire (1759/1980): *Candide ou l'optimisme* (Les Oeuvres completes de Voltaire 48), Oxford.
- Wahrmann, Theodor [d. i. Ewald Viktorin Dietrich] (1833): *Schlacht- und Schreckensscenen auf der Bühne der vaterländisch-deutschen Geschichte in chronologischer Ordnung dargestellt*, Meissen.
- Zedler, Johann Heinrich (1745): *Großes vollständiges Universal-Lexicon*, Bd. 43, Halle u.a.

Forschungsliteratur

- Abtheilung für Kriegsgeschichte des K. K. Kriegs-Archives (ed.) (1876-1892): *Feldzüge des Prinzen Eugen von Savoyen. Nach den Feld-Acten und anderen authentischen Quellen*, 20 Bde., Bd. 10, Wien.
- Arnberger, Erik (1966): *Handbuch der thematischen Kartographie*, Wien.

- Bachmann-Medick, Doris (2006): „Performative Turn“, in: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg, 104-143.
- Benninghoven, Friedrich/Bösch-Supan, Helmut/Gunderman, Iselin (1986): *Friedrich der Große. Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz anlässlich des 200. Todestages König Friedrichs II. von Preußen*, Berlin.
- Besse, Jean-Marc (2003): *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon.
- Drugulin, Wilhelm Eduard (1863): *Historischer Bildatlas*, Leipzig (ND Hildesheim 1964).
- Duby, Georges (1988): *Der Sonntag von Bouvines. Der Tag, an dem Frankreich entstand*, Berlin.
- Duffy, Christopher (1987): *The Military Experience in the age of Reason*, London.
- Förster, Stig/Pöhlmann, Markus/Walter, Dierk (edd.) (2001): *Schlachten der Weltgeschichte. Von Salamis bis Sinai*, München.
- Friedrich, Markus (2004): „Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der Theatrum-Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel“, in: Theo Stammen/Weber, Wolfgang E. J. (edd.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin (= Colloquia Augustana, 18), 205-232.
- Friedrich, Markus (2008): „Das Korpus der frühneuzeitlichen Wissenstheater und sein Wissensbegriff“, in: Grunert, Frank/Syndikus, Annette (edd.): *Erschließen und Speichern von Wissen in der Frühen Neuzeit*, Berlin (im Druck).
- Füssel, Marian (2008): „Das Undarstellbare darstellen. Zum Bild der Schlacht im 18. Jahrhundert“, in: Signori, Gabriela/Emich, Birgit (edd.): *Kriegsbilder. Visualisierung und Intermedialität von Krieg und Zerstörung in der Vormoderne* (ZHF Beihefte), Berlin (im Druck).
- Grawert-May, Erik (1987): *Das Drama Krieg. Zur Moralisierung des Politischen*, Tübingen.
- Hellwig, Fritz (1985): *Mittelrhein und Mosel im Bild alter Karten. Katalog zur Ausstellung*, Koblenz.
- Höhn, Reinhard (1944): *Revolution, Heer, Kriegsbild*, Darmstadt.
- Holländer, Hans (1997): „Theatrum Mundi. Die Welt als Theater“, in: Spinner, Kaspar/Siepmann, Helmut (edd.): *Alles Theater. Ringvorlesung der RWTH Aachen im WS 1993/94*, Bonn, 153-162.
- Hoppenstedt, Julius (1913): *Wir von der Infanterie. Die Geschichte des Preußischen Infanteristen*, Berlin.

- Hüppauf, Bernd (2003): „Das Schlachtfeld als Raum im Kopf“, in: Martus, Stefan/Münkler, Marina/Roecke, Werner (edd.): *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*, Berlin, 207-233.
- Junkelmann, Marcus (2000): *Theatrum belli. Die Schlacht von Höchstädt und die Schlösser von Schleißheim und Blenheim*, Herzberg.
- Kaldor, Mary (2003): „Der Krieg ist Theater“. Mary Kaldor im Interview mit Eric Chauvistré, in: *taz* 21.5.2003, 4.
- Kirchner, Thomas (1985): „Der Theaterbegriff des Barocks“, in: *Maske und Kothurn* 31, 131-140.
- Köppen, Manuel (2005): *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg.
- Lemoine-Isabeau, Claire (1986): Art. „Schlachtenkarte“, in: *Lexikon zur Geschichte der Kartographie. Von den Anfängen bis zum 1. Weltkrieg*, bearb. v. Ingrid Kretschmer u.a., Wien, 705-708.
- Luh, Jürgen (2004): *Kriegskunst in Europa 1650-1800*, Köln/Weimar/Wien.
- Loibl, Werner (1993): „Zehn Tage ‚Schau-Bühne des Krieges‘. Aschaffenburg und sein Umland vor der Schlacht bei Dettingen“, in: *Aschaffener Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebietes* 16, 9-68.
- Kagel, Martin (1997): *Strafgericht und Kriegstheater. Studien zur Ästhetik von Jakob Michael Reinhold Lenz*, St. Ingbert.
- Komander, Gerhild M. (1995): *Der Wandel des „Sehepunktes“. Die Geschichte Brandenburg-Preußens in der Graphik von 1648-1810*, Münster/Hamburg.
- Matussek, Peter (2004): „Der Performative Turn. Wissen als Schauspiel“, in: Fleischmann Monika/Reinhard, Ulrike (edd.): *Digitale Transformationen*, Berlin, 90-95.
- Oberender, Thomas (2006): „‚Kriegstheater‘ oder: Die Spiele der Macht. Über das Verhältnis von Krieg und Theater“, in: Ders. (ed.): *Kriegstheater. Zur Zukunft des Politischen* 3, Berlin, 9-20.
- Popelka, Liselotte (1980): „Martin Engelbrecht und die Hilfsvölker Maria Theresias“, in: Gerda Mraz [Red.]: *Maria Theresia als Königin von Ungarn: 15. Mai – 26. Oktober 1980; Ausstellung im Schloß Halbturn, Burgenland, Schloss [Halbturn]*: Eisenstadt, 45-51.
- Quondam, Amadeo (1980): „Dal teatro della corte al teatro del mondo“, in: Maristella De Panizza Lorch (ed.): *Il teatro italiano del rinascimento*, Milano, 135-150.

- Reppen, Konrad (1988): „Über die Geschichtsschreibung des Dreißigjährigen Krieges: Begriff und Konzeption“, in: Ders. (ed.): *Krieg und Politik 1618-1648. Europäische Probleme und Perspektiven*, München, 1-84.
- Rink, Martin (1998): „Vorbild für die Welt oder exakter Schlendrian? Die spätfriederizianischen Manöver“, in: *Militärgeschichte* 4, 59-64.
- Russell, Gillian (1995): *The theatres of war. Performance, politics, and society, 1791-1815*, Oxford.
- Sandler, Christian (2001): *Matthäus Seutter (1678-1757) und seine Landkarten: ein Handbuch*, Bad Langensalza [ursprünglich in Mitteilungen des Vereins für Erdkunde in Leipzig 1894].
- Schneider, Manfred (1998): „Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater“, in: *Kleist-Jahrbuch*, 209-226.
- Schott, Friedrich (1924): *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger: ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- u. Buchhandels von 1719 bis 1896*, Augsburg.
- Schramm, Helmar (1990): „Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ‚Theater‘“, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Thierse, Wolfgang (edd.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin, 202-242.
- Scherrer, Max (1919): *Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist. Zur Form- und Sachgeschichte der dramatischen Dichtung*, Zürich.
- Schort, Manfred (2006): *Politik und Propaganda. Der siebenjährige Krieg in den zeitgenössischen Flugschriften*, Frankfurt a. M. u.a.
- Seitz, Wolfgang (1986): „The Engraving Trade in Seventeenth- and Eighteenth-Century Augsburg: a checklist“, in: *Print Quarterly* III, Nr. 2, 116-128.
- Showalter, Dennis E. (1994): „Hubertusburg to Auerstädt: The Prussian Army in Decline“, in: *German History* 12, 308-333.
- Sloterdijk, Peter (2004): „Es gibt lediglich Individuen“. Sven Gächter im Gespräch mit Peter Sloterdijk, in: *Weltwoche* 29 [http://www.weltwoche.ch/artikel/?AssetID=8227& CategoryID=62 (29.09.2007)].
- De Somogyi, Nick (2000): *Shakespeare's theatre of war*, Aldershot u.a.
- Sperling, Walter (1990): „Cyriak Blödner und sein ‚Theatrum Belli Rhenani‘ (1713)“, in: Scharfe, Wolfgang/Musall, Heinz/Neumann, Joachim (edd.): *4. Kartographiehistorisches Colloquium Karlsruhe 1988. Vorträge und Berichte*, Berlin, 179-182.
- Stafford, Barbara Maria (1998): *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam.

Stümcke, Heinrich (1915): *Theater und Krieg*, Oldenburg/Leipzig.

Uhle-Wettler, Franz (1996): Art. „Theatre of War“, in: Franklin D. Margiotta (ed.): *Brassey's Encyclopedia of Land Forces and Warfare*, Washington, DC/London, 1064-1067.

Virilio, Paul (1989): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt a. M.

Yates, Frances A (31994): *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin.