

Tobias Nanz / Armin Schäfer (Hg.)

Kulturtechniken des Barock

Zehn Versuche

Mit Beiträgen von

Karin Harrasser, Eva Kernbauer, Markus Krajewski,
Gottfried Liedl, Tobias Nanz, Stefan Rieger, Armin Schäfer,
Leander Scholz, Niels Werber und Burkhardt Wolf

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin

Umschlagabbildung: Nicolas Langlois, *Almanach de 1700*, Detail: *Exposition des Ouvrages de Peinture et de Sculpture par Mrs. de l'Académie, dans la Galerie du Louvre en 7bre*, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-175-0

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-175-1

Inhalt

	Einleitung	7
	MARKUS KRAJEWSKI	
1	Die Indirekten. Fürstendiener im Barock	21
	TOBIAS NANZ	
2	Techniken des Regierens. Zur Funktion einer barocken Zeremonialscheibe	41
	ARMIN SCHÄFER	
3	Wer verübt die Rache? Eine Handlungskette in Andreas Gryphius' Trauerspiel <i>Leo Armenius</i>	57
	NIELS WERBER	
4	Dramen der Mittelbarkeit. Überlegungen zu Schillers Medientheorie	71
	GOTTFRIED LIEDL	
5	Die Politik des Harems	107
	BURKHARDT WOLF	
6	Die Konstruktion des Staatsschiffs. Kulturtechniken barocker Seenahme	125
	LEANDER SCHOLZ	
7	»Vier Augen sehen mehr als zwei«. Christian Thomasius und die politische Klugheitslehre	159
	EVA KERNBAUER	
8	Gesten der Vernunft. Das Kunstpublikum als Wertinstanz	175
	KARIN HARRASSER	
9	Musicalische Paradoxal-Discourse, oder: Gute Temperaturen für glückliche Ohren	199
	STEFAN RIEGER	
10	Dramenanalyse an technischen Hochschulen. Käte Ham- burger, Max Bense und die Kulturtechniken des Barock. . .	221
	Zu den Autorinnen und Autoren	245

Einleitung

TOBIAS NANZ, ARMIN SCHÄFER

In der Kultur versteht sich nichts von selbst. Die Fähigkeiten und Fertigkeiten, Praktiken und Kenntnisse, die eine Kultur konstituieren und bewahren, sind gerade keine natürlichen und selbstverständlichen Vermögen, sondern sie sind historisch geworden und auf technische Weise verfasst.¹ Das Kompositum »Kulturtechnik« soll diese technischen Gesichtspunkte an einer Kultur in den Vordergrund rücken und die Aufmerksamkeit auf die materiellen Bedingungen und Voraussetzungen jeder Kultur lenken. In der Forschung wurde diese technische Verfasstheit der Kultur an den Arten und Weisen, sich seines Körpers zu bedienen, oder an den basalen Techniken des Rechnens, Schreibens und Lesens aufgezeigt.² Marcel Mauss hat bereits 1934 das Technische am Vollzug elementarer körperlicher Verrichtungen herausgestellt und begrifflich als »Techniken des Körpers« gefasst. Er versteht darunter »die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen«. ³ Mauss widerspricht der geläufigen Annahme, dass der menschliche Körper ein Körper sei, der sich auf natürliche Weise verhalte und natürliche Bewegungen ausführe. Schon elementare Operationen wie Gehen, Laufen, Sitzen oder Schwimmen sind durch und durch technisch geformt: »Das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist

1 Vgl. Hartmut Böhme, Peter Matussek, Lothar Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, 164f.

2 Zu den Techniken des Lesen- und Schreiben siehe Helmut Bosse, »Die Schüler müssen selbst schreiben lernen« oder: Die Einrichtung der Schiefertafel«, in: Tobias Nanz, Bernhard Siegert (Hrsg.), *Ex Machina. Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken*, Weimar: VDG 2006, 163–206.

3 Marcel Mauss, »Die Techniken des Körpers«, in: ders., *Soziologie und Anthropologie. Band II: Gabentausch; Soziologie und Psychologie; Todesvorstellung; Körpertechniken; Begriff der Person*, Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein TB 1978, 197–220, hier: 199.

sein Körper.«⁴ Körpertechniken wie Sitzen, Laufen oder Schwimmen sind nämlich keine Fähigkeiten oder Fertigkeiten, die sich von selbst verstehen, sondern sie müssen als Kulturtechniken erlernt werden.⁵ Zwar sind diese Techniken des Körpers ein anthropologisches Vermögen. Aber sie besitzen auch eine historische Genese. Sie lassen sich deshalb auch nicht ohne weiteres verändern und umprägen, sondern es bedarf eines Lern- und Disziplinierungsprozesses, damit einmal erlernte Techniken abgelegt und durch neue ersetzt werden. So konnte Mauss »eine Änderung der Schwimmtechnik am lebenden Beispiel unserer Generation« als »die Ablösung des Brustschwimmens und des Kopf-über-dem-Wasser-haltens durch die verschiedenen Arten des *crawl*«⁶ beobachten.

Die Körpertechniken, die sich im Laufe der Geschichte wandeln und in unterschiedlichen Regionen variieren, sind weniger von den Individuen geprägt, die sie ausüben, als vielmehr sozial vermittelt. Jedoch ist diese soziale Formung nicht allein als eine Interaktion menschlicher Akteure zu begreifen, sondern sie wird selbst wiederum von Medien angeleitet. Mauss berichtet, wie er entdeckte, dass Körpertechniken nicht zuletzt durch Medien geformt werden:

Ich war krank in New York. Ich fragte mich, wo ich junge Mädchen gesehen hatte, die wie meine Krankenschwester gingen. Ich hatte Zeit genug, darüber nachzudenken. Ich fand schließlich heraus, daß es im Kino gewesen war. Nach Frankreich zurückgekehrt, bemerkte ich in Paris die Häufigkeit dieser Gangart; die jungen Mädchen waren Französinen und gingen auch in dieser Weise. In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden. Dies war ein Gedanke, den ich verallgemeinern konnte. Die Stellung der Arme, der Hände während des Gehens, stellen eine soziale Eigenheit dar und sind nicht einfach ein Produkt rein individueller, fast ausschließlich psychisch bedingter Handlungen und Mechanismen.⁷

4 Mauss (Anm. 3), 206.

5 Es ist eine ungeklärte Frage, ob sich die Kulturtechniken aus den Körpertechniken ableiten lassen oder ob die Techniken des Körpers eine untergeordnete Kategorie der Kulturtechniken sind. Siehe Erhard Schüttpelz, »Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken«, in: Lorenz Engell, Joseph Vogl, Bernhard Siegert (Hrsg.), *Archiv für Mediengeschichte: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität 2006, S. 87–110, hier: 90f. Zu dieser Debatte siehe auch Harun Maye, »Was ist eine Kulturtechnik?«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Kulturtechnik* (1) 2010, 121–135, hier: 122ff.

6 Mauss (Anm. 3), 200.

7 Mauss (Anm. 3), 202.

So wenig die Arten und Weisen, den Körper zu gebrauchen, sich von selbst verstehen und als ein natürliches Vermögen erklärt werden können, sondern in einer durch Medien vermittelten sozialen Mimesis erlernt und weitergegeben werden, so wenig sind die basalen Kulturtechniken des Lesens, Schreibens und Rechnens als bloße Operationen des Geistes zu verstehen. Vielmehr stecken auch in diesen Kulturtechniken materielle Bedingungen, kommunikative Voraussetzungen und symbolische Codes, die allererst ihren scheinbar selbstverständlichen Vollzug ermöglichen. Und selbst die grundlegende Unterscheidung von Natur und Kultur, die als selbstverständlich wahrgenommen wird, beruht auf Kulturtechniken. Die Operationen, die die Akkulturation vorantreiben, sind elementare Kulturtechniken, die wiederum die Grundlage für komplexere Kulturtechniken bilden.⁸

Kulturtechniken eröffnen einen Zugang zur Mediengeschichte, der jenseits von deterministischen Modellen einsetzt: Weder ordnet das Konzept der Kulturtechniken die sozialen und kulturellen Phänomene den medientechnischen Bedingungen unter, noch setzt es die Gesellschaft als gegebene Bedingung der Medientechniken voraus. Stattdessen wurde in der Forschung vorgeschlagen, die Funktionsweise von Kulturtechniken in »Operationsketten«⁹ zu beschreiben, in denen mediale Voraussetzungen, Handlungen und Zeichenprozesse ineinander greifen, ohne schon im voraus festzulegen, welche Faktoren oder Elemente für die Ausübung einer Kulturtechnik ausschlaggebend sind.¹⁰ Eine Analyse der Kulturtechniken wird insofern mit medienhistorischen Analysen konvergieren,¹¹ da Kulturtechniken der Speicherung, Übertragung und Verarbeitung von Daten eine historisch spezifische Fassung geben, die über eine Geschichte der Dinge, Apparate und Kommunikationsmittel hinausreicht.

Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge zielen auf eine Beschreibung ganz unterschiedlicher Kulturtechniken des Barock. Eine Orientierung an der Akteur-Netzwerk-Theorie soll nicht zuletzt den

8 Vgl. Bernhard Siegert, »Kulturtechnik«, in: Harun Maye, Leander Scholz (Hrsg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München: Fink 2011, 95–118, hier: 100.

9 Vgl. Bruno Latour, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin: Akademie 1996; ders., *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

10 Vgl. Schüttpelz (Anm. 5), 90; Siegert (Anm. 8), 97f.

11 Vgl. Lorenz Engell, Bernhard Siegert, »Editorial«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2010), 5–9.

monolithischen Begriff der höfischen Gesellschaft¹² durch den bescheideneren und offeneren Begriff des höfischen Kollektivs¹³ ersetzen, der ein heterogenes Ensemble von menschlichen sowie nichtmenschlichen Akteuren beschreibt und für die höfische Ordnung des Barock ein Netzwerk aus Aktionen, Gruppenbildungen, Verhaltensweisen, Ratgebern, medialen Architekturen, Zeremonien und Höflingen, aus menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren¹⁴ umfassen könnte. Deshalb wird auch ein verfahrensorientierter Medienbegriff vorgeschlagen, der Medien als Mittler begreift, die an Operationen der Transaktion und Verlagerung, der Übersetzung und Manipulation beteiligt sind. In komplexen Operationsketten greifen mediale Voraussetzungen, Handlungen und Zeichenprozesse ineinander, ohne dass schon im Voraus festzulegen wäre, welche Faktoren oder Elemente für die Ausübung einer Kulturtechnik ausschlaggebend sind.

Die historische Ausrichtung der Beiträge ist zunächst durch die Epoche selbst angeleitet, in der die Kulturtechniken eine zentrale Rolle spielen. Sie sind wesentlich an der Produktion eines Personals beteiligt, das herrschen und regieren kann; sie prägen die Beziehungen zwischen Herrschern und Untertanen; sie sind die Grundlage des höfischen Zeremoniells und regeln die zwischenstaatliche Kommunikation. Sie gewinnen im Barock nicht zuletzt an Bedeutung, weil infolge der fortschreitenden Verstaatlichungsprozesse der Herrscher seine eigenen Interessen nicht mehr über die Interessen des Staates stellen kann.

Die Transformation und Herausbildung von Kulturtechniken korrespondiert mit dem Wandel der politischen Ordnung in Europa. Die absolutistische Souveränitätstheorie erstellt ein rechtliches Konstrukt zur Legitimation von Herrschaft, aber klammert die Kunst des Regierens aus ihrer Zuständigkeit aus. Wie Herrschaft ausgeübt werden kann, ohne den Moralcode zu verletzen, versuchen etwa die Fürstenspiegel zu erklären: Man appelliert an den Herrscher, dass er sich den Sitten unterwerfe, und arbeitet Erziehungsprogramme aus, die sicherstellen sollen, dass er sich auch tatsächlich an die Empfehlungen halten werde.

12 Vgl. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

13 Vgl. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, 129; Georg Kneer, Markus Schroer, Erhard Schüttpelz (Hrsg.), *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.

14 Vgl. Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2010, 103–122.

Die Fürstenspiegel, Hofmannstraktate und Klugheitslehren, in denen die Aporien der politisch-juridischen Staatslehre abgefedert werden, beschreiben ein Ensemble von Kulturtechniken, das den Regenten allererst zum Regieren befähigen soll.

Niccolò Machiavelli hatte mit seinem Ratgeber *Der Fürst* keine Rechtfertigung der Fürstenherrschaft geleistet, sondern beschrieben, wie sie in konkreten Situationen ausgeübt werden muss, wenn sie erfolgreich sein will:¹⁵ Der Fürst, der den Fortbestand seines Reichs sichern oder ein erobertes Reich halten will, soll zwar den Anschein der Tugend wahren, aber er darf in seinem Handeln keinem vorgängigen Moralcode folgen. Machiavelli hatte seine Ratschläge für die Städte des 16. Jahrhunderts entwickelt. Sie sind solange brauchbar, wie der Souverän über ein überschaubares Gebiet herrscht und dabei sichtbar in der zentralen Residenzstadt weilt. Unter den ökonomischen und territorial übergreifenden Bedingungen des Barock ist seine Lehre ergänzungsbedürftig: Je größer das beherrschte Territorium ist, desto komplizierter sind die politischen Prozesse, die nicht mehr nur als Beziehung zwischen Herrscher und Beherrschten zu begreifen sind. Das erfordert eine neue Theorie des Regierens, wie sie erstmals in der Lehre von der *ratio status* formuliert und in der entstehenden Policywissenschaft ausgearbeitet wird. Während Machiavelli die persönliche Machtausübung des Fürsten untersucht und empfiehlt, die Verbindung von Fürst und Staat zu erhalten und zu stärken, besteht das Ziel, das die Lehre von der Staatsräson vorgibt, gerade nicht in der Stärkung des jeweiligen Fürsten, sondern des Staats selbst.¹⁶ Sie setzt nicht mehr voraus, dass eine Regierung aus sich heraus gerecht und gut ist, weil die Menschen der Führung bedürfen, sondern versucht, durch eine rationale Beobachtung allererst die Regeln zu entdecken, nach denen regiert werden muss.

Die neue Praxis des Regierens erfordert wiederum eine Adaption von Kulturtechniken zur Produktion des Regenten, zur Lenkung der Bevölkerung und zur Aufnahme von Beziehungen zwischen den Staaten. Auch wenn Fürsten und Könige durch Geburt zum Herrscher bestimmt sind, verfügen sie deswegen nicht schon über die Befähigung zum Regieren. Vielmehr muss der Thronfolger erst erzogen werden. Der angehende Herrscher muss nicht nur elementare Kulturtechniken

¹⁵ Vgl. Niccolò Machiavelli, *Der Fürst*, Berlin: Insel 2011.

¹⁶ Vgl. Michel Foucault, »*Omnes et Singulatim*. Zu einer Kritik der politischen Vernunft«, in: Joseph Vogl (Hrsg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, 65–93, hier: 83f.

erlernen, sondern diese auch auf eine spezifische Weise ausüben können und sich überdies im Schreiben, Reden, Beten, Schauspielern oder Tanzen auch als Souverän auszeichnen;¹⁷ er muss seine Befähigung am Vermögen, sich selbst zu beherrschen, erweisen; und er muss die Rolle des Souveräns im höfischen Zeremoniell – beim Fest oder im Ballet, auf der Jagd oder in der Konversation – vollendet spielen können.¹⁸ Durch ein reglementiertes Erziehungsprogramm wird ein königlicher Akteur erzeugt, der sich innerhalb eines Kollektivs bewegt, im Laufe der Zeit mit dem einen oder anderen Agenten eine Verbindung eingeht, sich von Zeremonien, Intriganten oder Ratgebern zu Handlungen anleiten lässt, um im höfischen Kollektiv die stabile Position des Herrschers einnehmen zu können. Die Kategorie des vermeintlich selbstbestimmten und handlungsmächtigen Subjekts verliert ihre Selbstverständlichkeit: Kollektive aus menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren produzieren einen politischen Herrscher, gehen mit ihm Verbindungen ein und betreiben Politik in einem solchen Verbund entlang verschiedener Handlungsketten.

Während die Technologien des Selbst¹⁹ die Herrscher, Höflinge und Repräsentanten des Staates anleiten, die Rolle einer politischen Person zu spielen, zielen Verhaltenslehren auf Situationen, die zwar in hohem Maße geregelt, aber gerade nicht vorhersehbar sind. Verhaltenslehre ist die Sammelbezeichnung für ein Ensemble von Kulturtechniken, das für ein politisches Handeln vorbereitet, welches sich geläufigen Orientierungsmustern wie auch spezifischen Vorschriften, Regeln und Gesetzen entzieht.²⁰ Verhaltenslehren trainieren für ein Grenzgebiet, das die alltägliche Konversation am Hof ebenso wie den Ausnahmezustand umfasst: Je mehr das höfische Leben, die Ausübung der Herrschaft und die Kommunikation zwischen den Staaten moralisch reguliert und verrechtlicht, von Vorschriften erfasst und vom Zeremoniell vorherbestimmt

17 Zum Tanz vgl. Rudolf Braun, David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*, München: Beck 1993.

18 Vgl. Gotthardt Frühsorge, »Vorwort«, in: Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, Leipzig: Edition Leipzig Nachdruck 1990; Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1995.

19 Vgl. Luther H. Martin u. a. (Hrsg.), *Technologien des Selbst*, Frankfurt/M.: S. Fischer 1993.

20 Vgl. Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002; Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

werden, desto mehr gewinnen die Kulturtechniken an Bedeutung: Das betrifft einerseits die Frage, wie der Herrscher im Ausnahmezustand seine Souveränität erweist; und es betrifft andererseits die Programmierung und Ausführung eines politischen Verhaltens, das zu simulieren und dis-simulieren vermag und dadurch unvorhersehbare Effekte hervorbringt. Damit geraten am Hof oder in der Diplomatie rhetorische, literarische und performative Strategien in den Blick, die Anleitung geben wollen, auf welche Art und Weise Absichten und Meinungen im Leben wie in der Sprache zu verbergen seien. Der Hof ist ein Schauplatz, auf dem das Verhalten über die menschlichen Akteure hinausweist und einer Programmierung durch das Zeremoniell unterliegt. Das Zeremoniell gibt ein Handlungsprogramm vor, das die Höflinge zu Verhaltensweisen anleitet und dabei nichtmenschliche Agenten wie Symbole integriert. Es bestimmt die Formen der politischen Repräsentation, leitet die zwischenstaatlichen Interaktionen an und steuert die Aufführungen, Empfänge, Feste und Bälle, die sowohl der Selbstdarstellung von Herrschern und Staaten dienen als auch Teil des politischen Geschehens selbst sind.

Vor diesem Hintergrund unternehmen die in dem vorliegenden Band versammelten Beiträge exemplarische Analysen, die ihr Augenmerk auf spezifische Akteure wie Fürst, Höfling oder Diener, auf spezifische Praktiken wie Universitätsvorlesung, Briefkommunikation oder Stimmen von Musikinstrumenten, und auf spezifische Orte wie Kunstsammlung, Harem und Schiff richten. Markus Krajewski erstellt in seinem Aufsatz *Die Indirekten. Fürstendiener im Barock* eine Topographie der Dienstbarkeit am Beispiel eines Gangs durch die Enfilade eines Schlosses. Die Subalternen – die Fürstendiener vom Wachposten bis hin zum Berater des Monarchen –, welche die offiziellen wie auch unzugänglichen Wege und Räume einer Residenz bevölkern und beherrschen, sind jene Akteure, die den »Zugang zum Machthaber«²¹ regulieren: Die Fürstendiener entscheiden, wer welchen Raum betreten darf, wer vor den Türen verharren muss oder durch eine Abkürzung schnelleren Zugang in den Audienzsaal erfährt. Die wahre Macht der Diener zeigt sich allerdings nicht nur in der Kontrolle über die offiziellen Orte einer Residenz, sondern auch über jene, die nicht unbedingt in den Karten und Grundrissen verzeichnet sind: Gänge etwa, die durch Tapetentüren erreichbar sind, hinter den Wänden der offiziellen Räume zum Zweck der Beheizung verlaufen und

21 Carl Schmitt, *Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber*, Stuttgart: Klett-Cotta 2008.

so die zeremoniale Abschirmung durch die Praktiken der Diener in den Prunkräumen unterwandern. Die Abkürzung des Weges zur Macht, so Krajewski, ist eine Kulturtechnik der Unscheinbaren und Indirekten. Sie bildet das Gegenstück zum prunkvollen Zeremoniell und ihre Untersuchung gehört zu der Analyse der verteilten Macht am Hofe.

Der Hof ist ein Schauplatz, auf dem das Verhalten über die menschlichen Akteure hinausweist und einer Programmierung durch das Zeremoniell unterliegt. Tobias Nanz wendet sich in seinem Beitrag *Techniken des Regierens. Zur Funktion einer barocken Zeremonialscheibe* einer Papiermaschine zu, die von Johann Christian Lünig unvollendet entworfen wurde und der Systematisierung von höfischen und außerhöfischen Zeremonien dienen sollte. Lünig entwarf eine mit Ringen unterteilte sowie in sich drehbare Scheibe, die kombinatorischen Prinzipien gehorchte und dabei auf die Konzeption des spätmittelalterlichen Philosophen Raimund Llull zurückgriff, um verschiedene Zeremonien memorieren sowie erfinden zu können. Nanz verknüpft die exhaustive Kombinatorik der Zeremonien mit den Überlegungen Gottfried Wilhelm Leibniz' zur bestmöglichen aller Welten, die er am Schluss seiner *Theodizee* entfaltet hat. Lünigs Papiermaschine gibt ein Handlungsprogramm vor, das die Kulturtechnik des Zeremoniells systematisiert und in der besten aller möglichen Welten die bestmöglichen Zeremonien auffindet, um sämtliche Formen der politischen Repräsentation antizipieren und alle zwischenstaatlichen Interaktionen regulieren zu können.

Der Beitrag von Armin Schäfer *Wer verübt die Rache? Eine Handlungskette in Andreas Gryphius' Trauerspiel Leo Armenius* wird von der Überlegung angeleitet, dass das Verhalten am Hof zwar durch Recht, Moralcode und Zeremoniell vorgeschrieben ist, sich aber von diesen Rahmungen immer wieder abhebt. Der grundsätzliche Verdacht lautet deshalb auch: Das Handeln geschieht hier in einer gebrochenen Form und verfolgt mit jedem seiner Zwecke noch einen anderen. Das Verhalten ist als eine spezifische Form der Kommunikation, als Simulation und Dissimulation, aber nur unzureichend beschrieben: Gerade die nicht-menschlichen Akteure und die konkreten Operationen an und Manipulation von Dingen steigern die Komplexität des Verhaltens so sehr, dass dessen Beschreibung in anthropologischen und sozialpsychologischen Kategorien nicht mehr hinreicht. Schäfer bezieht in seinen Ausführungen höfische Verhaltenslehren auf das Medium des Theaters. Während Aristoteles und Cicero Politik als personale Interaktion beschrieben hatten und in der Freundschaft diejenige Beziehung erkannten, die das soziale

Band allererst stiftet, wird im 17. Jahrhundert fraglich, inwiefern das aristotelische Modell einer personalistischen Politik überhaupt für eine Beschreibung des barocken Hofes tauglich ist. Zwar wird das antike Ideal der Freundschaft nicht aufgegeben, sondern in der Klage über deren Verfall bestätigt. Am Hof des barocken Fürsten ist Freundschaft zwar nicht unmöglich, aber unwahrscheinlich und dementsprechend selten. Von vornherein stehen die Freunde des Fürsten unter Verdacht, keine Freunde, sondern Schmeichler zu sein, und letztlich bleibt der Fürst von der Freundschaft ausgeschlossen. Gryphius' Trauerspiel höhlt das Konzept einer personalistischen Politik und subjektzentrierten Handlungsmacht aus: Die Handlungsmacht am Hofe ist entlang einer überkomplexen Kette von Akteuren, Dingen und Operationen verstreut, die als Kontingenz erfahren wird und als die gerechte Rache Gottes zu entziffern ist.

Niels Werbers Aufsatz *Dramen der Mittelbarkeit. Überlegungen zu Schillers Medientheorie* fragt am Beispiel von Friedrich Schillers Dramen nach Medientechnologien und Kulturtechniken, die zum Einsatz gelangen, um die ›wahren‹ und ernstesten Absichten der sich verstellenden Akteure zu erkennen. Der Marquis Posa, der die Revolte gegen den spanischen König Philipp II. anstößt, zeichnet sich als ein Meister der Hofkunst aus. So kann er durch geschicktes Simulieren und Dissimulieren das Vertrauen des Königs gewinnen und hinter diesem Schleier seine Pläne vorantreiben. Während die höfischen Maskenspiele den ›wahren‹ Charakter der Personen verbergen, scheint die Kulturtechnik Schrift näher an den Fakten zu stehen. Mit ihr lassen sich beweiskräftige Listen und Briefe verfassen, die einen Blick in die Seele nicht notwendig machen. Werber verweist in seiner Analyse auf das ausgedehnte Post- und Botensystem, das alle Beteiligte verbindet und von den Habsburgern kontrolliert wird. Posa vermag es nicht, seinen verschwörerischen Schriftverkehr geheim zu halten, der sich – im Gegensatz zu Schillers *Wilhelm Tell* – durch ganz Europa erstreckt, weshalb er mit der geheimdienstlichen Lektüre seiner Post rechnet. Davon ausgehend entfaltet das Stück die Handlung von Spionage und Gegenspionage: Die Akteure wissen um den Sigelbruch der Briefe und streuen bewusst falsche Nachrichten. In *Don Karlos* werden so die Techniken kritisch befragt, die am Hof das soziale Band stiften, wie auch die Kultur- und Medientechniken, welche den Kontakt in die Ferne knüpfen. Letztere schaffen schließlich die Voraussetzung dafür, dass ein Monarch wie Philipp II. an einem entfernten Ort im Reich repräsentiert werden kann. Schiller, so zeigt

Werber, gibt sich misstrauisch gegenüber der Medialisierung von Macht und führt in seinen Dramen vor, wie die Absenz der Machthaber den Weg für die moderne Bürokratie ebnet.

Kulturtechniken sind weder geschlechtsneutral noch von dem kulturellen Rahmen losgelöst, in dem sie ausgeübt werden. Gottfried Liedl nimmt in seinem Beitrag *Die Politik des Harems* transkulturelle Techniken in den Blick. Er verfolgt hierzu die strukturalen Ähnlichkeiten der Harempolitik orientalischer Sultane und des Mätressenwesens westeuropäischer (insbesondere französischer) Herrscher und entdeckt als Knotenpunkt die »gebildete Frau«. In den Diskursen über die Stellung der Frau in der Politik stehen den verkauften Töchtern im Orient, den Sklavinnen in Italien und Ludwigs XV. minderjährigen Mätressen die in der Politik und in den Künsten geschulten Frauen gegenüber, die subtil oder offensiv den Staat führen und seine Organisationen unterwandern. Das Haremsprinzip, welches vor den religiösen Grenzziehungen keinen Halt macht, eröffnet den dergestalt subjektivierten Frauen einen Zugang zu politischer wie auch ökonomischer Macht.

Burkhardt Wolf verbindet in seinem Aufsatz *Die Konstruktion des Staatsschiffs. Kulturtechniken barocker Seenahme* eine Analyse der Techniken des Schiffbaus und der Nautik mit einer Untersuchung der Techniken der Staatsführung. War zunächst das Staatsschiff und seine sorgsame Steuerung eine Metapher für eine gute Regierung und einen umsichtigen Regenten, wurde das Schiff samt seiner Möglichkeiten zur Beherrschung der Meere im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer konkreten Regierungstechnik. In dem Maß, in dem die Galeeren am Reißbrett geplant und von Handwerkern gebaut wurden, wurde das Territorium auch auf die Meere ausgeweitet. Die Seenahme erfolgte zum einem durch die Anwendung der Methoden der Analysis und der Geometrie auf den Schiffsbau sowie durch die Verbesserung der Zeichen- und Darstellungstechniken in den Büros der Konstrukteure. Zum anderen wurde das alte Wissen der Handwerker verfügbar gemacht, um die Kunst des Schiffbaus für die neuen Aufgaben auf den Weltmeeren verbessern zu können. Die Metapher des Staatsschiffes wird insofern im Barock mit der Beherrschung der Meere durch die Beherrschung der Schiffe und der Kulturtechniken des Schiffbaus neu lesbar: Das Staatsschiff als Speicher eines allegorisch lesbaren Zeichensystems öffnete sich einem technischen Wissen, das zum einen als ein Indiz für eine veränderte Regierungsmentalität steht und zum anderen darauf verweist, dass das Politische wie auch die Schiffsbaukunst stets hinterfragt und optimiert werden muss.

Leander Scholz zeichnet in »*Vier Augen sehen mehr als zwei*«. *Christian Thomasius und die politische Klugheitslehre* vor dem Hintergrund des kameralistischen Umbaus des Staates zu einer modernen Verwaltungseinheit nach, wie Christian Thomasius ein neues Gelehrtenideal etabliert. Thomasius installiert im Zuge der Universitätsreform ein Studienprogramm, das nicht allein die Studenten, sondern alle Bürger dazu anleiten soll, die richtige Einsicht in die rationale Machtausübung des Regenten zu erlangen. Thomasius greift hierzu auf die barocke Klugheitslehre zurück: Das *Handorakel* von Baltasar Gracián²² formuliert eine Reihe von Regeln, die zu einer Technik sowohl der eigenen Willensdurchsetzung als auch der Manipulation fremder Willensakte unter der Bedingung wechselseitiger Konkurrenz anleiten sollen. Weil das in diesem Regelwerk manifestierte Wissen der Klugheit sich allerdings nicht allein auf die Auswahl von geeigneten Mitteln für einen zu erreichenden Zweck bezieht, sondern einen Rahmen errichtet, in dem sich die einzelnen Willensakte überhaupt aufeinander beziehen, kann es für ein Erziehungsideal entstehen: Die Gelehrsamkeit soll nicht nur auf die politische Republik der Untertanen ausgeweitet werden, sondern das so unterrichtete Volk selbst soll zur »Quelle der staatspolitischen Wahrheit« werden.

Das Zeremoniell schreibt das Programm für die Selbstdarstellung eines Staates, für die Aufführungen, Empfänge, Feste und Bälle, die ebenso der Inszenierung der Herrscher dienen als auch Teil des politischen Geschehens selbst sind. Die Kunst hatte bei der Repräsentation des absoluten Herrschers stets eine zentrale Stellung inne. Eva Kernbauer rekonstruiert in ihrem Aufsatz *Gesten der Vernunft. Das Kunstpublikum als Wertinstanz*, wie die absolutistische Repräsentation im 17. und 18. Jahrhundert eine neue Öffentlichkeit für die Kunst schuf. So vermochte Ludwig XIV. seine Position als absoluter Herrscher mit künstlerischen Inszenierungen aufzubauen und zu stabilisieren. Diese Repräsentationspolitik des französischen Königs erforderte jedoch stets auch eine Teilhabe und Erziehung des Publikums. Jetzt konnte das Urteil von Laien in die Bewertung der Kunst eingehen und sich das Selbstverständnis der Pariser Académie royale de Peinture et de Sculpture wandeln. Im Rahmen von öffentlichen Werkschauen der Akademie oblag es dem Publikum, das sich aus der gesellschaftlichen Oberschicht Frankreichs

22 Vgl. Baltasar Gracián, *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit*, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 2008.

und internationalen Kunstliebhabern speiste, die Arbeiten der Künstler mittels vernünftiger Kriterien zu bewerten und so über die Bedeutung und den Ruhm der Künstler mit zu bestimmen. Die Kunsttheorie sucht diesen Prozess in den Jahren nach 1660 zu begleiten und das Urteil der Laien aufzuwerten: Außerhalb des Kreises der Künstler sei der Blick unbefangen und der Maßstab unverfälscht. Allein der Gebrauch des Verstandes ermögliche es, zwischen guter und schlechter Kunst zu unterscheiden. In der Debatte über die Möglichkeiten einer Laienkennerenschaft erlangt der Geschmack einen neuen Stellenwert: Die auf dem individuellen Gefühl beruhende Kunsterfahrung gewinnt Relevanz für die ästhetische Beurteilung des Kunstwerks. In Abkehr zur Regelästhetik könnten verbindliche und allgemeine Urteile nur über die Kategorie des Gefühls gefällt werden.

Die Beiträge von Karin Harrasser und Stefan Rieger schlagen eine Brücke zwischen dem Barock und der Gegenwart und rücken mit Überlegungen zur musikalischen Stimmung sowie zur Formalisierung von Texten zwei weitere ästhetische Praktiken in den Vordergrund. So befasst sich Harrasser in ihrem Aufsatz *Musicalische Paradoxal-Discourse, oder: Gute Temperaturen für glückliche Ohren* mit einer Geschichte der musikalischen Stimmungssysteme. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen sind Pierre Boulez und Wendy Carlos, die mit den Normen einer vom Barock geprägten Musik brachen und mit einer neuen Temperierung die gleichstufige Stimmung in ihren Kompositionen aufgaben. Harrasser argumentiert, dass der Weg zur gleichstufigen Temperatur keine Fortschrittsgeschichte ist, sondern erzählt die Geschichte der Stimmungssysteme als die Geschichte eines Zusammenspiels von Kulturtechniken – das Rechnen mit mathematischen Formeln und die Erprobung der Stimmungspraktiken – mit barocken Affektenlehren und metaphysischen Spekulationen.

Rieger geht in seinem Beitrag *Dramenanalyse an technischen Hochschulen. Käte Hamburger, Max Bense und die Kulturtechniken des Barock* von einer Überlegung Max Benses aus, derzufolge sich im Barock eine Mathematisierung vollzog, die nicht allein für die Ästhetik der Epoche, sondern für die Ästhetik der Moderne grundlegend wurde. Am Beispiel der Dissertation Waltraud Reicherts, die von Max Bense und Käte Hamburger betreut wurde, kann Rieger zeigen, wie eine formale Ästhetik in den 1950er Jahren entstanden ist, die an der Informationstheorie Claude Shannons und der Soziometrie Jacob Morenos geschult war. Literatur konnte von nun an in Zahlen aufgeschrieben, berechnet und

analysiert werden. Im Rückgriff auf die Produktionslogik der Literatur im Barock, die sich durch eine Mathematisierung und Formalisierung auszeichnet, und einer Psychologie des Lesens, die seit dem 18. Jahrhundert durch Frequenzierung nach den Affekten fragt, die Literatur auszulösen vermag, rekonstruiert Rieger eine numerische Logik als gemeinsame Basis von Literaturproduktion und Lesepsychologie in der Moderne. In Riegers Analysen, die den Bogen von der barocken Literatur über die Psychologie der Goethezeit zur Dramenanalyse Reicharts schlagen, stoßen Zahlenkalkül und die Formalisierung auf einen grundlegenden Zusammenhang von Wissensordnungen und Ästhetik. Diese Kulturtechnik des Rechnens, Kalkulierens und Formalisierens werden das Barock an die Technik des Computers anschlussfähig machen.

Dieser Band verdankt seine Entstehung der Tagung »Kulturtechniken des Barock«, die die Herausgeber mit der großzügigen finanziellen Unterstützung des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar und des Exzellenzclusters »Kulturelle Grundlagen von Integration« der Universität Konstanz im Februar 2009 veranstalten konnten. Die Publikation wurde durch eine finanzielle Unterstützung des IKKM ermöglicht. Die Herausgeber danken den genannten Institutionen sehr herzlich für die gewährte Unterstützung.