Über dieses Buch Wo der Name Shakespeare fällt, ist stets auch von »Intensität« die Rede. Daß das Werk Shakespeares zu einem zentralen literarischen Emblem der westlichen Welt werden konnte, verdankt sich vor allem jener geheimnisvollen, mächtigen Energie, die das Publikum ebenso in Erregung versetzt wie die Generationen der Shakespeare-Deuter.

Diese Intensität – so Stephen Greenblatts These – ist nicht allein ästhetisch zu erklären; sie ist in Wahrheit *soziale* Energie, die sich Shakespeares Theater auf geniale Weise aneignet. Der Boden des elisabethanischen Zeitalters schwankte; Autorität und Subversion, Aberglaube und Machtkalkül, Zensur und sexuelles Interesse begannen, einander auf eine spezifisch moderne Weise zu durchdringen. Daraus resultierten spannungsgeladene Zustände öffentlicher Erregung: die Rituale von Hinrichtung und Begnadigung, Skandale um Teufelaustreiber und angebliche Freigeister, die Verfolgung sexueller Abweichungen im Dienste des öffentlichen Voyeurismus. Die historischen Episoden, die Greenblatt anführt, zeigen in beeindruckender Weise, daß die Shakespeare-Welt mit ihrer Überlagerung von Tragik, Irrsinn und Komik alles andere ist als die Erfindung eines isolierten Künstlers.

»Das intensivste und wertvollste Buch über Literatur und Gesellschaft, das ich je gelesen habe.« (Scott Malcolmson, *The Village Voice*, New York)

Der Autor Stephen Greenblatt, geboren 1943 in Cambridge (Mass.), lehrt englische Literatur an der University of California in Berkeley. In deutscher Sprache erschien zuletzt: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern* (1991).

M 608 369
C 619 913
Gr Sh 13

Stephen Greenblatt

VERHANDLUNGEN MIT SHAKESPEARE

Innenansichten der englischen Renaissance

Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett

Fischer Taschenbuch Verlag

Ungekürzte Ausgabe
Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, September 1993

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung
des Klaus Wagenbach Verlags, Berlin
Titel der Originalausgabe: ›Shakespearean Negotiations.
The Circulation of Social Energy in Renaissance England‹
© 1988 Regents of the University of California
Für die deutsche Ausgabe:
© 1990 Verlag Klaus Wagenbach, Berlin
Umschlaggestaltung: Buchholz / Hinsch / Hensinger
Gesamtherstellung: Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3-596-11001-7

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Inhalt

Einleitung
DIE ZIRKULATION SOZIALER ENERGIE
9

UNSICHTBARE KUGELN
34

DICHTUNG UND REIBUNG
89

SHAKESPEARE
UND DIE EXORZISTEN
124

KRIEGSRECHT
IM SCHLARAFFENLAND
167

Anmerkungen
209

Meiner Mutter
und dem Gedächtnis meines Vaters

Einleitung

DIE ZIRKULATION SOZIALER ENERGIE

Es begann mit dem Wunsch, mit dem Toten zu sprechen.

Der Wunsch liegt, obzwar unausgesprochen, vielen literaturwissenschaftlichen Studien zugrunde. Er wird organisiert, professionalisiert und unter dicken Schichten bürokratischer Etikette vergraben: Literaturprofessoren sind bestallte Schamanen der Mittelklasse. Obwohl ich nie geglaubt habe, daß die Toten mich hören könnten, und mir stets bewußt war, daß sie nicht sprechen konnten, war ich mir sicher, ein Gespräch mit ihnen wieder aufleben lassen zu können. Selbst als ich erkannte, daß noch in den intensivsten Augenblicken angestrengten Lauschens mir nur meine eigene Stimme entgegenraunte, mochte ich nicht von meinem Wunsch ablassen. Gewiß, ich hörte stets nur meine eigene Stimme, aber meine Stimme war zugleich die Stimme der Toten, insofern es den Toten gelungen war, Textspuren von sich selbst zu hinterlassen, die sich durch die Stimmen der Lebenden zu Gehör bringen. Bei vielen dieser Spuren bleibt die Resonanz gering, nichtsdestoweniger enthält jede von ihnen, so trivial oder langweilig sie auch sein mag, ein Bruchstück vergangenen Lebens; andere Spuren wiederum scheinen auf unheimliche Weise von dem Willen erfüllt, sich zu Gehör zu bringen. Es ist paradox, den lebendigen Willen der Toten ausgerechnet in der Dichtung aufspüren zu wollen, an Orten also, wo niemals ein leibhaftiges, lebendiges Wesen zugegen war. Doch wer die Literatur liebt, wird leicht in ihren Stimulationen – ihren formalen, absichtsvollen Nachahmungen des Lebens – eine weit größere Intensität entdecken als in jeder anderen von den Toten hinterlassenen Textspur; denn ihre Stimulationen werden in vollem Bewußtsein dessen unternommen, daß das Leben, das sie darzustellen trachten, in ihnen nicht zugegen ist, sie also den Verlust des wirklichen Lebens, durch das sie allererst Macht erhielten, kunstvoll antizipieren und kompensieren müssen. Persönlich von eher konventionellem Geschmack, war Shakespeare für mich die intensivste und vielversprechendste der Spuren.

Ich wollte herausfinden, wie Shakespeare diese Intensität zustande

gebracht hatte, denn je besser ich seine Leistung verstand, desto mehr würde ich vom Gespräch der Toten vernehmen und verstehen können.

Es stellte sich also die Frage, wie war so viel Leben in die Textspuren hineingeraten? Shakespeares Dramen, so schien es, waren das Ergebnis einer sublimen Konfrontation zwischen einem totalen Künstler und einer totalisierenden Gesellschaft. Unter einem totalen Künstler verstehe ich einen Künstler, der, kraft seiner Ausbildung, seines Einfallsreichtums und seiner Begabung, im Augenblick seiner Schöpfung vollständig sich selbst genügt; unter einer totalisierenden Gesellschaft verstehe ich eine Gesellschaft, die in einem geheimen Netzwerk alle menschlichen, natürlichen und kosmischen Mächte miteinander verbindet und für die herrschende Elite in diesem Netzwerk eine privilegierte Stellung beansprucht. Eine solche Gesellschaft weckt in ihren Mitgliedern die lebhaftesten Sehnsüchte nach einem Zugang zu diesen Mächten, überträgt indes die Kontrolle dieses Zugangs einer religiösen und staatlichen Bürokratie, die in der Symbolfigur des Monarchen gipfelt. Als Ergebnis dieser Konfrontation zwischen totalem Künstler und totalisierender Gesellschaft war eine Reihe einmaliger, unausschöpflicher und mächtiger Kunstwerke hervorgegangen.

Im vorliegenden Buch ist diese ursprüngliche Konzeption nur teilweise erhalten geblieben. Sie hat sich durch die verschiedenen Wendungen meines Denkens in einer Weise kompliziert, die ich nicht vorhergesehen habe. Im wesentlichen begann ich an der Existenz zweier Dinge zu zweifeln: eines »totalen Künstlers« und einer »totalisierenden Gesellschaft«.

Nicht daß ich dran gezweifelt hätte, daß die Dramen, die Shakespeare zugeschrieben werden, zum größten Teil aus der Feder jenes hochtalentierten Absolventen der Stratford Grammar School stammten. Noch daß ich von der Überzeugung abgewichen wäre, daß die Gesellschaft der Renaissance ihrer Intention nach eine totalisierende Gesellschaft war. Aber dennoch befiel mich ein wachsendes Unbehagen angesichts der monolithischen Entitäten, die ich in meiner Arbeit vorausgesetzt hatte. Ein vollkommen sich selbst genügendes Individuum, und sei es noch so brillant, gab es nicht – davon hatte mich meine Untersuchung zur Selbststilisierung des Individuums in der Renaissance überzeugt – und die elisabethanischen und jakobischen Visionen von der verborgenen Einheit der Dinge erschienen wie ängstlich beflissene, rhetorische Versuche, die Risse, Konflikte und die Unordnung jener Zeit zu übertünchen. Ich hatte versucht, die vielfältigen Motive der Tudor- und Stuartkultur unter dem Gesichtspunkt der Macht zu ordnen, aber dieser Begriff unterstellte eine strukturelle Einheit und Stabilität der Befehlsgewalt, die zur Mehrzahl der Erkenntnisse, die ich über die konkrete Ausübung von Autorität und Gewalt in jener Epoche gewonnen hatte, in eklatantem Widerspruch stand.

So wichtig es war, die Macht nicht nur als Gegenstand der Renaissanceliteratur, sondern als Bedingung der Möglichkeit von Repräsentation an sich zu betrachten, so wichtig war es andererseits, der Vereinheitlichung sämtlicher Bilder und Ausdrücke zu einem einzigen Meisterdiskurs zu widerstehen. Denn wie sehr auch die Schriftsteller der Renaissance dem Verlangen ihrer Fürsten und Prälaten gefolgt sind und einem solchen Diskurs das Wort geredet haben, eine Vielzahl hervorragender kritischer und theoretischer Arbeiten der unterschiedlichsten Richtung hat in den letzten Jahren überzeugend dargetan, daß sich dieses Verlangen selbst aus widerstrebenden und inhomogenen Motiven zusammensetzte. Sogar jene literarischen Texte, die sich leidenschaftlich für eine monolithische Macht aussprachen, erwiesen sich bei genauerer Betrachtung als Schauplätze institutioneller und ideologischer Kämpfe.

Aber was heißt es, auf den Begriff einer künstlerischen Vollständigkeit einerseits und einer totalisierenden Macht andererseits zu verzichten? Es kann bedeuten, sich auf den Text an sich als den zentralen Gegenstand unserer Aufmerksamkeit zurückzubesinnen. Eine Rückkehr zum Text, das klingt heilsam, und es gibt Tage, an denen ich mich nach dem feinkörnigen Formalismus meiner Studienzeit zurücksehne; indes bleibt außerordentlich fragwürdig, worauf sich denn der Ausdruck »der Text an sich« bezieht. Gerade im Fall Shakespeares (und des Schauspiels ganz allgemein) hat es wohl seit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts keine Zeit gegeben, in der man dem »Text« mehr mißtraut hätte als heute. Eine neue Generation von Texthistorikern hat den hoffnungsfrohen Glauben untergraben, eine gekonnte editorische Verschränkung des Wortlauts der Folio- und der Quartausgabe liefere uns eine authentische Aufzeichnung von Shakespeares ursprünglichen Intentionen, und den Theaterhistorikern ist die alte Vorstellung vom Text als dem zentralen und beständigen Ort theatralischer Bedeutung höchst suspekt geworden. Es bestehen Textspuren – eine wahrhaft verwirrende Masse von Textspuren sogar – doch den »Text an sich« als

vollkommenes, unersetzliches, freistehendes Behältnis einer Gesamtheit von Bedeutungen zu verstehen, ist nicht länger möglich.

Die Art von Textanalysen, die ich während meines Studiums erlernte, zielte auf die Identifizierung und Zelebrierung einer numinosen literarischen Autorität, ganz gleich ob diese Autorität letztlich im rätselhaften Genie des Autors ausgemacht wurde oder in der rätselhaften Vollkommenheit eines Texts, dessen Intuitionen und Vorstellungen schlechterdings nicht anders hätten ausgedrückt werden können.[1] Die Annahme einer solchen Autorität ist deshalb so verlockend, weil sie die von uns geschätzten Energien zu binden und fixieren scheint; mit ihr ist eine vermeintlich stabile und dauerhafte Quelle für die Macht der Literatur gefunden; sie bietet uns einen Ausweg aus der gemeinsamen Kontingenz.

Aber das Unternehmen ist, sooft man es wiederholen mag, aus einem Grund zum Scheitern verurteilt: Weil es aus der Kontingenz kein Entrinnen gibt.

Nichtsdestoweniger bereiten uns die literarischen Spuren der Toten ein unbestreitbares Vergnügen und wecken unser Interesse, und damit komme ich auf die Frage von oben zurück: Wie ist es möglich, daß diese Spuren vergangenes Leben übermitteln können? Vergangene Generationen sind dieser Frage hauptsächlich durch ein gewissenhaftes Studium der Textspuren nachgegangen, und ich glaube, daß die literaturwissenschaftliche Ausbildung und Forschung auch in Zukunft ihr Schwergewicht auf eine genaue Untersuchung des formalen und sprachlichen Aufbaus legen wird. In den folgenden Kapiteln werde ich jedoch einen anderen Weg einschlagen: Ich werde den Blick nicht auf das mutmaßliche Zentrum unseres Fachs richten, sondern auf seine Peripherie und dem nachzuspüren suchen, was gleichsam nur an den Rändern des Texts erhascht werden kann. Der Preis, den wir für diese Verlagerung unserer Aufmerksamkeit zahlen müssen, ist die befriedigende Illusion einer »ganzheitlichen Lektüre«, jene von bedeutenden Literaturwissenschaftlern immer wieder heraufbeschworene Vision, daß – wäre nur die Welt groß genug und die Zeit lang – noch das kleinste Detail eines Texts erhellt und mit all den anderen Einzelwahrnehmungen zu einer einheitlichen Deutung verwoben werden könnte. Meine Vision bleibt demgegenüber notwendig fragmentarisch, doch hoffe ich, meinen Lesern eine nicht weniger befriedigende Entschädigung anbieten zu können, nämlich die Einsicht in die halb verborgenen

kulturellen Transaktionen, die den großen Werken der Kunst ihre Macht verleihen, sie gleichsam ermächtigen.

Ich schlage vor, damit zu beginnen, daß wir den kollektiven Charakter der Produktion literarischen Vergnügens und Interesses ernster nehmen als bisher. Die Erkenntnis vom kollektiven Charakter literarischer Produktion ist nicht neu, denn schließlich ist der Kern der literarischen Macht, die Sprache selbst, der Inbegriff einer kollektiven Schöpfung. Doch ist diese Erkenntnis über weite Strecken totes Wissen geblieben; sie wurde in Danksagungen und Vorworte ausgegrenzt oder im Laufe der Textanalysen derart verwässert, daß von der sozialen Dimension der Macht der Literatur so gut wie gar nichts übrig blieb. Statt dessen steht das Werk als Mahnmal für die Begabung und Leistung des einzelnen Künstlers, so als besäßen ganze Kulturen nur deshalb gemeinsame Gefühle, Geschichten und Träume, weil eine Dichterkaste sie erfunden und fein säuberlich verschnürt hat. Für die Literaturwissenschaft haben Renaissancekünstler dieselbe Funktion wie Renaissancefürsten: Auf einer Ebene wissen wir sehr genau, daß die Macht des Fürsten eine weitgehend kollektive Erfindung ist; er ist die symbolische Verkörperung des Begehrens, der Lust und der Gewalt Tausender von Untertanen; das Ausdrucksvehikel komplexer Netzwerke von Abhängigkeiten und Ängsten; weniger Schöpfer als Agent des gesellschaftlichen Willens. Und dennoch sind wir kaum dazu imstande, über Fürsten oder Dichter zu schreiben, ohne der Fiktion zu erliegen, daß die Macht unmittelbar von ihnen selbst ausgeht und daß die Gesellschaft sich auf diese Macht stützt.[2]

Der Versuch, die Macht der Kunst als ewig neue, unübersetzbare Formvollkommenheit zu begreifen, endet zwar immer in einer Sackgasse, aber beim Studium des Shakespeareschen Theaters fällt die Enttäuschung aus zwei Gründen besonders herbe aus. Erstens, weil das Theater ganz offenkundig ein Produkt kollektiver Intentionen ist. Es mag zwar tatsächlich einen Zeitpunkt geben, an dem ein einsames Individuum damit beschäftigt ist, Worte aufs Papier zu bringen, aber es bleibt mehr als fraglich, ob ausgerechnet hier der Kern des Rätsels liegt und ob alles andere als nebensächlich ausgeklammert werden kann. Außerdem erweist sich selbst der Moment der Niederschrift bei näherer Betrachtung als ein sozialer Moment. Dies ist im Falle Shakespeares, der seine Rückgriffe auf andere literarische Quellen nicht verschweigt, besonders deutlich, doch gilt dasselbe auch für Autoren,

deren Entlehnungen weniger offensichtlich daherkommen, denn sie alle bleiben kollektiven Genres, Erzählmustern und Sprachkonventionen verpflichtet.[3] Zweitens richtet sich das Theater ganz offensichtlich an ein kollektives Publikum. Sein Adressat ist nicht, wie beim Roman des neunzehnten Jahrhunderts, der individuelle Leser, der sich aus der geschäftigen, öffentlichen Welt in die Privatheit von Heim und Herd zurückzieht, sondern die Menschenmenge, die sich in einem öffentlichen Vorführraum zusammenfindet.[4] Das Theater Shakespeares steht und fällt mit der gefühlten Gemeinschaft zu anderen: da ist kein Lichterlöschen, kein Versuch, die Empfindungen eines jeden einzelnen Zuschauers zu isolieren und für sich genommen anzusprechen, kein wahrnehmbares Ausblenden der Menge.

Wenn die Textspuren, die unser Interesse wecken und uns Vergnügen bereiten, nicht als numinose Autoritäten zu betrachten sind, sondern als Zeichen kontingenter sozialer Praktiken, dann sollten wir uns mit den Fragen, die wir an sie stellen, sinnvollerweise nicht auf die Suche nach ihrem vermeintlich unübersetzbaren Wesen kaprizieren. Statt dessen steht es uns nunmehr frei zu fragen, wie die kollektiven Überzeugungen und Erfahrungen gestaltet, von einem Medium in ein anderes transportiert, zu überschaubaren ästhetischen Formen verdichtet und zum Konsum angeboten wurden. Wir können untersuchen, wie die Grenzen zwischen den als Kunstformen ausgezeichneten kulturellen Praktiken einerseits und anderen, nahestehenden Ausdrucksformen andererseits gezogen wurden. Wir können zu klären versuchen, wie diese besonders abgegrenzten Zonen mit der Macht ausgestattet wurden, Vergnügen zu bereiten, Interesse zu wecken oder Ängste auszulösen. Es geht nicht darum, den bezaubernden Eindruck ästhetischer Autonomie zu verabschieden, sondern vielmehr darum, die objektiven Bedingungen dieser Bezauberung zu untersuchen, herauszufinden, wie die Spuren der sozialen Zirkulation in den Texten ausgelöscht werden.

Ich habe diese Art von Unternehmen – das Studium der kollektiven Erzeugung unterschiedlicher kultureller Praktiken und die Erforschung der Beziehungen zwischen ihnen – als Kulturpoetik bezeichnet. Für mich bleibt sie freilich mit einem besonderen Interesse für die Renaissance und die in ihr vorherrschenden Formen ästhetischer Ermächtigung verknüpft: Mich interessiert, wie kulturelle Gegenstände, Ausdrucksformen und Praktiken – hier vor allem die Dramen Shakespeares und die Bühne, auf der sie uraufgeführt wurden – sich ihre eigentümliche, bezwingende Kraft aneignen. Die englischen Literaturtheoretiker jener Epoche suchten nach einem neuen Wort für diese Kraft, einem Wort für die Macht der Sprache, »den Geist aufzurühren«, wie Puttenham formulierte; unter Rückgriff auf die rhetorische Tradition der Antike nannten sie sie *energia*.[5] Hier liegt der Ursprung unseres modernen Ausdrucks »Energie« und eingedenk dessen, daß der Ursprung des Ausdrucks weniger in der Physik als in der Rhetorik liegt und daß er eine soziale und historische Bedeutung besitzt, schlage ich den Gebrauch dieses Begriffs vor. Angesichts von Shakespeares Dramen erleben wir diese Energie an uns selbst, aber ihre heutige Existenz hängt von einer ungeordneten Reihe historischer Transaktionen ab, die ins späte sechzehnte und frühe siebzehnte Jahrhundert zurückreichen.[6] Soll dies etwa heißen, daß die ästhetische Macht eines Stücks wie *König Lear* direkt aus Shakespeares Zeit in unsere eigene übertragen wird? Gewiß nicht. Das Stück ebenso wie die äußeren Umstände, in die es seinerzeit eingebettet war, wurden fortwährend, manchmal tiefgreifend umgebildet. Aber diese Umbildungen heben die Geschichte nicht etwa auf, indem sie uns in eine ewige Gegenwart einsperren; im Gegenteil, sie zeigen die Unausweichlichkeit eines Geschichtsprozesses an, deuten auf einen anhaltenden, strukturierten Tauschhandel hin, wie er bereits in der ursprünglichen Ermächtigung sichtbar wird. Daß zwischen uns und Shakespeares Dramen keine direkte, unvermittelte Verbindung besteht, bedeutet nicht, daß überhaupt keine Verbindung besteht. Das »Leben«, das literarischen Werken noch lange nach dem Tod sowohl des Autors wie der Kultur, für die er schrieb, zu eigen scheint, ist – wie verwandelt und umgestaltet auch immer – eine historische Folge der sozialen Energie, die ursprünglich in diesen Werken codiert wurde.

Was aber ist »soziale Energie«? Der Ausdruck deutet eine meßbare Größe an, doch kann ich keine handliche, verläßliche Formel bieten, mit deren Hilfe sich ein einzelnes, stabiles Quantum dieser Energie zu Untersuchungszwecken isolieren ließe. *Energia* läßt sich nur indirekt durch ihre Auswirkungen feststellen: Sie manifestiert sich in der Fähigkeit gewisser sprachlicher, auditiver und visueller Spuren, kollektive physische und mentale Empfindungen hervorzurufen und diese zu gestalten und zu ordnen. Sie geht also mit wiederholbaren Formen von Vergnügen und Interesse einher, mit dem Vermögen, Unruhe,

Schmerz, Angst, Herzklopfen, Mitleid, Gelächter, Spannung, Erleichterung, Staunen wachzurufen. In ihrer ästhetischen Erscheinungsform besitzt soziale Energie ein Mindestmaß an Vorhersagbarkeit – um einfache Wiederholungen zu ermöglichen – und eine gewisse Mindestreichweite – um über den einzelnen Schöpfer oder Konsumenten hinaus eine, wie auch immer beschränkte, Gemeinschaft zu erreichen. Gelegentlich – und für gewöhnlich sind es diese Fälle, die uns besonders interessieren – gehen Vorhersagbarkeit und Reichweite weit über das nötige Mindestmaß hinaus, so daß zahllose Männer und Frauen aus verschiedenen sozialen Schichten und mit unterschiedlichsten Überzeugungen zum Lachen, zum Weinen oder zum Erleben komplexer Mischgefühle aus Angst und Lust gebracht werden. Außerdem besitzen die ästhetischen Formen sozialer Energie in der Regel ein Mindestmaß an Anpassungsfähigkeit, die es ihnen ermöglicht, zumindest einige der ständigen Veränderungen in den sozialen Umständen und kulturellen Werten zu überleben, durch die gewöhnliche Äußerungen schon bald der Vergänglichkeit anheimfallen. Während die meisten kollektiven Äußerungen, die aus ihrer ursprünglichen Umgebung herausgelöst und an einen neuen Ort oder in eine neue Zeit transportiert werden, nur noch als Leichen ankommen, gelingt es manchen von ihnen, kraft der in ihnen codierten sozialen Energie über Jahrhunderte hinweg die Illusion der Lebendigkeit wachzurufen. Mir geht es darum, die Verhandlungen zu verstehen, kraft der die Kunstwerke eine solch wirkungsvolle Energie erhalten und verstärken.

Wenn man, wie ich, auf die Rekonstruktion dieser Verhandlungen bedacht ist, träumt man unwillkürlich davon, jenen originären Moment aufzuspüren, in dem die Hand des Meisters aus der konzentrierten sozialen Energie das erhabene Kunstwerk gestaltet. Aber die Suche nach diesem originären Moment ist vergeblich, denn es gibt ihn nicht, diesen reinen, unbeschränkten Schöpfungsakt. Statt der glänzenden Schöpfung erhascht man etwas ganz anderes, das auf den ersten Blick weit weniger spektakulär erscheint: ein subtiles, schwer faßbares Ensemble von Tauschprozessen, ein Netzwerk von Wechselgeschäften, ein Gedränge konkurrierender Repräsentationen, eine Verhandlung zwischen Aktiengesellschaften. Allmählich haben sich diese komplexen, unablässigen Leih- und Verleihgeschäfte als wichtiger, ja gar als aufschlußreicher und spannender entpuppt als alle anfänglich erhoffte Epiphanie.

Die Textspuren, die uns aus der Renaissance überliefert sind und die im Mittelpunkt unseres literarischen Interesses an Shakespeare stehen, sind das Ergebnis ausgedehnter Entlehnungen, kollektiver Tauschprozesse und wechselseitiger Begeisterungen. Sie sind durch die Verschiebung bestimmter Dinge – vor allem der normalen Sprache, aber auch von Metaphern, Zeremonien, Tänzen, Emblemen, Kleidungsstücken, abgegriffenen Geschichten und so weiter – aus einer kulturell abgegrenzten Zone in eine andere entstanden. Es geht nicht nur darum, den Aufbau dieser Zonen zu verstehen, sondern auch die grenzüberschreitende Bewegung zwischen ihnen. Wer entscheidet, welche Komponenten bewegt werden dürfen und welche an Ort und Stelle bleiben müssen? Wie werden die kulturellen Bestandteile für den Austausch zugerichtet? Inwiefern werden sie durch die Verschiebung verändert?

Aber was zwingt uns überhaupt, hier von Bewegung zu sprechen? Mit Ausnahme einiger weniger materieller Dinge – Kleidungsstücke, Bühnenrequisiten, die Körper der Schauspieler – wird doch im wörtlichen Sinn überhaupt nichts auf die Bühne bewegt oder verschoben. Das Theater erreicht seine Repräsentationen vermittels Gestik und Sprache, das heißt durch Zeichen, die das Bezeichnete offenbar gänzlich unberührt lassen. Die Schriften der Renaissance scheinen diese Unantastbarkeit insofern zu bestätigen, als sie immer wieder auf das Bild vom Spiegel zurückkommen; der »Zweck des Schauspiels«, so Hamlets konventionelle Erklärung, »war und ist, der Natur sozusagen den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eigenen Züge zu zeigen, der Schande ihr eigenes Bild, und einer jeden Phase und Form unserer Zeit seine Gestalt und seinen Eindruck« (3. 2. 21–24/2:417). Der Spiegel ist das Sinnbild für unmittelbare und genaue Wiedergabe; er unterschlägt in seinem Abbild nichts und fügt ihm nichts hinzu, es sei denn Selbsterkenntnis.

Vielleicht haben die damaligen Schauspieler ihre Tätigkeit tatsächlich so begriffen. Man muß sich jedoch vor Augen halten, daß kein anderes Bild sich so zum praktischen Selbstschutz eignete wie das vom bloßen Spiegel. In Zeiten der Zensur und Unterdrückung taten die Künstler gut an der Behauptung, daß sie in ihrer Darstellung der Welt nichts unterschlügen, daß sie nicht im Traum den gehörigen Abstand gegenüber den Höhergestellten verletzten wollten, daß ihre Darstellungen nur getreulich die Form der Welt widerspiegelten. Aber selbst in jener bekannten Stelle aus *Hamlet* verrät das Wort »Eindruck« *(pres-*

sure) – im Sinne eines Abdrucks wie von einem Siegelring –, daß der Spiegel sich für die Renaissance nicht in abstrakter, körperloser Reflexion erschöpfte. Die aus der Zeit überlieferten Schriften über Spiegel und Optik legen vielmehr nahe, daß irgend etwas aktiv hin und her laufen müsse, um ein Spiegelbild hervorzurufen, daß die genaue Wiedergabe auf einer materiellen Ausstrahlung und einem materiellen Austausch beruhe.[7] Nur wenn wir das Bild vom Spiegel wieder so anreichern, daß es neben der bloßen Form auch einen gewissen Druck enthält, vermittelt es uns etwas von seiner ursprünglichen Fremdheit und Zauberkraft. Und nur unter der Voraussetzung einer derart wiedergewonnenen Fremdheit erschließt sich uns anstelle der einfachen Widerspiegelung ein breitgefächerter Austausch von Repräsentationen. In manchen solchen Tauschprozessen erscheinen die Objekte oder Praktiken aus den anderen Zonen von der schauspielerischen Repräsentation verhältnismäßig unberührt auf der Bühne; in anderen Fällen werden sie durch die Begegnung mit dem Theater verstärkt, gemindert oder gar völlig entleert; und manchmal schließlich erscheinen sie wie eine Prämie, ein Lotteriepreis, inmitten des unaufgelösten Wettstreits verschiedener repräsentativer Diskurse. Es wäre falsch, sich einen einzigen, feststehenden Austauschmodus vorzustellen; in Wirklichkeit gibt es viele verschiedene Modi mit historisch bedingten Charakteristika, die fortlaufend neu ausgehandelt werden.

Die ganze Vielfalt solcher Austauschmodi wird in den späteren Kapiteln noch ausführlicher zur Sprache kommen, doch mag es hilfreich sein, an dieser Stelle einige der häufigeren Formen vorzustellen:

1. ANEIGNUNG Es wird wenig oder gar nichts bezahlt, es gibt kaum reziproke Vereinbarungen oder Gegenleistungen. Die angeeigneten Objekte scheinen der öffentlichen Sphäre, der Kategorie der »gleichgültigen Dinge« (Adiaphora) anzugehören: als solche stehen sie zur freien Verfügung. Oder aber die Objekte erscheinen als wehr- und schutzlos, so daß sie ungestraft und ungeracht angeeignet werden können.

Das beste Beispiel für Adiaphora ist die Alltagssprache: Sie ist die größte kulturelle Schöpfung, deren sich die Literatur ohne zu bezahlen bedienen darf. Eines der einfachsten und zugleich erhabensten Beispiele für solche Aneignung ist König Lears qualvolles »Niemals, niemals, niemals, niemals, niemals«. Aber sobald wir den Boden der gebräuchlichsten und bekanntesten Ausdrücke verlassen, treffen wir schon bald auf Beispiele für einen potentiell gefährlichen, sozial aufgeladenen Sprachgebrauch, der sich nicht ganz so einfach aneignen läßt. Und unter bestimmten Bedingungen erweist sich sogar die Alltagssprache als erstaunlich umkämpft.

Das beste Beispiel für Wehrlosigkeit sind die Unterschichten, deren Darstellung in den meisten Fällen fast völlig ohne Einschränkungen erfolgen darf.

2. KAUF Die Theatergesellschaft bezahlt, meistens mit Geld, für ein Objekt (oder eine Praktik oder eine Geschichte), das auf die Bühne gebracht wird. Das einfachste Beispiel sind Requisiten und Kostüme. Aus den erhaltenen Inventaren geht hervor, daß die Theatergesellschaften für Objekte von hohem symbolischen Wert sehr hohe Preise zu zahlen bereit waren: »Item, 1 Papstmütze«; »Item, 3 Kaiserkronen; 1 einfache Krone«; »Gekauft: ein Wams aus weißem Satin mit dicken goldenen Borten und ein paar hübscher, gewürfelter Kniehosen aus Silberstoff, die Quadrate in Gold eingefaßt... £7.00«.[8] Manche Kostüme wurden direkt für die Schauspieler geschneidert; andere wiederum kamen über eine Kette von Transaktionen auf die Bühne, die beweisen, durch welch umständliche Kanäle soziale Energie zirkuliert werden konnte: Die Herrschaft entlohnte ihre Dienstboten statt mit Bargeld (oder zusätzlich dazu) mit einem Anzug oder Kostüm; die Diener verkauften das Gewand an die Schauspieler; die Schauspieler erschienen in Kleidern auf der Bühne, die unter Umständen dem einen oder anderen Zuschauer gehört haben mochten.

Die Schauspielgesellschaften bezahlten, soweit mir bekannt ist, nicht für die »Aufführungsrechte« einer Geschichte – wenigstens nicht im modernen, urheberrechtlichen Sinn –, doch der Dramatiker zahlte für die Bücher, die er als Quellen benutzte (zum Beispiel Holinshed oder Marguerite von Navarra oder Giraldi Cinthio) und wurde selbst für seine Stücke bezahlt.

3. SYMBOLISCHE ANEIGNUNG Hier wird eine soziale Praktik oder eine andere Erscheinungsform sozialer Energie auf dem Wege der Repräsentation auf die Bühne übertragen. Es finden keine Barzahlungen statt, doch gehört das Objekt auch nicht zu den belanglosen Dingen, und es wird explizit oder implizit eine Gegenleistung erbracht. Die Instanz, von der die Übertragung ausgeht, verfolgt damit eigene Zwecke, die mehr oder weniger offen zutage treten; das Theater

greift sich, was es kriegen kann, und gibt auch etwas dafür zurück (zum Beispiel öffentliche Lobpreisungen oder Demütigungen). Im vierten Kapitel wird erörtert, auf welche Weise die charismatisch religiöse und von der offiziellen Kirche bekämpfte Praktik des Exorzismus auf die Bühne gebracht wird. Dort wird sowohl die Macht dieser Praktik ausgebeutet als auch ihr Betrug entlarvt: »Fünf Teufel zugleich haben im armen Tom gesteckt: Obidicut, der Lustteufel, Hoppetanz, der Fürst der Stummheit, Mahu, der des Stehlens; Modo, der des Mordes; Galgenfürbalgen, der des Maulverziehens und Grimassenschneidens, der seitdem in Zofen und Kammerkätzchen gefahren ist.«

Es lassen sich ferner drei verschiedene Typen symbolischer Aneignung unterscheiden:

a) ANEIGNUNG DURCH SIMULATION Der Schauspieler simuliert auf der Bühne eine Praktik, die bereits als theatralische Repräsentation angesehen wird. Der extremste Fall sind hier die Selbstdarstellungen des Theaters – wenn also auf der Bühne Schauspieler aus einem anderen Theaterstück imitiert werden, wie es in Kyds *The Spanish Tragedy* [Die Spanische Tragödie], in *Hamlet*, in Beaumont und Fletchers *The Knight of the Burning Pestle* [Der Ritter vom brennenden Stößel] und Massingers *The Roman Actor* [Der römische Schauspieler] geschieht; aber in vielen besonders wirkungsvollen Fällen werden auf komplexere Weise die theatralischen Elemente öffentlicher Zeremonien und Rituale simuliert. So wird zum Beispiel im fünften Kapitel gezeigt, daß die spektakulären königlichen Begnadigungen von Beobachtern sehr wohl als theatralische Inszenierung erkannt und in Stücken wie *Maß für Maß* als solche auf die Bühne gebracht wurden.

b) METAPHORISCHE ANEIGNUNG Hier wird eine bestimmte Praktik (oder ein bestimmtes Ensemble sozialer Energien) auf indirekte Weise angeeignet. Zum Beispiel wurden den Spielern im Jahre 1606 verboten, den Namen Gottes eitel im Munde zu führen, was de facto darauf hinauslief, daß jeder Gebrauch der Worte »Gott«, »Jesus Christus«, »Heiliger Geist« oder »Dreieinigkeit« auf der Bühne – und sei es in makellos frommem Kontext – mit einer Buße von zehn Pfund geahndet wurde.[9] Die Verordnung drohte, ganze Theatervorstellungen nicht nur einer Reihe von Namen, sondern einer ganzen Palette von wirkungsvollen Energien, Ritualen und Erfahrungen zu berauben. Die ebenso einfache wie wirkungsvolle und traditionsreiche Antwort der Schauspieler bestand darin, die untersagten Wörter durch andere Namen wie »Zeus« und »Jupiter« zu ersetzen, von denen jeder als Kurzmetapher für den christlichen Gott stand. Oder um ein etwas komplexeres Beispiel metaphorischer Aneignung durch die Bühne zu geben: Wenn die Elfen in *Ein Sommernachtstraum* die Ehebetten mit Feldtau »segnen«, dann inszenieren sie damit ins Natürliche wie Magische übertragen den katholischen Brauch, das Ehebett mit Weihwasser zu besprenkeln.[10]

Die metaphorische Aneignung beruht auf der Freilegung latenter Homologien, Ähnlichkeiten oder systematischer Korrespondenzen, setzt jedoch eine bewußte Distanzierung oder Entstellung voraus, die der Enthüllung der Ähnlichkeiten vorausgeht. Das Drama beharrt nur deshalb auf dem Unterschied zwischen dem »Wirklichen« und seiner Darstellung, um die Analogie oder das Verhältnis, das die beiden verbindet, besser herauszustellen. Eindringlich gemahnt der Chor in *Heinrich V.* an den Unterschied zwischen der Macht des Theaters über die Einbildungskraft der Zuschauer und der Macht des Königs über seine Untertanen, aber im Verlauf des Stückes wird dieser Unterschied in aufschlußreicher Weise verwischt (vgl. Kapitel 2). Ähnlich verhält es sich mit den scheinbar so entfernten Strategien des Theaters und der Familie, die sich im Verlauf von *König Lear* als wechselseitige Spiegelbilder erweisen.[11]

c) ANEIGNUNG DURCH SYNEKDOCHE ODER METONYMIE In diesem Fall erwirbt das Theater soziale Energie, indem es einen Teil oder ein Merkmal einer kulturellen Praktik isoliert und aufführt, der dann als pars pro toto für das Ganze steht (das häufig als Ganzes nicht dargestellt werden könnte). Im dritten Kapitel, zum Beispiel, versuche ich zu zeigen, daß die verbalen Abreibungen in den Komödien Shakespeares nicht nur als Zeichen für, sondern als lebendige Realisierung einer umfassenden erotischen Hitze verstanden werden müssen, die anders auf einer öffentlichen Bühne nicht zu inszenieren gewesen wäre.

Untersuchungen zum Verhältnis von Theater und Gesellschaft während der Renaissance bewegen sich zumeist auf der Ebene der Reflexion: Es geht um die Bilder, die von der Monarchie, den unteren Ständen, den Juristen, der Kirche und so fort gezeichnet werden. So wichtig solche Studien sind, die Fragen nach dem dynamischen Austausch zwischen Theater und Gesellschaft werden darin selten verhandelt. Statt dessen geht man von zwei getrennten, autonomen Systemen

aus und versucht dann abzuschätzen, wie genau und angemessen das eine durch das andere repräsentiert wird. Aber die entscheidenden Fragen liegen in aller Regel außerhalb der Reichweite dieser literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise: Wie entscheidet sich, was überhaupt auf der Bühne gezeigt werden kann? Inwiefern ist das Objekt theatralischer Darstellung selbst bereits eine Repräsentation? Wovon hängt das Ausmaß der Verschiebung und Entstellung in der theatralischen Darstellung ab? Welchen Interessen dient die Inszenierung auf der Bühne? Wie wirkt sich die Darstellung im Theater auf das repräsentierte Objekt oder die repräsentierte Praktik selbst aus? Und vor allem: Wie wird der Austausch sozialer Energie, die in einer kulturellen Praktik enthalten ist, ausgehandelt?

Wer an der Beantwortung dieser Fragen interessiert ist, tut gut daran, als erstes einer Reihe von Versuchungen abzuschwören:

1. Es gibt kein Genie, das als einziger Ursprung für die Energien großer Kunst angesehen werden könnte.
2. Es gibt keine Schöpfung ohne Motiv.
3. Es gibt keine transzendente oder zeitlose oder unveränderliche Repräsentation.
4. Es gibt keine autonomen Artefakte.
5. Es gibt keinen Ausdruck ohne Ursprung und Ziel, ohne *woher* und *wozu*.
6. Es gibt keine Kunst ohne soziale Energie.
7. Es gibt keine spontane Erzeugung sozialer Energie.

Mit diesen negativen Grundsätzen sind einige produktive Prinzipien verknüpft:

1. Mimesis wird stets von Austausch und Handel begleitet, ja dadurch überhaupt erst hervorgebracht.
2. In den Tauschprozessen, an denen die Kunst teilhat, kann Geld fließen, doch können auch andere Zahlungsmittel beteiligt sein. Geld ist nur eine mögliche Form kulturellen Kapitals.
3. Möglicherweise agieren einzelne Individuen in dem Tauschprozeß (am häufigsten stellt man sich einen isolierten Künstler im Verhältnis zu einer gesichtslosen, amorphen Entität namens Gesellschaft oder Kultur vor), aber Individuen sind selbst ein Produkt kulturellen Austauschs. Im Theater der Renaissance wird diese Kollektivität dadurch verschärft, daß der Künstler selbst an einer Art von Aktiengesellschaft beteiligt ist. Die einzelnen Beteiligten besitzen in diesen Gesellschaften ihre je eigenen, klar definierten Identitäten und Interesssen (und, natürlich, das investierte Kapital), legen jedoch im Interesse größeren Erfolgs ihre Ressourcen zusammen und besitzen wichtiges Eigentum gemeinsam.

Wenn es keine ausdrückliche Essenz gibt, die im ästhetischen Objekt lokalisiert werden könnte und dieses wiederum jenseits aller Deutung vollständig sich selbst genügt und sich weder übersetzen noch ersetzen läßt – kurz: wenn es keine Mimesis ohne Austausch gibt –, dann müssen wir uns die Mühe machen und die komplexe, dynamische Zirkulation von Lüsten, Ängsten und Interessen genauer analysieren.[12] Diese Zirkulation hängt von einer Trennung zwischen künstlerischen Praktiken und anderen sozialen Gewohnheiten ab, einer Trennung, die durch fortwährende ideologische Anstrengungen und eine allgemein anerkannte klassifikatorische Unterscheidung produziert wird. Mit anderen Worten, Kunst ist nicht einfach von sich aus in den Kulturen vorhanden; sie wird zusammen mit den anderen Erzeugnissen, Praktiken und Diskursen einer gegebenen Kultur geschaffen. (»Geschaffen« bedeutet in der Praxis nicht so sehr erfunden, als vielmehr ererbt, übermittelt, verändert, modifiziert, reproduziert: in der Kultur gibt es grundsätzlich nur sehr wenig reine Erfindung oder Erdichtung.) Diese Abgrenzung ist allerdings selten, wenn überhaupt, absolut oder vollständig, noch läßt sie sich auf einen einheitlichen theoretischen Nenner bringen. Der Prozeß einer solchen Absonderung läßt sich mit Hilfe verschiedener Metaphern beschreiben: Ein Territorium wird durch den Bau von Mauern oder Zäunen von angrenzenden Territorien abgetrennt; ein Tor wird errichtet, durch das einige Leute und Objekte hindurchgelassen werden, andere nicht; eine Tafel wird aufgestellt, auf der die innerhalb der Mauern geltenden Verhaltensmaßregeln kundgetan werden; es entwickelt sich eine Klasse von Funktionären, die sich auf die Gebräuche der eingegrenzten Zone spezialisiert; wie in einem Kinderspiel bürgern sich bestimmte ritualisierte Formeln ein, die endlos wiederholt werden. Was nun das Theater des ausgehenden sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhunderts anbelangt, wurden diese Metaphern in einem ganz wörtlichen Sinn realisiert: Es wurde tatsächlich ein Gebäude errichtet; um die Schwelle überschreiten zu dürfen, mußte man Eintritt bezahlen; es gab eine Reihe von Bestimmungen,

die festlegten, was auf der Bühne gezeigt werden durfte und was nicht; ebenso eine Reihe unausgesprochener Selbstverständlichkeiten (zum Beispiel, daß niemand auf der Bühne wirklich gefoltert und getötet wurde, daß auf der Bühne kein Sex gezeigt wurde, daß niemand wirklich fluchte oder betete oder hexte, und manches mehr); es gab ein Manuskript, das rechtzeitig den Zensoren vorgelegt werden konnte, und Proben; es gab ein verhältnismäßig passives Publikum sowie Theatergesellschaften mit professionellen Schauspielern.

Diese literarische und institutionelle Ortsbestimmung der Kunst macht das Renaissancetheater zum Paradebeispiel für eine Analyse der kulturellen Zirkulation sozialer Energie. Eine solche Analyse scheint um so erfolgversprechender, als Shakespeares Dramen – ohne Zweifel die wirkungsvollsten, erfolgreichsten und dauerhaftesten künstlerischen Äußerungen in englischer Sprache – unmittelbar in diese besondere künstlerische Produktions- und Konsumtionsweise integriert waren. Wir beschäftigen uns also nicht mit Texten, die außerhalb der Institution geschrieben und ihr später angeheftet wurden, nicht mit abgekapselten Produktionen, die in einem lange Jahre etablierten und ideologisch ruhigen Umfeld inszeniert werden. Wir haben es vielmehr mit literarischen Schöpfungen zu tun, die in unmittelbarer und lebendiger Beziehung zum Theater als einer neu sich herausbildenden kommerziellen Praxis verfaßt wurden. Diese Schöpfungen scheinen von ihrer Anlage her sowohl die Macht des Theaters als einer Institution zu stärken, als auch von der bereits akkumulierten Macht dieser Institution zu zehren. Der Wunsch nach einer Stärkung der allgemeinen Praxis, zu der ein gegebenes Kunstwerk zählt, spielt bei jeder künstlerischen Produktion eine wichtige Rolle, aber im Drama ist dieser Wunsch auf eine viel direktere, ja gröbere Weise gegenwärtig, weil die materiellen Interessen so entscheidend und unmittelbar daran beteiligt sind. Shakespeare, dem Aktionär, dürfte nicht nur an der Einträglichkeit der einzelnen Stücke gelegen gewesen sein, sondern ebenso an der Gesundheit und am Erfolg seiner gesamten Firma, und zwar sowohl hinsichtlich des »Aufsichtsrats« als auch hinsichtlich des Publikums. Jedes einzelne Stück trägt ein wenig zum allgemeinen Vorrat an sozialer Energie bei, über den das Theater verfügt, und daher auch zu dem Einfluß, den das Theater auf seine real anwesenden oder potentiellen Zuschauer ausüben kann.

Wenngleich jedes einzelne Stück mit den langfristigen, institutionellen Strategien des Theaters verknüpft ist, darf man nicht von einer ausschließlich harmonischen Beziehung zwischen allgemeiner Form und individueller Aufführung ausgehen. Der Dramatiker kann sich in Spannung zu seinem eigenen Medium befinden, seinen Voraussetzungen und Bedingungen feindlich gegenüberstehen, seine Macht abzapfen und seine Vergnüglichkeit untergraben wollen. In der Laufbahn Ben Jonsons tritt diese Spannung deutlich hervor, und selbst bei Shakespeare flackert sie manchmal auf. Vielleicht kann man sagen, daß das einzelne Stück zwischen der allgemeinen Form des Theaters in seiner jeweiligen historischen Besonderheit einerseits und jenen Elementen der Gesellschaft, aus denen sich das Theater herausgebildet hat, vermittelt. Kraft der ihm eigenen Darstellungsmittel bringt jedes Stück verschiedene Quanten sozialer Energie auf die Bühne; die Bühne wiederum verwandelt diese Energie und leitet sie ans Publikum zurück.

Trotz seiner hölzernen Wände und der behördlichen Bestimmungen blieben die Grenzen zwischen Theater und Welt fließend. Die Abgrenzung war nicht unbedingt in sich logisch stimmig und gleicht über die Zeit hinweg eher einer fortwährenden kollektiven Improvisation. Die Unterscheidung zwischen Theater und Welt mochte zu jedem beliebigen Zeitpunkt hinreichend klar erscheinen und die Grenzen zwischen den beiden Zonen so selbstevident, daß es jedermann absurd erschienen wäre, die Unterschiede auflisten zu wollen: *selbstverständlich* konnte das Theaterpublikum nicht in das Geschehen auf der Bühne eingreifen, *selbstverständlich* konnte Gewalt nur gespielt vorgeführt werden. Aber man kann sich Schauspiele vorstellen, in denen jeder dieser vermeintlich selbstevidenten Unterschiede hinweggefegt wurde, und vor allem – und für unsere Zwecke viel bedeutsamer – die Schauspieler und Zuschauer der Renaissance konnten sich solche Gegenbeispiele mit Leichtigkeit vorstellen.

Das Verhältnis zwischen Theater und Welt war daher noch in den stabilsten und unzweifelhaftesten Momenten niemals *vollkommen* selbstverständlich, es wurde niemals als völlig naturgegeben und selbstevident wahrgenommen. Sowohl innerhalb wie außerhalb des Theaters gab es stets Kräfte, die an jene theatralischen Praktiken erinnerten, die gegen die allgemein anerkannten Konventionen der englischen Bühne verstießen. Wenn die protestantischen Polemiker die katholische Messe als Theater brandmarkten, so entwarfen sie damit das

Bild eines Theaters, in dem 1. das Schauspielhaus sich als heilige Stätte tarnte; 2. das Publikum sich nicht als Publikum, sondern als eine gläubige Gemeinschaft verstand; 3. die Theateraufführungen mit ihren ausgesuchten Kostümen und Ritualen nicht nur jeden Vorwurf illusionärer Täuschung bestritten, sondern sogar höchste Wahrheit für sich beanspruchten; 4. die Schauspieler sich nicht darüber im klaren waren, daß sie Schauspieler waren, sondern ernstlich an ihre Rollen und symbolischen Handlungen glaubten; und in dem 5. man sich nicht damit begnügte, den Zuschauern für ein mehrstündiges Freizeitvergnügen ein paar Pennies abzuverlangen, sondern in dem sie sich der Institution, die das Schauspiel inszenierte, lebenslänglich verpflichten mußten. Auch die Stückeschreiber selbst wiesen zuweilen inmitten ihrer Dramen auf alternative theatralische Praktiken hin. So inszeniert Massingers *Roman Actor* (wie übrigens auch Kyds *Spanish Tragedy*) auf der Bühne eine Form von Theater, in der wirkliche Fürsten und Adlige Theater spielen und in dem sich der vermeintliche Bühnenmord am Ende als wirklich erweist. Weder hinsichtlich des ersteren noch hinsichtlich des letzteren Aspekts brauchten die Renaissancezuschauer ihre Einbildungskraft über Gebühr zu strapazieren: Beide Alternativen zum gewohnten Bühnenschauspiel waren damals weit verbreitet, in Form von Maskenspielen und höfischen Aufführungen die eine, in Form von öffentlichen Verstümmelungen und Hinrichtungen die andere.

Die Selbstverständlichkeit der konventionellen Trennung zwischen Theater und Welt, so unumstößlich sie zu gegebenem Zeitpunkt auch scheinen mochte, war demnach alles andere als stillschweigend; sie wurde, ganz im Gegenteil, ständig besprochen. Doch das »Besprechen« dieser selbstverständlichen Trennung mündete nicht zwangsläufig in deren Subversion, sondern zeitigte in Wirklichkeit häufig eine gegenteilige Wirkung, indem es die Grenzen, innerhalb derer sich das kommerzielle Theater bewegte, festigte und reproduzierte. Die Anerkennung alternativer Formen von Schauspiel sprach nicht zwangsläufig für die Beliebigkeit dieser Grenzen, denn die Angriffe gegen solch illegitime Formen von Theater neigten dazu, das bestehende, offizielle Theater moralisch zu untermauern. Aber das Bewußtsein, daß das Verhältnis zwischen Theater und Welt auch auf andere Weise konstruiert werden konnte, schärfte – im sechzehnten Jahrhundert ebenso wie heute – eine Wahrnehmung von Theater als einer kontingenten Praktik

mit eigenen institutionellen Interessen, Motiven und Zwängen. Damit war auch die Möglichkeit gegeben, daß das Theater gegen seine eigenen Interessen verstoßen konnte, eine Möglichkeit, die als solche – d. h. obschon sie nie in die Praxis umgesetzt wurde – sowohl sein Verhältnis zu den sozialen und politischen Autoritäten beeinflußte als auch sein eigenes Selbstverständnis: Sogar wo das Theater sich fügsamer Selbstbeschränkung befleißigte und bereitwillig innerhalb konventioneller Grenzen blieb, schien es sich noch strategisch zu verhalten und durch institutionelle Entscheidungen den materiellen Wohlstand der Theatertruppe sicherzustellen.

Die fortwährende kulturelle Repräsentation anderer theatralischer Praktiken dürfte als solche bereits ausgereicht haben, die allgemeine Aufmerksamkeit auf die spezifischen Interessen, Schwächen und objektiven Bedingungen der kommerziellen Bühne zu lenken. Selbst wenn es keine Grenzen und Strafverfolgung gegeben hätte, hätte das Theater wohl oder übel auf den Luxus verzichten müssen, den sich die privilegierten, kulturellen Institutionen, die mit der Durchführung öffentlicher Rituale und der Bewahrung des kulturellen Gedächtnisses betraut waren, zuweilen erlauben konnten: den Luxus, das konkrete, materielle Interesse zu vergessen, das ihre Repräsentanten an der Durchführung dieser Rituale und der Beobachtung dieser Grenzen besaßen. In Tat und Wahrheit jedoch verstieß das Theater während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts laufend gegen seine Interessen und überschritt seine Grenzen. Seine Überschreitungen wurden erst post factum vollständig erkannt, die Grenzen wurden erst als Antwort auf solche Überschreitungen gezogen, und die Interessen des Theaters wurden überhaupt erst richtig durchsichtig, nachdem sie verletzt worden waren. Die behördlichen Bühnenverordnungen zur Zeit der Tudors und der Stuarts waren ein wirres, inkonsistentes und willkürliches Machwerk und als solches weder das Ergebnis traditioneller, kollektiver Einsicht noch eines einheitlichen, vernünftigen Versuchs, eine neue kulturelle Praktik zu regulieren und definieren. Statt dessen handelte es sich um eine buntgewürfelte Mischung aus traditionellen Bestimmungen und Pflichten, die auf ganz andere, ältere Theaterpraktiken abzielten, und eine Reihe von ad hoc zusammengeschusterten Verordnungen, mit denen man auf den Druck irgendwelcher lokalen Ereignisse reagierte. Infolgedessen erweckte eine Theatertruppe selbst in den ruhigsten und blühendsten Momenten ihrer bewegten Laufbahn

noch einen eher improvisatorischen als etablierten und gesetzten Eindruck.[13]

Diese institutionelle Improvisation bildet den Rahmen für die lokalen Improvisationen des einzelnen Dramatikers. Zu den Darstellungsvoraussetzungen Shakespeares gehörten neben den ideologischen Beschränkungen, unter denen das Theater als Institution operierte, eine Sammlung von allgemein bekannten Geschichten sowie eine Reihe von gattungsspezifischen Erwartungen, die im späteren Teil seiner Laufbahn noch durch die Vorgaben und Erwartungen aus seinen früheren Stücken ergänzt wurden. Aber obschon Shakespeare sich mit vielen Stoffen innerhalb ziemlich klar definierter Grenzen halten mußte – er konnte, zum Beispiel, Prinz Heinrich die Schlacht von Agincourt nicht verlieren lassen –, so besaß er doch an vielen Stellen einen überraschend großen Spielraum. Die Wahl, die er dann traf, war weder rein subjektiv noch individuell noch unvoreingenommen, aber es war eine echte Wahl: Die Geschichte von Lear ist in Dutzenden von verschiedenen Varianten erzählt worden – sie gehörte zur Familienideologie des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance –, aber soviel mir bekannt ist, existiert nur eine Variante, in der Cordelia in Lears Armen stirbt.

Aber angenommen das elisabethanische Theater war tatsächlich seinem Wesen nach provisorisch, steht dieser vermeintlichen Improvisationsfreiheit nicht entgegen, daß die auf der Bühne dargestellten Handlungen ihrem Wesen nach vorgefertigt und kontrolliert waren, insofern sie sich eng an eine schriftliche Vorlage hielten? Schließlich zeichnen sich Theatervorführungen vor den meisten anderen sozialen Praktiken gerade dadurch aus, daß sie wesentlich prädeterminiert und beherrscht sind, daß sie ihr Publikum zwingen, eine scheinbar retrospektive Notwendigkeit als prospektive Notwendigkeit anzuerkennen: Die formale Notwendigkeit, die sich für den Zuschauer rückblikkend aus den bereits stattgefundenen Ereignissen ergibt, ist in Wirklichkeit eine vorgängige Notwendigkeit, die sich in der Existenz eines Manuskripts enthüllt.[14] Das Leben außerhalb des Theaters ist voller Konfusion, Pläne lassen sich nur unvollkommen verwirklichen, willkürliche Querschläge treten dazwischen, unerwartete und unvorhergesehene Widerstände von seiten des Körpers stellen sich ein. Auf der Bühne wird diese Konfusion einerseits nachgeahmt und andererseits als vorgeschrieben entlarvt. Natürlich ließe sich einwenden, daß auch

der Ablauf auf der Bühne nicht mit letzter Gewißheit garantiert werden kann: Die Schauspieler können ihren Text vergessen oder ihn vor ihrem Einsatz hinausposaunen oder sich überhaupt zu spielen weigern, der Narr verlegt sich vielleicht überraschend aufs Improvisieren, einzelne Zuschauer können aus ihrer freiwilligen Lethargie erwachen und sich in die Aufführung einschalten, das Bühnengerüst kann zusammenbrechen und zum Abbruch der Veranstaltung nötigen. Doch diese absurde, beinahe rein theoretische Kontingenz jeder Aufführung ist nichts weiter als die Prise Freiheit innerhalb der auf der Bühne enthüllten Notwendigkeit.

Man könnte weiter argumentieren, daß es geradezu eine der ideologischen Aufgaben des Theaters gewesen sei, im Publikum das Gefühl zu kultivieren, daß das vermeintlich spontane oder zufällige Geschehen in Wahrheit vor langer Zeit von einem sorgsam auf seine Wirkung bedachten Dramatiker ausgeheckt worden sei, daß hinter der erlebten Ungewißheit ein Plan stecke, sei es nun der Plan der menschlichen Patriarchen – der Priester und Herrscher, die unfehlbar über die Irrwege ihrer Untertanen wachten – oder sei es der allumfassende Entwurf des göttlichen Patriarchen. In diesem Sinn würde im Theater die Struktur menschlicher Erfahrung reproduziert, so wie sie von den Oberen der Gesellschaft propagiert wird, und wir als Zuschauer würden unwillkürlich dazu genötigt, diese Struktur in unserer Schaulust zu bestätigen.

Aber so wenig das Improvisatorische und Provisorische am Theater zwangsläufig ideologisch subversiv wirken muß, so wenig ist die verborgene Ordnung seiner vor-geschriebenen Aufführungen notwendig orthodox. Nicht nur kann das Publikum der Aufführung seinen bestätigenden Beifall verweigern, sondern die dargestellte Ordnung ist selbst als eine »bloß« theatralische gekennzeichnet und insofern unwirklich. Der Beifall des Publikums braucht nicht notwendig die Anerkennung dieser Ordnung zu signalisieren, sondern bestätigt vielleicht nur die eigenen praktischen Interessen der Zuschauer am Schauspielhaus.

Inwiefern dürfen wir jedoch in diesem Zusammenhang von »praktischen Interessen« sprechen? Steht das Theater nicht vielmehr außerhalb jenes Netzwerks von Praktiken, das die Zirkulation sozialer Energie reguliert? Das öffentliche Theater scheint dem Publikum doch keinen *Nutzen* zu bringen, ihm weder materiell noch symbolisch

irgendeinen strategischen Vorteil zu verschaffen: Die Bühnenereignisse haben auf die praktischen Geschäfte der Zuschauer keine unmittelbare Wirkung und hinter der großen Illusion des sich auf der Bühne entfaltenden wirklichen Lebens verbirgt sich die Abstraktheit und Zeitlosigkeit eines Skripts.

Diese besonderen Bedingungen, die für das Theater gelten, sind zwar nicht unwichtig, reichen aber bei weitem nicht aus, das Theater gänzlich aus dem Reich sozialer Praktiken zu verbannen. Erstens besitzt das Theater durchaus einen Gebrauchswert für verschiedene Personengruppen, als da wären Schauspieler, Stückeschreiber, Kontrollbeamte und Kostümlieferanten, die Erbauer und Unterhalter der Gebäude, die Fährleute auf der anderen Seite der Themse, Taschendiebe, Leute, die sich von der Bühne Kunststücke und Tricks abguckten, Getränkeverkäufer, Aufräumer und so weiter. Nur eine Gruppe scheint von aller praktischen Teilnahme ausgeschlossen – das Publikum. Wir können jedoch einer Tätigkeit nicht allein deshalb ihre praktische Bedeutung absprechen, weil eine soziale Gruppe davon ausgeschlossen ist, da dann so gut wie jede Tätigkeit ihren praktischen Wert verlieren würde. Zweitens ist das Vergnügen, das das Publikum empfindet, selbst in gewissem Sinne nützlich. Ganz ähnlich wie heute, hielt man auch in der Renaissance ein gewisses Maß an Erholung und Entspannung aus physiologischen und psychologischen Gründen für praktisch notwendig, eine Auffassung, die durch explizit politische Erwägungen untermauert wurde. Solange das Publikum im Zuschauerraum sitzt, schrieb Nashe, brütet es keinen Aufstand aus. Drittens hängt der praktische Nutzen des Theaters weitgehend von der Illusion ab, es sei von jeder gewöhnlichen sozialen Praktik meilenweit entfernt. Gerade darin liegt sein listiger Triumph: Das Theater läßt die Zuschauer vergessen, daß sie an einer durchaus praktischen Veranstaltung teilnehmen, es erdichtet eine Sphäre, die aller Manipulationen des Alltags enthoben scheint. Shakespeares Theater wird in dem Maße wirksam und mächtig, in dem sein Publikum an seine Nutzlosigkeit und praktische Wertlosigkeit glaubt.[15] Und dieser Glaube verschafft dem Theater einen ungewöhnlich großen Freiraum für seine Verhandlungen und Tauschgeschäfte mit den umliegenden Institutionen, Autoritäten, Diskursen und Praktiken.

Es gehörte zur besonderen Eigenart dieser Verhandlungen, daß nur verhältnismäßig wenige Dinge *eindeutig* vom privilegierten Raum des

Schauspielhauses *ausgeschlossen* waren, während doch gleichzeitig so gut wie alles und jedes, was auf der Bühne zur Darstellung gelangte, zumindest potentiell gefährlich war und daher überprüft und zensiert werden konnte. Das elisabethanische Theater konnte – innerhalb gewisser Grenzen – sowohl das Sakrale als auch das Profane, sowohl die gegenwärtigen als auch die früheren Zeiten, sowohl Geschichten, die in England handelten, als auch solche über ferne Länder darstellen. Anspielungen auf den Monarchen oder gar auf höchst umstrittene Fragen der Regierungspolitik waren nicht grundsätzlich verboten (wiewohl die Theatergesellschaften hier äußerst behutsam vorgehen mußten); die offiziell verbotenen Praktiken und Repräsentanten der katholischen Kirche durften erstaunlich mitfühlend dargestellt werden, ähnlich verhielt es sich mit Türken, Juden, Hexen, Dämonen, Elfen, wilden Männern und Geistern. Vor allem jedoch erfreute sich die Sprache des Theaters – und erst sie machte die ganze Bandbreite von Repräsentationsressourcen möglich – einer bemerkenswerten Offenheit: Da fanden die feierlichsten Formeln aus Kirche und Staat ihren Weg auf die Bühne und vermischten sich mit den Redensarten des Marktplatzes, ebenso wie im selben Stück gehobene Verse und einfachste Prosa miteinander abwechseln. Das Theater ist zwar von der »Außenwelt« abgegrenzt und operiert als ein eigenständiger, behördlich konzessionierter Bereich, aber die Grenzen zu dieser Außenwelt erweisen sich als erstaunlich durchlässig.

Denn die Zirkulation sozialer Energie durch und über die Bühne war nicht Teil eines einzigen, einheitlichen, totalisierenden Systems. Sie war vielmehr partiell, fragmentarisch, widersprüchlich; einzelne Elemente wurden ausgewechselt, auseinandergerissen, neu zusammengefügt, einander gegenübergestellt; bestimmte soziale Praktiken wurden durch die Bühne hervorgehoben, andere zurückgestuft, übertrieben oder entleert. Worin aber besteht die soziale Energie, die hier in Umlauf gesetzt wird? Es handelt sich um Macht, Charisma, sexuelle Erregung, kollektive Träume, Staunen, Begehren, Angst, religiöse Ehrfurcht, zufällige, intensive Erlebnisse. In gewissem Sinn ist die Frage absurd, denn alles, was von der Gesellschaft produziert wird, kann auch zirkulieren, es sei denn, es wird absichtlich vom Kreislauf ausgeschlossen. Unter diesen Voraussetzungen kann es daher keine einzig angemessene Methode, kein einheitliches Gesamtbild, keine erschöpfende und endgültige Kulturpoetik geben.

Statt dessen folgen vier Kapitel, die als eigenständige Aufsätze gelesen werden können. Ich dachte anfangs, ich könnte sie enger miteinander verweben, schließlich überschneiden sie sich in bestimmten Punkten und gehören zum selben Programm. Aber entscheidend blieb letztlich, daß das in ihnen jeweils Abgesteckte keine Einheit bildet. Jedes Kapitel beleuchtet eine andere der vier von Shakespeare benutzten Gattungen. Wie schon viele Gelehrte gezeigt haben, sind diese Gattungseinteilungen nicht ausschließlich oder kategorisch; sie markieren jedoch verschiedene Zirkulationsbereiche, verschiedene Verhandlungsformen: in den Historien, eine theatralische Aneignung von Charisma durch die Subversion von Charisma; in den Komödien, eine Aneignung sexueller Erregung durch die Inszenierung transvestitischer Reibung; in den Tragödien, eine Aneignung religiöser Macht durch die Entleerung eines religiösen Rituals; in den Märchen, eine Aneignung heilsamer Angst durch die Erfahrung bedrohlicher Fülle. Weder was die verschiedenen Gattungen noch was die einzelnen Dramen betrifft, erschöpfen sich die Tauschverhandlungen in diesen Aneignungsformen, und die soziale Energie, die ich in der einen Gattung festgestellt habe, läßt sich vielleicht in gleichem Ausmaß auch in einer anderen finden. Die einzelnen Stücke setzen sich aus vielfachen Tauschverhandlungen zusammen, und die Tauschverhandlungen multiplizieren sich mit der Zeit, weil zu den anfänglichen Transaktionen, durch die das Stück seine ursprüngliche soziale Energie erwarb, allmählich weitere Transaktionen hinzukommen, durch die das Stück unter veränderten historischen Bedingungen seine Macht erneuert. Mich interessiert vornehmlich der frühe Austausch – wie wurden die Energien ursprünglich gesammelt, eingesetzt und an die Kultur zurückgegeben, der sie entstammten. Aber es gibt keinen direkten Weg zum Verständnis dieser frühen Transaktionen, keinen Geburtsmoment, in dem die Energie ins Stück hinüberfloß und die Entwicklung ihren Ausgang nahm. Wir können die Bedingungen, unter denen das Theater seine bemerkenswerte Macht erwarb, zumindest in einigen Aspekten rekonstruieren, wenngleich auch dies wiederum im Rahmen unserer eigenen Interessen und Lüste und im Licht der geschichtlichen Entwicklungen geschieht, die sich nicht einfach ausblenden lassen.

Am Anfang stand der Traum vom Gespräch mit den Toten, den ich noch immer nicht aufgegeben habe. Der Fehler bestand darin, mir eine

einzelne Stimme vorzustellen, die Stimme des Anderen. Wenn ich eine einzelne Stimme hören wollte, mußte ich mir die unzähligen Stimmen der Toten anhören. Und wenn ich die Stimme des Anderen hören wollte, mußte ich meiner eigenen Stimme lauschen. Das Gerede der Toten ist, wie mein eigenes, kein Privateigentum.

Schreibereien wütend gewesen seien – »Sie sagen, ich fabriziere eine starke Medizin, um ihr Land zu vernichten« –, wird die Verbrennung Shakespeares darin mit keiner Silbe erwähnt.[45] Vielleicht hat er die Geschichte erfunden, um das allgemeine Interesse ein wenig anzufachen, an dem ihm so viel gelegen war. Der gewünschte narrative Effekt ließ sich nur mit zwei Büchern erzielen: mit Shakespeare und der Bibel. Und wenn Stanley zugegeben hätte, letztere verbrannt zu haben, um seine Notizen zu retten, hätte er zweifellos seine Leser gegen sich aufgebracht.

Für unsere Zwecke macht es keinen großen Unterschied, ob sich die Geschichte »wirklich« so zugetragen hat. Wichtig hingegen ist die Rolle, die Shakespeare darin spielt: Sie ist ebenso zentral wie entbehrlich – ja, Shakespeare ist auf obskure Weise nicht nur entbehrlich, sondern sogar austauschbar, denn was wirklich zählt, ist diejenige Schrift, die der Macht auf direkterem Wege dient. Und wenn wir gelegentlich zu der Überzeugung gelangen, daß Shakespeare in der Tat der Diskurs der Macht *ist*, dann sollten wir uns vergegenwärtigen, daß es gewöhnlich andere Diskurse gibt – in diesem Fall Notizen, Vokabular und Landkarten –, die für ihre Durchsetzung weit wichtiger sind. Wenn wir uns jedoch davon zu überzeugen suchen, daß Shakespeare von der Macht unverdorben, seine Bedeutung bestenfalls marginal ist, dann erinnert uns Stanleys Geschichte daran, daß wir ohne Shakespeare auch keine Notizen besäßen. Gewiß, es handelt sich dabei um einen Zufall: Zufällig sahen sich die beiden Bücher ähnlich. Indes – warum trug Stanley Shakespeare bei sich?

Für Stanley war Shakespeares Theater zu einem Buch geworden und das Buch wiederum zu einem genialen Gefährten, einem Talismann der Lebensart, nicht eine Quelle heilsamer Angst, sondern des Trosts in der Not. Die – keineswegs heilsame – Angst beherrscht, laut seinem Bericht, vielmehr die Einheimischen und löst sich erst, als, wie Caliban es sich erhofft hatte, das Buch vernichtet wird. Doch durch die Vernichtung des einen Buchs bleibt lediglich ein anderes, nützlicheres, tödlicheres verschont. Und sobald Stanley nach London oder New York zurückgekehrt war, konnte er sich ein neues Exemplar seines genialen Gefährten kaufen (Chandos-Ausgabe, versteht sich).

Anmerkungen

Zur Zitierweise der deutschen Ausgabe

Den in Klammern beigefügten Textverweisen sowie allen englisch-sprachigen Shakespearezitaten liegt *The Riverside Shakespeare*, hrsg. G. Blakemore Evans, Boston (Houghton Mifflin) 1974, zugrunde.

Für die deutsche Übersetzung wurde in der Regel auf Erich Frieds Übertragung *Shakespeare*, 3 Bde., hrsg. Friedmar Apel, Berlin (Klaus Wagenbach) 1989 zurückgegriffen sowie bei Bedarf auf die Werkausgabe *Shakespeare. Dramatische Werke*, 3 Bde., Berlin (Lambert Schneider) 1953, deren Text der dritten von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck herausgegebenen Gesamtausgabe von 1843–44 folgt. Mit Hilfe der Szenen- und Zeilenangaben können die Stellen jedoch auch in anderen Ausgaben relativ leicht aufgefunden werden.

Wo die Übersetzung von der angegebenen Quelle abweicht, wurde dies durch eckige Klammern im Text kenntlich gemacht, wo die verwendete Übertragung nur noch entfernte Bezüge zur Vorlage besitzt, wurde der Quellenverweis selbst in eckige Klammern gesetzt.

Der Übersetzer dankt dem Autor und Philip Fisher für ihre aufschlußreichen Erläuterungen zum Original.

Die Zirkulation sozialer Energie

1 Ihren klassischen Ausdruck findet diese Auffassung bei W. K. Wimsatt, Jr.: »In jedem Gedicht steckt etwas (eine individuelle Intuition – oder eine Vorstellung), das niemals auf andere Weise ausgedrückt werden könnte« (»The Structure of the ›Concrete Universal‹ in Literature« in: *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgement*, hrsg. Mark Schorer, Josephine Miles und Gordon McKenzie, revidierte Ausgabe, New York (Harcourt, Brace, and World) 1958, S. 403.

2 Natürlich haben sich zahlreiche literaturwissenschaftliche Studien implizit und gelegentlich sogar explizit mit der kollektiven Erfahrung des Theaters beschäftigt: E. K. Chambers' enzyklopädische Untersuchungen zu den Theaterinstitutionen des Mittelalters und der Renaissance, Glynne Wickhams Bücher über die frühen englischen Bühnen, Robert Weimanns Analyse von Shakespeare und dem Brauchtum, C. L. Barbers Untersuchung zum Zusammenhang zwischen Shakespeare und den Ritualen der Volkskultur, eine Vielzahl von Büchern und Aufsätzen zu Shakespeares rhetorischem Fundus und anderes mehr. Die vorliegende Studie versucht, diese Arbeiten durch eine Poetik der Renaissancekultur zu ergänzen.

3 Auch wenn wir die Gegenwart eines wirkungsvollen und hochgradig individuel-

len, kreativen Geistes postulieren (oder spüren), führt uns diese Kreativität weder auf einen Augenblick reiner, erhabener Dichtung zurück, noch kann sie die formale Autonomie eines Textes garantieren.

4 Möglicherweise wurden Romane bisweilen einem ganzen Haushalt vorgelesen, aber die innere Differenzierung eines bürgerlichen Haushalts hat mit der Zusammensetzung eines Theaterpublikums wenig gemein.

5 George Puttenham, »The Arte of English Poesie« in: *Elizabethan Critical Essays*, hrsg. G. Gregory Smith, 2 Bde., London (Oxford University Press) 1904, Bd. 2, S. 148. Vgl. auch Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, in: Smith, Bd. 1, S. 201. Der Ausdruck stammt ursprünglich aus Aristoteles *Rhetorik* (33.2.2) und gelangt über Quintilian (*Institutio* 8.3.89) und Scaliger (*Poetices* 3.27) in die zeitgenössische Literaturkritik.

6 Und hinter das späte sechzehnte und frühe siebzehnte Jahrhundert zurück, denn die Transaktionen, die die Schöpfungen Shakespeares ermöglicht haben, gehen selbst wiederum auf frühere Transaktionen zurück. Theoretisch setzt sich diese Kette unendlich weit fort, praktisch sind der Untersuchung natürlich Grenzen gesetzt, und außerdem erscheinen bestimmte Momente dieses Prozesses als bedeutsamer denn andere.

7 Jurgis Baltrusaitis, *Le Miroir: Essai sur une légende scientifique: Révélations, science fiction, et fallacies*, Paris (Elmayan) 1978.

8 Diese Gegenstände sind einem Inventar der *Lord Admiral's Men* entnommen, abgedruckt in: *Henslowe's Diary*, hrsg. R. A. Foakes und R. T. Rickert, Cambridge (Cambridge University Press) 1961, App. 2, S. 320–25.

9 Die genaueren Bestimmungen dieser »Acte to Restraine Abuses of Players« entnehme man E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 Bde., Oxford (Clarendon Press) 1923, Bd. 4, S. 338–9. Es bleibt jedoch ungewiß, wie strikt die Verordnung durchgesetzt wurde.

10 Solcherlei Ausweichmanöver waren nicht immer von Erfolg gekrönt. Aus dem Jahre 1639 wird berichtet: »Letzten Donnerstag wurde gegen die *Players of the Fortune* eine Buße von 1000 Pfund verhängt, weil sie auf der Bühne einen Altar, ein Taufbecken und zwei Kerzenständer aufgestellt und sich davor verbeugt hatten; und obschon sie behaupteten, sie hätten nur ein altes Schauspiel wieder aufgeführt, und es sei ein Altar der heidnischen Götter gewesen, so war doch ganz offensichtlich, daß das Stück absichtlich zur Verächtlichmachung der kirchlichen Zeremonien wieder aufgeführt wurde« (zitiert in: Gerald Eades Bentley, *The Jacobean and the Caroline Stage*, 7 Bde., Oxford [Clarendon Press] 1941–68, Bd. 1, S. 277). Bentley hegt einige Vorbehalte gegenüber der historischen Genauigkeit dieses Berichts.

11 Stephen Greenblatt, »The Cultivation of Anxiety: King Lear an His Heirs« in *Raritan* 2 (1982) S. 92–124. Die Aktionäre frühneuzeitlicher Aktiengesellschaften redeten einander in der Regel wie Familienmitglieder an.

12 Der Begriff der dynamischen Zirkulation stammt von Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 2, *Der Gebrauch der Lüste*, aus dem Französischen von U. Raulff und W. Seitter, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1986, S. 58–59.

13 Glynne Wickham, der die elisabethanischen Verordnungen insgesamt für etwas methodischer hält als ich, betont besonders die kreative Flexibilität, mit der die Schauspieler darauf reagierten: »Es ist diese Freiheit von streng doktrinären Auffassungen gegenüber dem Schreiben und Inszenieren von Dramen, gepaart mit dem Willen, sich anzupassen und – im Rahmen der bestehenden Möglichkeiten – schöpferisch zu improvisieren, die letztlich den Sieg des elisabethanischen Dramas über die Zensur und den Sieg der jakobischen und carolinischen Schauspieler über die vereinten Unterdrückungsbemühungen von Klerus, Ratsherrn und Handelskammer erklärt« (*Early English Stages, 1300–1660*, London [Routledge and Kegan Paul] 1972, Bd. 2, Teil 2: *1576–1660*, S. 208). Doch vielleicht sollte man hinzufügen, daß – wie Wickham selbst zugibt – die großen elisabethanischen und jakobischen Bühnengesellschaften von einigen der schwerwiegenden Restriktionen, wie zum Beispiel der Unterdrückung der großen Mysterienzyklen oder dem Verbot unkonzessionierter Schauspieltruppen, außerordentlich profitiert haben.

14 Weitere Überlegungen zu dieser Unterscheidung zwischen retrospektiver und prospektiver Notwendigkeit finden sich bei Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis*, aus dem Französischen von C. Pialoux und B. Schwibs, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1976. Ich fand Bourdieus Buch äußerst anregend.

15 Es sei an dieser Stelle an Bourdieus Kritik an einer »eingeschränkte(n) Definition des ökonomischen Interesses« erinnert, die er als das historische Produkt des Kapitalismus ansieht:

»In der Tat geht die Konstitution relativ autonomer Praxisbereiche mit jenem Prozeß einher, an dessen Schlußpunkt die Herausbildung der (häufig als ›geistig‹ oder ›kulturell‹ bezeichneten) symbolischen Interessen steht – in Abhebung von den eigentlich ökonomischen Interessen, so wie diese auf der Grundlage ökonomischer Transaktionen vermittels der ursprünglichen Tautologie ›Geschäft ist Geschäft‹ definiert werden. Das im strengen Sinne ›kulturelle‹ oder ›ästhetische‹ Interesse als gleichsam interesseloses bildet das paradoxe Produkt einer ideologischen Arbeit, zu der die Schriftsteller und Künstler, die primären Interessenten, einen nicht unbeträchtlichen Teil beigetragen haben und an deren Ende die symbolischen Interessen ihre Autonomie dadurch erringen, daß sie sich den materiellen Interessen entgegensetzen, mit anderen Worten: sich als Interessen symbolisch aufheben.« (a. a. O., S. 344)

Unsichtbare Kugeln

1 John Bakeless, *The Tragicall History of Christopher Marlowe*, 2 Bde., Cambridge/Mass. (Harvard University Press) 1942, Bd. 1, S. 111. *Juggler* ist ein höchst komplexes Wort, es konnotiert unter anderem Schwindler, Gaukler, Magier, Trickser, Geschichtenerzähler, Zauberer, Schauspieler, Dramatiker [im Deutschen wurde in der Regel der Ausdruck »Schwindler« gewählt, A. d. Ü.].

2 Zu Harriot siehe insbesondere *Thomas Harriot, Renaissance Scientist*, hrsg. John W. Shirley, Oxford (Clarendon Press) 1974; Muriel Rukeyser, *The Traces of Thomas Harriot*, New York (Random House) 1970; sowie Jean Jacquot, »Thomas Harriot's